

# L A VOZ SILENCIOSA. LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA FEMENINA EN EL TARDOGÓTICO HISPANO

MATILDE MIQUEL JUAN

Universidad Complutense de Madrid  
mamiquel@ucm.es

**Resumen:** A través de la promoción artística femenina del período tardogótico se pretende reflexionar sobre los medios empleados por las mujeres de la nobleza y el patriciado urbano del siglo XV para ejercer libremente su deseo de promocionar obras de arte y, por otra parte, los principales objetivos que pudieron subrayar y destacar con estos encargos artísticos. Desde la actualidad resulta importante recapacitar sobre la perspectiva más adecuada para este tipo de estudios a la luz de la documentación primitiva y las estructuras sociales, culturales y económicas de la época medieval.

**Palabras clave:** arte medieval / promoción artística / género / patronazgo femenino.

## THE SILENT VOICE. THE ARTISTIC PROMOTION FEMALE IN THE HISPANIC LATE GOTHIC PERIOD

**Abstract:** Through the feminine artistic promotion of the Late Gothic period, it is intended to reflect on the means used by women of the nobility and the urban patriciate of fifteenth century to freely exercise their desire to promote works of art and, on the other hand, the main objectives that they could underline and highlight with these artistic commissions. Nowadays, it is important to reconsider the most appropriate perspective for this type of study in the light of the primitive documentation and the social, cultural and economic structures of the medieval period.

**Key words:** Medieval Art / Artistic Promotion / Genre / Women's Patronage.

Y a partir de entonces, y hasta el presente, tienen su reino (las amazonas) en la tierra que comúnmente se conoce como Femia.<sup>1</sup>

En primer lugar, quizás, deberíamos plantearnos si la elección de unos estudios de género es pertinente en el análisis de la promoción artística de la

nobleza y patriciado urbano en el siglo XV.<sup>2</sup> Es decir, si tanto el planteamiento como los resultados proporcionan un acercamiento sustancial al tipo de encargos, los objetivos o las funciones que desarrolla la obra de arte, al servicio de una determinada persona, dinastía o empresa comunitaria o individual.<sup>3</sup> Esto conduce a una segunda pregunta

\* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2020 / Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2021.

<sup>1</sup> JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, 1989, cap. XII, p. 79. Estas valerosas mujeres, guerreras y audaces, según el pensamiento del siglo XIII habitaban en una tierra particular, sobre la que ellas mismas gobernaban, llamada Femia. Rodrigo Jiménez de Rada las considera esposas de los godos y las exalta por su bravura e independencia.

<sup>2</sup> Este artículo está dedicado a Ted Newbold, un amigo, un padrino, un filántropo, un hombre de ayer y de hoy, de Philadelphia, una persona que soñaba y hacía realidad sus sueños, que mejoró el mundo con su existencia y con el arte. Esta investigación forma parte del proyecto de investigación I+D+i Generación del Conocimiento: *Corte y cortes en el tardogótico hispano. Narrativa, memoria y sinergias en el lenguaje visual* (PGC2018-093822-B-I00), concedido por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Agradezco a la doctora y colega Olga Pérez Monzón la revisión de este texto y las reflexiones, recomendaciones y lecturas sugeridas que lo han mejorado sustancialmente. Y a los evaluadores, designados por la revista *Ars Longa*, sus recomendaciones.

<sup>3</sup> Las limitaciones documentales sobre el papel de las damas, su formación, biblioteca o intereses culturales y artísticos impide hoy en día estudiar con plenitud su trayectoria dentro de la sociedad medieval. Son ejemplos de estas limitaciones: HAND, Joni M.,

implícita, más difícil de resolver, sobre todo desde la distancia del tercer milenio, y es, hasta qué punto las mujeres pudieron moverse con autonomía e independencia dentro de su ambiente social o cultural, o si estaban supeditadas a las convenciones sociales de la época y, por tanto, a unas fronteras que limitaban su actividad y que, por consiguiente, nos mostraran una realidad velada o restringida de forma intrínseca. Con estas dos cuestiones de partida esbozamos el siguiente estudio sobre el matronazgo femenino en el siglo XV<sup>4</sup> empleando tanto las propias obras conservadas y la documentación como principales fuentes de trabajo y análisis.

El contexto social y cultural delimita una sociedad y sus formas, pero al igual que nos encontramos con individualidades masculinas que trascienden las convenciones y superan las expectativas que les podríamos suponer, hasta qué punto la sociedad ocultó, reclusó o veto la actividad de promoción artística de las mujeres, o en qué medida pudieron renacer y aparecer como clientas de obras de arte. La historiografía ya ha respondido afirmativamente a la pertinencia del desarrollo de unos estudios de género, y de los avances que proporciona, pero a través de este artículo quisiéramos descender al análisis de los ejemplos conservados pertenecientes más que a la realeza,<sup>5</sup> que tiene un amplio desarro-

llo en los últimos años (y posiblemente las monarcas una mayor libertad artística creativa), a mujeres de la burguesía, patriciado urbano y nobleza, menos estudiadas. Igualmente se ha optado por seleccionar ejemplos de la corona de Castilla, y el reino de Valencia, principalmente, para ensanchar el espectro comparativo y alcanzar una visión panorámica más vasta que permita siempre a través de los datos documentales existentes comprender mejor los cauces a través de los cuales se pudieron mover las damas y, sobre todo, los objetivos que procuraron, la forma en la que utilizaron el arte, y la sensibilidad estética que desarrollaron a través de estos encargos. Para ello, inicialmente se toma como referencia a las mujeres del patriciado urbano y nobleza valenciana y, por otra, a las damas nobles de la familia Mendoza.<sup>6</sup> Se trata de ejemplos de féminas de diferentes estratos sociales y culturales y diversos territorios peninsulares a través de los cuales se analizará los medios y técnicas de promoción social, identidad individual, familiar o dinástica.

### La burguesía y nobleza valenciana

La principal actividad artística promovida por las mujeres se centra en el mantenimiento de la memoria familiar siendo, por ello, el espacio funerario, tanto en su acepción arquitectónica como de-

2016 (1º ed. 2013), p. 1-10; GRAÑA CID, Mª del Mar, 1994, p. 37-61, o sobre sus condicionantes sociales: KLAPISCH-ZUBER, Christiane, 2003, p. 413-430; VINYOLÉS VIDAL, Teresa Mª, 2017, s.p.

<sup>4</sup> Existe una amplia bibliografía sobre los estudios de género en la Edad Media, sin ánimo de ser exhaustivos, y citando las monografías más reconocidas: BYNUM, Carol W., 1988; HALL MCCASH, June, 1996; HAMBURGER, Jeffrey F., 1997; CAVINESS, Madeline H., 2001; BYNUM, Caroline W., 2002. Y dentro del ámbito hispano: LACARRA LANZ, Mª Eugenia, 1990; PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia Mª., 2005; MÁRQUEZ DE LA PLATA, Mª Vicenta, 2005; MARTIN, Therese, 2006; GARCÍA HERRERO, 2006; GARÍ DE AGUILERA, Blanca (ed.), 2007; MARTIN, Therese (ed.), 2012; SILLERAS FERNÁNDEZ, Nuria, 2015; PELAZ FLORES, Diana, 2017a; PELAZ FLORES, Diana, 2017b; CERDÀ, Magdalena, JUAN, Antònia; SABATER, Tina, 2017; GARCÍA-FERNÁNDEZ, Miguel; CERNADAS MARTÍNEZ, Silvia (eds.), 2018; RUIZ DOMINGO, Lledó, 2020. Sobre las diferentes opciones temáticas dentro de los estudios de género con una amplia aproximación bibliográfica en: EASTON, Martha, 2016, y centrado en un caso concreto: RUIZ DOMINGO, Lledó, 2014, p. 183-201. Sobre la promoción artística femenina dentro del contexto matrimonial, principalmente, se centra: CAVALLÓ, Sandra y WARNER, Lyndan, 1999; KING, Catherine, 1998; SMITH, Jamie, 2012, 107-128, y OLIDGE, Grace E., 2011.

<sup>5</sup> En el estudio del matronazgo hispano del siglo XV hispano trasciende una persona fundamental: la reina Isabel I de Castilla, poderosa e inteligente, con unas condiciones sociales que le permitió desarrollar una significativa promoción artística. Otras monarcas como Catalina de Lancaster, Violante de Bar, María de Luna o María de Castilla, entre otras, igualmente alcanzaron un nivel en la esfera artística, con una capacidad y libertad creativa que les permitió desde el encargo de pinturas, esculturas hasta la fundación o colaboración en el desarrollo de monasterios, muy vinculados a su vida piadosa. Su condición social y capacidad económica las sitúa en un estrato de estudio diferente en el que se movieron otras damas contemporáneas (AURELL, Martín, 2001). Centrando los estudios de historia del arte sobre algunas de las reinas monográficamente en la Península Ibérica del amplio siglo XV, que no es el objeto de atención de este estudio, es posible destacar los trabajos de: Joaquín YARZA LUACES (1993, 2005) sobre la Isabel la Católica, Nuria SILLERAS FERNÁNDEZ (2008, 2012) acerca de María de Luna, Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE (2011) sobre Blanca de Navarra, Theresa EARENIGHT (2010) y Carmen ROSARIO TORREJÓN (2019) de María de Castilla, Diana LUCÍA GÓMEZ (2016) acerca de Catalina de Lancaster, o Rosa TERÉS I TOMAS (2019) sobre Violante de Bar.

<sup>6</sup> Se ha optado por estudiar alguna figura femenina de la alta nobleza, más que a la realeza por la mayor similitud con el auténtico contexto social que vivieron las mujeres en el periodo tardogótico, y se ha seleccionado a la familia Mendoza por el amplio mecenazgo desarrollado por la familia desde el Marqués de Santillana y la interesante valoración de una familia de varias generaciones, ampliamente estudiada. La bibliografía sobre el mecenazgo Mendoza es ingente, y se opta por citar las principales referencias centradas en el siglo XV y principios del XVI, como fuente que permite rastrear la bibliografía anterior: LAYNA SERRANO, Francisco, 1994 (1ª ed. 1942); ARTEAGA, Cristina de, 1940; NADER, Helen, 1986. Y con bibliografía más actualizada: GONZÁLEZ RAMOS, Roberto, 2018, p. 451-466.

coración pictórica, escultórica, y dotación litúrgica, uno de sus focos de interés. En ese sentido, tienen especial enjundia la labor predicadora de clérigos a favor de los actos de caridad, donaciones a instituciones caritativas, institución de misas perpetuas y funerarias que principalmente asumieron las damas. Este rol las convertía en centinelas de la memoria individual y dinástica a la que pertenecían ante la sociedad y la comunidad, poniendo en estos empeños tanto su vida eterna como la fama y honorabilidad de su familia –propia y política-. Además, es importante destacar que en el reino de Valencia la noble viuda tras reclamar la dote y arras a sus hijos era la administradora y poseedora de los bienes de su esposo, hasta que se casase de nuevo, o viviera honestamente.<sup>7</sup> Esto les permitía disfrutar de una posición económica segura, pero también comprometida con una imagen de virtud y piedad personal y familiar.

Tomando como observatorio la rica documentación valenciana, y concretamente los acuerdos de retablos de la primera mitad del siglo XV se aprecia cómo existe una cantidad de documentos promovidos por las damas, y se refieren a la decoración de las capillas funerarias de sus esposos. La lectura de estos instrumentos contractuales iniciados por las mujeres no dista de los encargos realizados por los hombres. Se mantienen los datos básicos referidos a las fechas, nombre e identificación de los protagonistas, su descripción iconográfica o formal, el precio, las dimensiones, el tiempo de ejecución, y la posible pena por el retraso o incumplimiento del contrato.<sup>8</sup> Este tipo de pactos podríamos definirlos dentro de un “matronazgo pasivo”, puesto que es la esposa la que inicia la confección de la decoración funeraria de una capilla familiar vinculada a la saga de su esposo.

En la mayoría de estos casos es significativo que las damas sean citadas en su calidad de esposa o viuda. Podemos encontrar ejemplos, ya publicados, como el de Castellana de Vilanova, consorte de Joan de Vilanova, caballero difunto, que encarga a Felip Porta, pintor de Valencia, un retablo dedicado a la Trinidad, como el que hay en la capilla de san Agustín, de la iglesia de san Agustín de Valencia, en cuyas tablas cimera se representa

la Coronación, y en las laterales la Anunciación de la Virgen, por el precio de 60 libras.<sup>9</sup> Y un caso muy similar es el de Úrsula, consorte de Lluís Vallseguer, ciudadano de Valencia, y la contratación de un políptico para la capilla de san Antonio, espacio familiar de los Vallseguer, en la iglesia de san Martín de Valencia.<sup>10</sup>

Tales empresas muestran la principal actividad de las promociones artísticas iniciadas por las mujeres en la baja Edad Media, y entran en sintonía con la imagen de virtud y obras pías que, desde la tradición clásica, se vinculan con las damas. Es posible recordar las palabras del tratado de filoginia escrito por Álvaro de Luna al citar el sepulcro que la reina Artemisa encargó para su esposo-hermano:

Artemisa, reina de la gente caria, puesto que fue excelente en ser de grand corazón, mas fue enxiemplo muy precioso de santo amor e de enteramente guardar su viduidad, la qual tanto amó a su marido llamado Mascolo después de su muerte que non abastaría a lo dezir. Ca como le fiziese las esequias con mucha honor pensó de le fazer segund la antigua costumbre un mucho maravilloso e noble munimento que fuese conforme a su amor; aquesta non se contentó de un maestro nin de maestro que fuese poco entendido, ca fizo venir para edificar el munimento a Escopa e Briaxe e Timoteo e Leocaró, los quales en su tiempo eran los más famosos maestros que bivían, e mandoles que segund su grand juicio fiziesen un sepulcro de mármoles porque la memoria de su amado marido non se perdiese en algund tiempo, el qual sepulcro fue una de las cosas más maravillosas que ovo en el mundo.<sup>11</sup>

Sin embargo, en la búsqueda documental y análisis histórico, también encontramos un número similar de ejemplos en los que las mujeres de diferente condición social muestran la voluntad de recordar a su propia familia; como un acto de exaltación que las realizaba a ellas mismas, las aleja de sus parentelas políticas, y anteponía su estirpe particular a la nueva saga con la que se han enlazado por matrimonio. Por ejemplo, el 27 de noviembre de 1398 Gerardo Jacobo (Starnina), habitante de Valencia, reconoce recibir de Francesca, esposa del difunto Guillem Costa, hija del difunto mercader Vicent Bordell, pañero de Valencia, cierta cantidad por la pintura de unas imágenes en una pared junto

<sup>7</sup> SOLER, Abel, 2013, p. 740.

<sup>8</sup> CERVERÓ GOMIS, Luis, 1966, p. 19-30, especialmente 29.

<sup>9</sup> Puede consultarse un amplio número de documentos en la serie de documentación publicada por la Universidad de Valencia: COMPANY, Ximo *et alii*. 2005; TOLOSA, Lluïsa, COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan, 2011.

<sup>10</sup> CERVERÓ GOMIS, Luis, 1964, p. 85.

<sup>11</sup> Se debe remarcar que el tratado de Don Álvaro de Luna se inscribe dentro de un tratado de filoginia con el que se pretendía exaltar la vida de mujeres de la Antigüedad, Antiguo y Nuevo Testamento. LUNA, Álvaro de, 2009, cap. XLII.



Fig. 1. Capilla del Condestable o de la Purificación de la Virgen, catedral de Burgos.

a la sepultura de sus padres del claustro del convento franciscano de Valencia. Tras este acto, la misma Francesca contrata al lapicida Pere Llobet la sepultura de su padre en el claustro de san Francisco de Valencia por 147 sueldos, y por 3 lápidas con las señales del difunto por 88 sueldos.<sup>12</sup> No se trata de un caso único: Maciana de Tolsà, viuda de Martí López d'Esparça, contrata un retablo de pino bajo la advocación de san Matias y san Pedro Mártir a Pere Nicolau y Jaume Mateu por el precio de 45 libras, para la capilla de Raimon de Tolsà, su padre, en la iglesia parroquial de Onda.<sup>13</sup> Y, al igual que se ha constatado en otros territorios europeos, religiosas encargan obras de arte, como Isabel Baçó, monja del convento de Montserrat de Xàtiva que abonó un retablo de santo Tomás para la capilla homónima del monasterio setabense en el que profesaba.<sup>14</sup> Este "matronazgo activo" muestra la libertad de honrar a su propio linaje y la autonomía con la que pudieron ejercer de clientas. La autonomía de las leyes forales en

el reino de Valencia favorecía esta situación de las damas que les permitía disponer de una independencia económica y social.

Un caso particular, que es importante recalcar de la amplia posibilidad de situaciones que se pueden rastrear es el de Castellana de Alpicat, viuda de Joan Navarro, que como tutora y albacea testamentaria de su hija Tecla Navarro, acuerda un retablo de san Rafael para la capilla familiar de los Navarro en el claustro del convento de santo Domingo de Valencia. Es decir, en nombre de su hija, y especifica que en el suyo propio acuerda un políptico para la capilla familiar de su esposo (*"Ego Castellana D'Alpicat, uxor quondam honorabilis Johannis Navarro, in legibus licenciati habitatoris Valencie defuncti, nomine meo proprio et ut tutrix et curatrix testamentaria Teclae pupille filie mee et dicti viri mei ac heredis eiusdem"*).<sup>15</sup> En otras ocasiones, la documentación es parca en detalles, y no nos proporciona datos sobre el destino final de la obra y la vinculación con el linaje político o personal de la dama. Por ejemplo, Peirona Llançol, viuda de Lluís Boil, encarga un retablo a los pintores Pere Nicolau y Marçal de Sas en 1400, posiblemente para el convento de santo Domingo de Valencia.<sup>16</sup> Tal y como analiza Montero Tortajada destaca en este contrato tanto la alta cantidad abonada por este políptico, superior al de otras obras solicitadas por mujeres, como la ausencia de datos sobre su ubicación. Esto ha determinado que la pieza se pueda vincular tanto a la capilla de los Llançol, como al espacio funerario de los Boil. Lo mismo sucede en otros casos documentados como el de Joana Capella, consorte del difunto Pere Busquets y el retablo de san Vicente contratado a Bernardo Godall y Gabriel Riera en 1407;<sup>17</sup> Agnes Sanç, viuda de Pelegrí Guillem y el conjunto de san Antonio (1411);<sup>18</sup> Pasquala, viuda del talabardero Antoni Coll, y el políptico acordado con Miquel Alcanyis en 1424;<sup>19</sup> y María Fernandez, cónyuge del difunto Gener Rabassa, doctor caballero, y el retablo de los Gozos de la Virgen contratado en 1440.<sup>20</sup>

Sin ánimo de ser exhaustivos, y sin datos completos sobre el destino de todos los encargos, igualmente

<sup>12</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1912, p. 235-236. Documento revisado en: COMPANY, Ximo *et alii*, 2005, p. 472-473.

<sup>13</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1914, p. 87-91. Un estudio más detallado en: LLANES DOMINGO, Carme, 2004, p. 83-96.

<sup>14</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1914, p. 156; SANCHIS SIVERA, José, 1913, p. 84.

<sup>15</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1914, p. 113-114.

<sup>16</sup> MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2015, p. 25-35.

<sup>17</sup> CERVERÓ GOMIS, Luis, 1963, p. 105; MIQUEL JUAN, Matilde, 2008, p. 47-49.

<sup>18</sup> MIQUEL JUAN, Matilde, 2008, p. 47-49, 282-284.

<sup>19</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1912, p. 314-315; MIQUEL JUAN, Matilde, 2008, p. 47-49.

<sup>20</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1930-1931, p. 4.

es posible apreciar cómo los programas iconográficos por los que optan las mujeres tampoco parece que tengan una especial atención a los temas marianos o alguna otra advocación concreta, sino que, como ocurre con los contratos contemporáneos de la época, optan por los santos titulares de la capilla, o por la devoción de los santos homónimos de sus progenitores. Un ejemplo de iconografía singular que destaca es el encargo de Pasquala, viuda de Antoni Coll. En la parte superior del retablo se representan 3 historias, en el centro la Trinidad, a la derecha san Francisco y a la izquierda san Antonio. En el cuerpo inferior de las 3 tablas, habrá una escena única de la Piedad con las Marías, san Juan, José de Arimatea y Nicodemo, mientras que en el banco, de izquierda a derecha, se figurarán María Egipcíaca, el arcángel Gabriel de la Anunciación, la crucifixión, santo Domingo y santa Catalina.<sup>21</sup> Tanto la estructura, la iconografía, así como el pintor Miquel Alcanyis, nos informan de un retablo cuanto menos especial. Pero, a tenor de los datos, más bien parece una singularidad dentro de los datos manejados.

En este pequeño panorama esbozado en el reino de Valencia durante la primera mitad de siglo XV encontramos encargos de damas de conjuntos pictóricos emplazados en espacios pertenecientes tanto a la familia política como al linaje personal. Esto muestra los distintos objetivos que pudieron pretender y la libertad con la que desarrollaron el matronazgo las damas del patriciado urbano valenciano.

### La alta nobleza castellana: la familia Mendoza

La singularidad que nos proporciona el análisis de la familia Mendoza es que sus damas formaron parte activa en “la red dinástica, territorial, jurisdiccional, económica, cultural, religiosa, ideológica e indudablemente política” de la familia, como refiere Alegre Carvajal.<sup>22</sup> Es primordial destacar que no fueron únicamente herramientas de la política familiar, sino que ejercieron como protagonistas y activas personalidades dentro del campo del mecenazgo artístico, bajo el amparo de una ambiciosa ideología de poder y linaje desde sus inicios en el siglo XV.

<sup>21</sup> Véase nota 19.

<sup>22</sup> Los principales estudios han centrado el interés de ALEGRE CARVAJAL, Esther, 2014 –la cita expuesta en el texto de este artículo procede de la página 14–; SERRANO DE HARO SORIANO Amparo; ALEGRE CARVAJAL, Esther, 2012.

<sup>23</sup> Recientemente sobre la promoción artística de Aldonza de Mendoza, con interesantes aportaciones: FUENTES ORTIZ, Ángel, 2020, p. 205-23. FUENTES ORTIZ, Ángel, 2021, p. 396-424. Su biografía en BECEIRA PITA, Isabel, 2014, p. 71-95; PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS (ed.), 2017 (especialmente los estudios de Marta Cendón de este volumen), y sobre su biblioteca: BECEIRA PITA, Isabel, 2017, pp. 291-322. Son elocuentes de su empeño y conciencia, las palabras expresadas en su testamento referidas a su sepulcro: “e que en la capilla mayor de la dicha iglesia, que se ha así de faser, sea enterrado my cuerpo en medio della antel antar



Fig. 2. Juan de Segovia (Maestro de Miraflores), Predicación de san Juan Bautista, ca. 1490-1500, técnica mixta sobre tabla, Museo Nacional del Prado [Fuente: Pilar Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga, II*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990, p. 657].

Es el caso de Aldonza de Mendoza (†1435), duquesa de Arjona, hermanastra del marqués de Santillana, que manda ser enterrada en un único sepulcro en el centro de la nave, delante del altar mayor, de san Bartolomé de Lupiana, reivindicando para sí el principal espacio litúrgico, frente a otros posibles mecenas, y destacando su singularidad y protagonismo ante otros miembros masculinos tanto de su familia política, como de los mismos Mendoza.<sup>23</sup> Su labor en las tareas de ampliación de

la iglesia del monasterio jerónimo de Lupiana y su decoración con una nueva sillería, tapices, objetos suntuarios, sepulcro y retablo mayor muestran su férrea voluntad en esta empresa. En las dos tablas que se conservan del políptico en el Museo Nacional del Prado (P007157) y el Museo de Guadalajara, el doctor Fuentes Ortiz ha hipotetizado la presencia de un retrato idealizado de la noble como Prócula, esposa de Pilatos.<sup>24</sup> La disposición centralizada de Prócula, con una filacteria que alude a la inocencia de Cristo, y por tanto a su defensa, reflejan la voluntad de los miembros de la familia Mendoza de representarse en escenas religiosas, tal y como había realizado su hermano, el marqués de Santillana en el retablo de los Ángeles, y otras damas de su familia como analizaremos.

Otro de los casos más llamativos de matronazgo castellano del siglo XV, abordado por la historiografía en diversas ocasiones y por distintos motivos, es el de Mencía de Mendoza y Figueroa, hija de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, hermana de Íñigo López de Mendoza y Figueroa, I duque de Tendilla, y del cardenal Pedro González de Mendoza, arzobispo de Toledo. Casada con Pedro Fernández de Velasco, II Conde Haro, es la principal promotora de la construcción de la capilla del Condestable en la cabecera de la catedral de Burgos (fig. 1).<sup>25</sup> Este acto cargado de un claro simbolismo fue ideado por Mencía de Mendoza dentro de una estrategia de refundación dinástica y de emancipación de la tradición de los Fernández de Velasco. Y, sin duda, en este punto hay que valorar la tradición de los Mendoza, la ascendencia y educación de doña Mencía y el papel desarrollado por las damas mendocinas para comprender este singular acto que supuso una ruptura a las normas del mayorazgo de su esposo. El acervo cul-

tural iniciado por el Marqués de Santillana había arraigado fuertemente en sus hijos y sucesores, alcanzando unos niveles de hegemonía política de carácter primero familiar y luego dinástico desde mediados del siglo XV hasta bien avanzado el siglo XVI en el reino de Castilla.

En este caso, además, nos gustaría llamar la atención sobre la lectura de la documentación original y la atención al vocabulario, puesto que los testimonios escritos del proceso evolutivo de la capilla se refieren a la construcción como "la capilla de la condesa de Haro, doña Mencía de Mendoza", o simplemente como "la capilla de la condesa de Haro", alusiva al protagonismo de doña Mencía en su encargo.<sup>26</sup> La historiografía ha definido en varias ocasiones a Mencía como promotora de la capilla, y la colaboración, o apoyo, de su esposo en el documento de fundación, fechado en 1487:

Nos el condestable de Castilla, don Pedro Fernandez de Velasco, conde de Haro e yo la Condesa doña Mencía de Mendoza, su muger, fezimos e mandamos fazer e edificar e edificamos un capilla en la yglesia de Burgos, de consentimiento de los venerables señores deán e cavildo della, en la qual elegimos e tenemos asignado y escogido nuestro enterramiento y sepolturas quando a nuestro Señor ploguiere de nos llamar desta vida presente.<sup>27</sup>

Esto confirma la implicación del condestable, Pedro (III) Fernández de Velasco, pero también el protagonismo de su esposa Mencía durante todo el proceso, en una capilla que rompía con la tradición funeraria de los Velasco de enterrarse en el monasterio de Medina de Pomar, donde el fundador de la saga familiar, el Buen Conde de Haro, había ordenado el enterramiento de sus primogénitos descendientes, y la hermana del condestable era abadesa, provocando graves conflictos familiares.

mayor, para lo cual sea fabricada una sepultura de alabastro convenyble a my persona, el qual esté apartado de la postrimera grada del altar mayor susodicho en manera que non pueda aver otra ende sepultura entre el diho altar e la mya. Et mando para faser la dicha sepultura myl florines de oro, e en tanto que se finieren las obras sobredichas mando quel my cuerpo sea puesto en deposito en el dicho monasterio en lugar y por manera que ordene el prior que a la sason ende fuer" (documento revisado en: OTERO PIÑEYRO MASEDA, Pablo S.; GARCÍA FERNÁNDEZ, Miguel, 2017, p. 725-733).

<sup>24</sup> FUENTES ORTIZ, Ángel, 2020, p. 205-236. FUENTES ORTIZ, Ángel, 2021, p. 396-424.

<sup>25</sup> El protagonismo de Mencía de Mendoza en la construcción de la capilla del Condestable, ya había sido puesta de manifiesto, inicialmente en: PEREDA ESPESO, Felipe; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, 1997, p. 17-34; PEREDA ESPESO, Felipe, 2005, p. 49 y ss; PEREDA ESPESO, Felipe, 2012, p. 937-988; PAULINO MONTERO, Elena, 2015, p. 366-380 y 424-431; PAULINO MONTERO, Elena, 2020. FUENTES ORTIZ, Ángel, 2020, p. 233-236, ha reflejado la posible influencia de Aldonza de Mendoza en el mecenazgo artístico desarrollado sobre su sobrina Mencía de Mendoza.

<sup>26</sup> La posición del Conde de Haro actualmente está más matizada, pero tanto la documentación como la historiografía, ha dejado constancia de la importancia de Mencía de Mendoza en el proyecto funerario del Condestable, su encargo y gestión (PAULINO MONTERO, Elena, 2015, p. 376-380).

<sup>27</sup> VILLACAMPA Carlos G., 1928, p. 25-44. Extraído de: PAULINO MONTERO, Elena, 2015, p. 368. La lectura de la documentación de confección de esta capilla permite comprender desde sus mismos inicios, con la cesión del espacio de la antigua capilla de san Pedro, el protagonismo de Mencía de Mendoza, tanto como condesa de Haro como con su propio nombre y apellido, lo que le proporcionaba una autoridad propia más allá del enlace matrimonial.

La documentación muestra claramente el protagonismo de Mencía de Mendoza, que llega a aparecer con su nombre (y no solo como condesa de Haro) en la toma de decisiones y el seguimiento en la construcción de la capilla funeraria (con el apoyo de su esposo) durante el periodo de tiempo en que se sabe el condestable había acudido a la conquista de Granada. La muestra visual más clara de este protagonismo es igualmente la presencia constante de los escudos de los Velasco y Mendoza en la ornamentación de la capilla. La oposición de la familia del duque de Haro muestra la importancia con la que quiso distinguir a su esposo, pero también a ella misma con la elección de un nuevo emplazamiento funerario y residencia familiar, con la que exaltar su propia existencia y fama póstuma.

El mismo ascendente afecto al arte es posible encontrarlo tanto en el contexto laico, como en el religioso, puesto que Leonor Mendoza, hija ilegítima del Marqués de Santillana, priora del convento de las Huelgas de Burgos, es retratada junto a los Reyes Católicos y su hermano, el cardenal Pedro González de Mendoza, bajo el manto protector de la Virgen de la Misericordia (c. 1485. Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Burgos).<sup>28</sup> En una tabla, por cierto, realizada, entre otros artistas, por el maestro de Miraflores, un nombre de laboratorio que tras las recientemente investigaciones sobre la casa y corte de los Mendoza es posible vincular con Juan de Segovia, artista al servicio de los Mendoza, y uno de los autores del retablo de Santiago de la capilla Luna de la catedral de Toledo, encargado por María de Luna.<sup>29</sup> Su retrato, junto a los Reyes Católicos, supone el refuerzo de su presencia y protagonismo como abadesa, pero también como miembro de la familia Mendoza y devota de la Virgen, en una tabla que pudo actuar como presente mendocino en uno de los cenobios regios de la monarquía. Reforzando esta misma idea de personificar a la abadesa del convento en una pintura devocional y la perpetuación de esta práctica a lo largo del tiempo es posible recordar la representación de Ana de Austria ante la escena milagrosa de Alfonso VIII en la basa de la reja de cerramiento de su capilla funeraria en este mismo convento.<sup>30</sup>

Por último, sería necesario en este sentido recordar el encargo de Mencía de Mendoza, marquesa

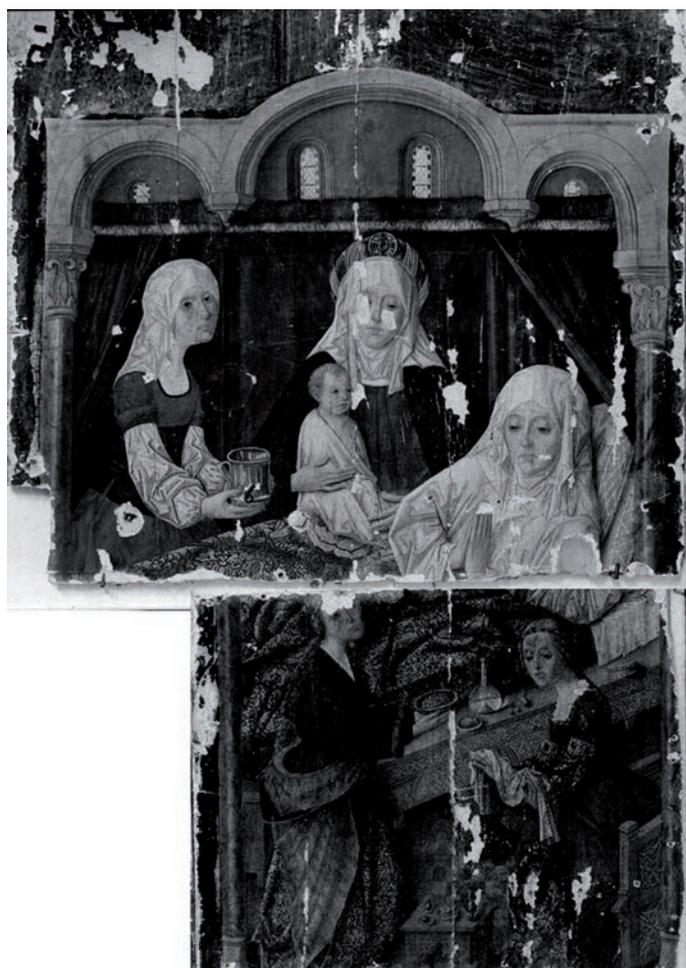


Fig. 3. Maestro anónimo(?), Nacimiento de la Virgen, finales del siglo XV. Fotografía del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Antes de la restauración.

de Zenete, para sus padres, Rodrigo Hurtado de Mendoza y de Vivar, y segunda esposa María Fonseca de Toledo. Mencía de Mendoza, casada en primeras nupcias con Enrique III, conde de Nassau, y en segundas con Fernando de Nápoles, duque de Calabria, en 1535, recibe por concesión de Carlos V la capilla funeraria en el convento de santo Domingo realizada por Francesc Baldomar para enterramiento de Alfonso V el Magnánimo, como panteón familiar.<sup>31</sup> Mencía de Mendoza, en el mo-

<sup>28</sup> No es posible confirmar si el encargo procede del propio Cardenal, o de la Abadesa, pero sin duda su representación a los pies de la Virgen sí alude a su importancia dentro de la familia (PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde, 2018, p. 311-312; CASTRO JARA, 2022). Véanse las dudas sobre el encargo, y su posible identidad, en: HERNÁNDEZ GARRIDO, Jose Luis, 2001, p. 455.

<sup>29</sup> PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde, 2018, p. 280-333.

<sup>30</sup> PÉREZ MONZÓN, Olga, 2017, p. 109-147, especialmente p. 131-132.

<sup>31</sup> TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa; ZARAGOZA CATALÀ, Arturo, 1996-1997.

mento de testar (Burgos, 3 de julio de 1535), estando aún casada con su primer esposo, Enrique III de Nassau, Señor de Breda, y con residencia en los Países Bajos, fija su enterramiento junto a su esposo.<sup>32</sup> Pero, parece que su auténtico deseo no fue enterrarse con ninguno de sus esposos, sino como finalmente hizo en la Capilla de los Reyes del monasterio dominico de Valencia, junto al sepulcro de sus padres, Rodrigo de Mendoza y María de Fonseca, que ella había procurado, tal y como consta en una Real Cédula:

Item declaro y declaro que si yo muriese en estos reinos de España en qualquier parte e lugar dellos que mi cuerpo sea llevado a sepultar a la capilla de los tres reyes que es en el monasterio de los predicadores de la ciudad de Valencia del Cid que la majestad cesarea del Emperador nuestro señor fue servido de me hacer merced y que sobre mi sepultura tan solamente se ponga una lancha de alabastro igual de la tierra sin otro vulto con u letrero en que se diga como mi cuerpo yace alli sepultado y se declare el dia de mi finamiento porque las personas que lo vieren y leyeren y me conocieren en esta vida tengan memoria de rogar a Dios por mi anima.<sup>33</sup>

Los trabajos de remodelación se iniciaron en 1536 y se prolongaron durante 6 años más, y se sabe que el costo de las obras de la sepultura de la Marquesa ascendió a 36 libras, mientras las realizadas en la capilla sumaron un total de 351 libras, 6 sueldos y 4 dineros, muestra del interés en el sepelio de sus antecesores.<sup>34</sup> La herencia de las damas Mendoza sigue manteniendo en Mencía de Mendoza su vigencia y tradición, al recrearse en la confección de un monumental sepelio para sus padres, como miembros de la familia mendocina, y sucesores de una noble estirpe.

El caso de la familia Mendoza tiene además otras manifestaciones igualmente significativas y es que las damas aparecen igualmente en aquellos conjuntos pictóricos en los que se retratan los varones

junto a las escenas religiosas, acompañando actos sagrados como predicaciones, nacimientos, o presentaciones en el templo. El conjunto de san Juan Bautista del Museo Nacional del Prado y las tablas originarias de la iglesia de san Ginés de Guadalajara<sup>35</sup> son elocuentes en este sentido. Como ya se había puesto de manifiesto con la caracterización de Pedro González de Mendoza en la predicación de san Juan Bautista del retablo de san Juan, de Juan de Segovia (maestro de Miraflores) del Museo Nacional del Prado,<sup>36</sup> en esa misma escena aparecen otras figuras que deberían relacionarse con miembros masculinos y femeninos de la familia Mendoza (fig. 2). En las tablas de la iglesia de san Ginés de Guadalajara, y actualmente en el Ayuntamiento de Guadalajara, también se representan algunos de estos mismos personajes.<sup>37</sup> Además de la ya conocida tabla de Pedro González de Mendoza como cardenal rodeado de obispos, en el nacimiento de la Virgen (algunas fuentes indican que se trata del nacimiento de san Juan Bautista) (fig. 3) y en la del nacimiento de Cristo destaca el protagonismo de las mujeres por sus ricas y suntuosas vestimentas. Igualmente interesante es la composición de la presentación en el templo, que junto al sacerdote personificado posiblemente como Pedro González de Mendoza, se podría acompañar de sus hermanos y unas damas, mucho más difíciles de tratar de identificar. Los retratos desplegados en estos conjuntos son un reflejo del poder de los personajes familiares con los que se había engrandecido la familia Mendoza. Resulta fundamental la correcta lectura e interpretación de los códigos visuales empleados en época bajomedieval y en concreto en estas piezas; representaciones individuales que potencian a un miembro de la familia, –o colectivo, al retratar a varios personajes–, resaltando primero la casa nobiliaria y en segundo lugar, y más importante, el concepto de dinastía, con el que se pretendía perpetuar el poder o la influencia política.

<sup>32</sup> "Item mando que si yo muriese fuera de estos reinos en al condado y señorío de Flandes o en otra qualquier parte que mi cuerpo sea sepultado donde el marques y conde mi señor ordenare y mandare si yo antes no lo oviere declarado por escripto o por palabra i si el dicho marques y conde mi señor muriere primere que yo e no uviere fecho e hiciere la dicha declaracion mando que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia o monasterio e parte e lugar donde el dicho marques mi señor estuviere enterrado y que sobre mi sepultura tan solamente se ponga la dicha lancha con el dicho letrero". GARCÍA PÉREZ, Noelia, 2004a y GARCÍA PÉREZ, Noelia, 2004b.

<sup>33</sup> GARCÍA PÉREZ, Noelia, 2004a y GARCÍA PÉREZ, Noelia, 2004b.

<sup>34</sup> Encargó un espléndido sepulcro en mármol, según diseño de Giovanni Battista Castello, "El Bergamasco", a los escultores Giovanni Carlone y Giovanni Orsolino, un retablo para la capilla a Onofre Falcó en 1536, y la carpintería de la capilla a Joan Gregori y su hijo Gaspar.

<sup>35</sup> LAYNA SERRANO, Francisco, 1936-1940, p. 89-102.

<sup>36</sup> PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde, 2018, p. 311-312.

<sup>37</sup> Con bibliografía anterior, y con una propuesta de su originaria procedencia: CASTRO JARA, Cristina, 2022. Agradezco a la investigadora Castro Jara la posibilidad de leer su estudio antes de su publicación.



Fig. 4. Maestro de los Reyes Católicos, Presentación en el templo y Cristo entre los doctores, ca. 1495-1497. Óleo sobre tabla, Harvard University Art Museum (Fogg Museum. 1933.29 <https://www.harvardartmuseums.org/>) y National Gallery of Washington (Samuel H. Kress Collection. 1952.5.43).

En esta misma línea de investigación, se debe de citar algunas de las tablas del retablo de la infancia de Cristo del llamado maestro de los Reyes Católicos, conservado fragmentadamente en los museos de san Francisco Museum of Fine Arts, University of Arizona Museum of Art –Tucson–, Denver Art Museum, private collection-England-, National Gallery of Art of Washington, y Harvard University Art Museum-Fogg Art Museum. Específicamente destacan las tablas de Cristo entre los doctores (fig. 4. National Gallery of Washington) y la presentación de Cristo en el templo (fig. 4. Fogg Art Museum-Harvard University Art Museum) en el que al-

gunas de las mismas figuras de la familia Mendoza vuelven a identificarse.<sup>38</sup> Se perciben similares guiños en otras tablas del conjunto, por lo que sería muy aconsejable un estudio pormenorizado del retablo, que se está preparando en la actualidad dentro del proyecto de investigación del que este texto forma parte. Todos los miembros de la familia Mendoza son engranajes de una empresa política que pretendía ambicionar el poder, y por ello se retratan juntos en un políptico dedicado a la infancia de Cristo (y hasta el milagro de las bodas de Canaan, que marca el inicio de su vida pública) y que parece conmemorar el enlace matrimonial doble

<sup>38</sup> No hay una información precisa sobre el origen de las tablas, más allá de aludir a un convento o iglesia de Valladolid. Atendiendo a los diferentes museos que conservan estas tablas hay una variada bibliografía, vinculada especialmente con las colecciones particulares de cada museo, o a las exposiciones en las que han participado con temáticas variadas, pero la mejor visión de conjunto del políptico la sigue proporcionando: BERG SOBRE, Judith; BOSCH, Lynette M.F. 1990, p. 42-45; BROWN, Jonathan; MANN, Richard G., 1990, p. 92-93.

entre Fernando e Isabel, hijos de los Reyes Católicos, y los herederos del emperador Maximiliano de Austria.

Una apreciación de género que habría que recalcar es la presencia de más damas en escenas de un ambiente femenino como es el caso de los nacimientos, mientras que en la pintura de la predicación son los varones los que tienen un mayor protagonismo, aludiendo claramente a unas prácticas y concepto visual ya definido desde mediados del siglo XV.<sup>39</sup> Esta misma argumentación se podría sumar al elaborado discurso realizado por Felipe Pereda y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, y permitiría comprender la dedicatoria de la capilla de la Purificación de la catedral de Burgos, promovida por doña Mencía de Mendoza.<sup>40</sup> Este tema especialmente vinculado al ambiente femenino, al igual que el retablo de las santas que ornamenta uno de los altares de este espacio, parece dirigir nuestra mirada a los temas iconográficos y visuales donde las señoras alcanzaron un mayor protagonismo y presencia formal, como ya han advertido los estudios monográficos sobre la capilla, pero que dentro de un contexto de matronazgo, como el que se ha intentado esbozar en este artículo, tiene una mayor comprensión.

### **María de Luna, entre la memoria paterna y la familia Mendoza**

A través de estos ejemplos observamos cómo los Mendoza fueron plenamente conscientes del poder visual del arte, en el que combinaron el texto escrito, las "palabras aladas" según la expresión homérica que materializaron en el "trazo semántico", como podrían mostrar la "M" y la "A" de los Mendoza emplazados en la decoración superior, dentro del gablete, del sepulcro del I Conde de Tendilla (originariamente en el altar mayor monasterio de santa Ana de Tendilla, fig. 5).<sup>41</sup> De la misma forma, habría que revalorizar la importancia de las mujeres Mendoza como transmisoras de la fama mendocina y como modelo de mecenazgo al ejercer como *exemplum* interpretativo ante otras damas, como podría ser el caso de María de Luna.

María de Luna, hija del condestable de Castilla, Álvaro de Luna, puede considerarse como una de las mujeres más singulares que vivió a lo largo del siglo XV. Educada dentro del ambiente cultural de su padre, a la sombra de un hombre que llegó a ser la figura política más importante y poderosa del reinado de Juan II. Álvaro de Luna fue maestro de Santiago, un hombre de acción, literato, culto, mano derecha de Juan II, padre de Isabel I de Castilla, cultivador de los usos cortesanos y promotor artístico. Fue defenestrado públicamente en la plaza pública mayor de Valladolid en 1453, acusado de todos los infortunios de una Castilla hambrienta y desolada y de pervertir a un monarca que prefería el placer, el disfrute, la vida reglada y oficiosa, a su labor constante en el gobierno del reino de Castilla.<sup>42</sup> La rueda de la fortuna había iniciado su movimiento en contra de Álvaro de Luna, con el que el monarca había compartido años de infancia y adolescencia. María de Luna, tras la muerte en deshonor de su padre, inicia uno de los proyectos más ambiciosos de revitalización memorial.

Seguramente la herencia Luna debió ser un atractivo para las posibles familias que aspiraban a ocupar la posición dejada por el Condestable, y entre los Pacheco y los Mendoza, fueron estos segundos, y concretamente el nieto del Marqués de Santillana –Íñigo López de Mendoza–, quien consiguió espasarse con María de Luna en 1460. A partir de este honroso enlace matrimonial se inicia la alianza Luna-Mendoza, con la consecuente reafirmación de los Mendoza como continuadores y propietarios de los bienes del valido. Entre 1464 y 1468 se traslada el cuerpo de Álvaro de Luna de Valladolid a la capilla funeraria, que el mismo Álvaro de Luna se había construido en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo (fig. 6). En tercer lugar, Gonzalo Chacón, fiel servidor del condestable hasta sus últimos momentos, y en esos años, consejero de la reina Isabel I de Castilla, escribe la *II Parte de la Crónica de Álvaro de Luna* o la *Historia del Íncrito don Álvaro de Luna* como un canto de exoneración a la condena infligida al de Luna, y qui-

<sup>39</sup> Estudios posteriores profundizan en esta misma línea (Véase, por ejemplo; DE CARLOS VARONA, M<sup>a</sup> Cruz, 2018), pero es significativo destacar su arranque en el siglo XV.

<sup>40</sup> PEREDA ESPESO, Felipe; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, 1997, p. 17-34; ESTELLA MARCOS, Margarita, 1995.

<sup>41</sup> Sobre el sepulcro: LAYNA SERRANO, Francisco, 1994, p. 26-31. Pero sobre la interesante relación entre imagen y texto, y la importancia, uso y poder de la escritura en época bajo medieval: RUIZ GARCÍA, Elisa, 1999, p. 275-313. La interpretación de esta "M" y "A" podría apoyarse en el uso constante por parte de los Reyes Católicos de su "Y" y "F", iniciales de sus respectivos nombres de pila. Esta idea también es percibida por MORALES CANO, Sonia, 2018, p. 220.

<sup>42</sup> Las últimas referencias con bibliografía anterior del valido Luna, PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde; MARTÍN GIL, María (eds.), 2018. El proceso de "diabolización" del Condestable todavía tuvo una cierta audiencia en la segunda mitad del siglo XV: FORONDA, François, 2003, p. 521-541; FORONDA, François, 2009, p. 89-98.

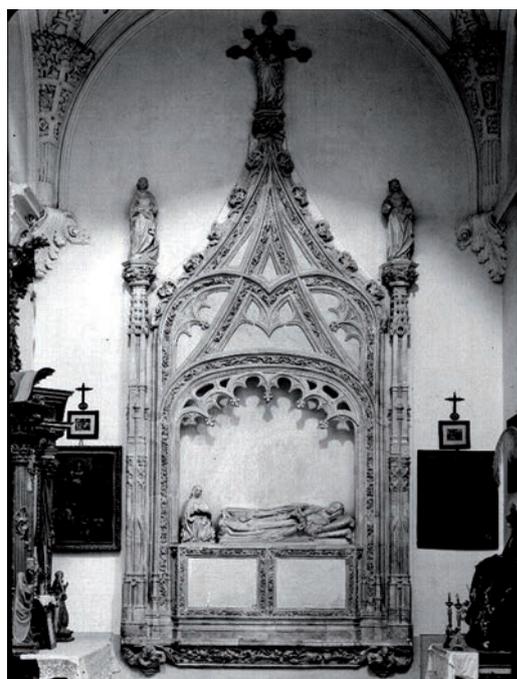


Fig. 5. Sepulcro de Íñigo López de Mendoza y Figueroa, I Conde de Tendilla, y su esposa, Elvira de Quiñones, finales del siglo XV. Monasterio de santa Ana, Tendilla. Destruído. Fotografía del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

zás también a la memoria de Juan II por parte de su hija. En 1484 Juana de Pimentel, conocida como la triste condesa, dota litúrgicamente la capilla. María de Luna, su hija, el 21 de diciembre de 1488 encarga a Pedro de Gumiel, mazonero, y a los pintores Sancho de Zamora y Juan de Segovia un retablo dedicado a Santiago Apóstol, que deberán ejecutar bajo su supervisión,<sup>43</sup> y apenas unos días más tarde, el 7 de enero de 1489, el sepulcro funerario de sus padres a Sebastián de Toledo.<sup>44</sup> Con este doble encargo, ornamentaba la capilla funeraria de sus padres, pero también la de su nueva familia política. A partir de este momento, los Mendoza gozarían además de la herencia Luna, con una fama memorial renovada, de uno de los espacios más singulares de la catedral de Toledo: una notable e insigne capilla funeraria en la zona de la cabecera frente al altar mayor.<sup>45</sup>

El caso de María de Luna es especialmente sintomático de una realidad: la habilidad que desplegó al compaginar sus esfuerzos personales con los de la familia Mendoza, a la que supo involucrar en su deseo personal de rehabilitación paterna, haciendo extensible estos beneficios memoriales a su nueva familia política. En este caso, es significativo los detalles que manifiestan claramente los contratos del retablo y sepulcro, puesto que al contrario de lo que hemos visto en la documentación valenciana, María de Luna es citada en el contrato del retablo como: “muy illustre / e magnifica señora duquesa del Ynfantado”, y en el sepulcro: “Estas son las condiciones e ordenança con que la Ylustrisyma e muy manifica señora la duquesa del Ynfatado manda faser dos bultos de ymagineria...”. La rica educación en su casa paterna continuada dentro del ambiente de los Mendoza, rodeada de la biblioteca del Marqués de San-

<sup>43</sup> El contrato del retablo fue publicado inicialmente en GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel C., 1929, p. 112-121, docs. 2-4, y actualmente revisado en: BENAVIDES LÓPEZ, M<sup>a</sup> Ángeles, 2018, p. 520-525.

<sup>44</sup> Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), Osuna, leg. 1793, n<sup>o</sup> 66. Pub. AZCÁRATE RISTORI, José María de, 1974, p. 7-34 y CARRETE PARRONDO, Jesús, 1974, p. 37-43.

<sup>45</sup> Las principales publicaciones sobre la capilla de Santiago: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, 1999, p. 135-170; LENAGHAN, Patrick, 2000, p. 40-141, y MIQUEL JUAN, Matilde; PÉREZ MONZÓN, Olga, 2016 <https://e-spania.revues.org/25527> Consulta 12 agosto 2018. Más recientemente: PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde; MARTÍN GIL, María (eds.), 2018.

tillana, algunos de cuyos libros glosaron la vida de su padre,<sup>46</sup> al igual que la atmósfera que procuraría para recrear con veracidad la *Crónica de don Álvaro de Luna*, por Gonzalo Chacón, proporcionaron la base sobre la que María de Luan proyectaría la redención paterna y la nueva dimensión política de los Mendoza-Luna.<sup>47</sup> Es, sin ninguna duda, la promotora y autora de un proyecto que se elabora bajo su constante supervisión, tanto desde sus inicios y puesta en marcha, como en su evolución y ejecución final, puesto que aquellos detalles no especificados en el texto contractual, serán dictados por la misma tal y como se indica:

Otrosy que su señoría de la señora duquesa mande haser en todas las pieças costa-/neras en cada una...

Et en la ymageneria de todas estas pieças susodichas para en / cada pieça su ymagen que las mande dar su señoría por re-/laçion de las que su señoría le plaserá e que aquellas mis-/mas pongan los dichos maestros.<sup>48</sup>

El texto del sepulcro obliga a que sea labrado en Guadalajara, lugar de residencia de la noble, –y no en Toledo, lugar de destino de la obra, o en Manzanares el Real, donde se firma el contrato–, lo que confirma la fuerte relación de la duquesa con la elaboración de la obra:

La qual dicha lavor e obra con las dichas condiciones tomó a faser e labrar de la dicha señora duquesa Savastian de Toledo, entallador de ymagineria, e se obligó de lo labrar en la cibdad de Guadalajara... por rason que su señoría e mandó dar pagar por ello noventa mil mrs.<sup>49</sup>

El proyecto visual desarrollado por la señora condesa en la capilla de Álvaro de Luna se despliega en

tres niveles de estrategia memorial: su rehabilitación como figura política, válido y condestable de Castilla al servicio de Juan II; la faceta literaria y la transcendencia libraria de Álvaro de Luna, como autor de libros y destinatario de otras tantas piezas literarias, que recuerdan su vida y honran su figura; y finalmente, la inmortalización de unas exequias funerarias, que nunca se realizaron, y que como un símil póstumo pretendía devolver la honra que no tuvo al final de su vida Álvaro de Luna. Era el culmen de un proceso que se había iniciado desde, al menos, 1460 con el matrimonio Mendoza-Luna y que en 1489 marcaba un proceso de 29 años de esfuerzos dirigidos, desde lo que hoy denominaríamos, un proyecto de cultura visual.

El despliegue de medios se había desarrollado desde los ámbitos de poder, la literatura y el arte, y el objetivo era revertir la imagen de mal gobierno y deshonor del válido por la de un hombre honesto, bueno, sabio, virtuoso y humanista.<sup>50</sup> Si la concepción intelectual del proceso había sido pergeñada durante años, admirada incluso en la gran unidad compositiva, iconográfica y de retórica visual desplegada a través del retablo, sepulcro y decoración escultórica de la capilla de Santiago, para su elaboración material María de Luna contó con maestros al servicio de la familia Mendoza, y quizás por ello aparece significativamente como la señora duquesa, o su señoría, más que como María de Luna.

En los documentos contractuales del sepulcro y del retablo aparecen varios nombres como autores materiales, pero la concepción general del espacio se debe a un artista de primer nivel que se encar-

<sup>46</sup> La vida de Álvaro de Luna fue contemplada por sus contemporáneos con mucho interés, llegando a ser glosada en obras literarias como el *Doctrinal de Privados* (1453) del Marqués de Santillana, *Laberinto de la Fortuna* (1444) de Juan de Mena, o las *Coplas por la muerte de su padre* (1477) de Jorge Manrique.

<sup>47</sup> Sobre la formación humanística de la nobleza castellana, que desmitifica su aversión a las letras, puede consultarse: DI CAMILLO, Ottavio, 1992, p. 69. Se podrían recordar las palabras del I Duque del Infantado en su testamento de 1475 dirigidas a sus descendientes (el propio esposo de María de Luna): "Otro si, allende lo suso escripto mando al conde my fijo e quiero que aya por mayorazgo las mis casas principales que yo tengo en la çibdad de Guadalafajara e ansy mismo los libros que en my librería y cámara se fallaren, los quales es my voluntad que non sean nyn puedan ser enajenados por él nyn por sus sucesores a los otros viene del mayorazgo e de aquella mesma natura e calidad, e esto porque yo deseo mucho que él e sus descendientes se den al estudio de las letras como el marqués my señor, que santa gloria aya, e yo e muchos antecçesores lo fesimos, creyendo mucho por ello ser crecidas e alçadas nuestras personas e casas". Extraído de LAYNA SERRANO, Francisco, 1994, p. 473.

<sup>48</sup> BENAVIDES LÓPEZ, M<sup>a</sup> Ángeles, 2018, p. 520-525.

<sup>49</sup> AZCÁRATE RISTORI, José María de, 1974, p. 7-34 y CARRETE PARRONDO, Juan, 1974, p. 37-43.

<sup>50</sup> Según las crónicas de la época, memoriales, testimonios y recuerdos, Álvaro de Luna se relacionaba con el mal gobierno ejercido por él mismo como válido de Juan II. La literatura de la época reitera una y otra vez los problemas del momento, desde las *Generaciones y Semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán, la *Crónica* de Juan II, el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, o la *Crónica Latina* de Enrique IV, entre otros. Aunque no todas vinculen las calamidades del momento con la figura de Álvaro de Luna, su persona siempre se asoció a estos años. No solamente se trataba de limpiar la memoria de un hombre cuya figura se unía a la ambición, las intrigas, la codicia, la soberbia, la venganza, iniquidad, y un gobierno dominado por la guerra, el hambre, la tiranía, la pobreza, las miserias y la enfermedad, y una muerte en deshonor, sino, conforme a la cadencia del pensamiento maniqueo propio de la Edad Media, renovar su imagen a partir de su virtud, honor, bondad, lealtad, sabiduría y buenas obras de la forma más ejemplar posible y en uno de los espacios más significativos de la Castilla medieval.

gó, junto con María de Luna, de elaborar el contrato y supervisar su correcta ejecución con artistas a su servicio. La persona que nos referimos es Juan Guas. Aunque su identidad no está aclarada explícitamente, hay elementos suficientes como para valorarlo en su justa medida.<sup>51</sup> Centrándonos en el documento Luna, hay dos alusiones que podrían aludir a Juan Guas como diseñador y supervisor del conjunto; primero es la referencia a la existencia de un dibujo que debe servir de modelo al imaginario Sebastián de Toledo, escultor del sepulcro, y en segundo lugar, la gran cantidad de precisiones de carácter arquitectónico que aparecen citadas en el contrato del retablo, y suponen una excepcionalidad dentro de la documentación contractual del momento, y que reproducimos en las siguientes líneas:

Hanse de mover sobre la solera del pie sus ricos en vasa-/mentos del arte de cantería e de allí surcan sus pilares / en arista de pieça en pieça fasta los remates del dicho / retablo, todos que vayan huecos de su archentería e maço-/nería con sus nudos de molduras revestidos con sus pila-/retes, et en las copadas que hatan con el entablamento sobre / la maçonería de las pieças que vengán sus gentiles fojas / françesas, revestidas con sus molduras del dicho entabla-/mento...

Et ençima de la maçonería del dicho vanco sobre que han de / yr las pieças que corra otro entablamento con una copada / de un cordón de sant Françisco et que vaya bolteando por derre-/ dor de los pilares./

Otrosy que toda la maçonería de las otras pieças de arriba, los/ de los costados que vayan con sus ricas tuvas enlevadas /e ochovadas, et en cada ochavo que vayan sus chanbranas /de fojas con su pinaculo e su archentería e sus claraboyas /de rica maçonería con su coronamiento de sus fojas, con sus/ pilaretes en arista, con sus repisas de molduras e con sus /remates con sus caracoles en arista et con sus arcos // encorlados con sus fojas enbolcadas pinjantes et con sus ver-/dugos enroscados a par de los pilares con sus vasetas e capi-/teles./

Otro sy en la maçonería de las dos pieças de en medio que aya/en la baxa una tuba enlevada con dos paños enviaxados /a los costados de en cabo et un arista en medio que lleve en cada/ paño una chanbrana de fojas con su pinaculo et en los / dichos paños que corra por çima su claraboya con sus moldu-/ras et con su encoronamiento de sus corlas e sus hojas que corran/por çima e con sus pilaretes en el arista en rincones de la dicha tuba/ con sus repisas et crestas de coracoles y remates, et en los paños /de esta dicha tuba su archentería con sus archetes de luxu de sus cor-/las et hojas pinjantes con unos verdugos a los costados de los pila-/res encorchados con sus vasetas et capiteles...



Fig. 6. Capilla de Álvaro de Luna, Catedral Primada de Toledo.

Et en la pieça prinçipal de abaxo que en el campo de ella que se faga un encasa-/mento ochavado que sea encorporado fasia adentro, en que aya debaxo de la/ tuba del capitel una graçiosa boveda de su crusería con unos fila de /ruelas de hojas en las claves et con sus pilaretes en los rincones de los /ochavos, con sus rincones e capiteles para en que venga una rica ymagen/ de bulto del señor Santiago que sea tamaño como el natural quanto quepa / en el alto de la pieça et que sus costados de las paredes desta bóveda sean /labrados de su archentería de talla.<sup>52</sup>

Las abundantes alusiones al arte de la cantería, o a precisiones arquitectónicas, que se han entresacado del contrato, como pilares, pilaretes y caracoles en arista, tubas elevadas y ochavadas, hojas enroscadas pinjantes, paños esviados y, sobre todo, la manera en que describe cómo debe realizarse la mazonería de un retablo aluden a un personaje con desarrollados conocimientos de cantería. Además de la gran labor desarrollada por Juan Guas en el diseño de las obras, manteniendo la integridad intelectual y material del proyecto, su ejercicio se ajustó igualmente a la supervisión de la ejecución de las piezas gracias a la contratación de artistas vinculados a la familia Mendoza, con los que ya debía de haber mantenido lazos profesionales. Uno de los artistas con el que más claramente había trabajado es el imaginero Sebastián de Toledo, con quien había colaborado en las esculturas de las imá-

<sup>51</sup> Esta hipótesis fue planteada en: PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde, 2018, p. 280-333.

<sup>52</sup> BENAVIDES LÓPEZ, M<sup>a</sup> Angeles, 2018, p. 520-525.

genes de la portada del claustro de la catedral de Segovia en 1487, bajo su supervisión como maestro mayor de las obras en Segovia. Años más tarde, cuando Juan Guas ostentaba el cargo de maestro mayor de las obras de la catedral de Toledo, Pedro de Gumiel, arquitecto al servicio del cardenal Mendoza, se encontraba elaborando el retablo mayor de la catedral Primada. Las labores de Juan de Segovia y Sancho de Zamora se ciñen principalmente a su labor como pintores al servicio de los Mendoza con pinturas en el palacio del Infantado, cuya dirección estaba a cargo de Guas.<sup>53</sup>

No es posible considerar azaroso la participación de maestros activos al servicio de la casa Mendoza, cuando, además, el retablo y el sepulcro están llenos de guiños a la familia mendocina. Se trata de pequeños detalles, que no pasarían desapercibidos para los contemporáneos al retablo, como la utilización y combinación del rojo y azul (de los Luna), y por otra parte, verde y rojo (de los Mendoza), de forma reiterativa en los mantos de las figuras principales, alusivos a los colores de los escudos de las dos familias comprometidas en el retablo de Santiago. En este mismo sentido, destaca la reproducción en la tabla cimera del políptico de una Madona con el Niño, copia de la mítica Madona Duran, realizada por Roger van der Weyden (actualmente en el Museo Nacional del Prado), y que desde tempranas fechas se vincula con España y con la familia Mendoza. La utilización de esta imagen de referencia, señera de una de las obras artísticas más importantes en la Castilla del momento, era un signo de identidad, una marca de propiedad de los Mendoza, que hacían valer en un retablo ubicado en la capilla de Álvaro de Luna, en la que ellos podrían enterrarse y utilizar como panteón familiar. Y, en segundo lugar, en la predela se retrata el mismo

Pedro González de Mendoza, cardenal y arzobispo de la catedral de Toledo en esos años, como san Buenaventura.<sup>54</sup> Con este encargo por parte de María de Luna se reivindicaba de una forma más incisiva la participación de los Mendoza en la revitalización memorial de Álvaro de Luna a través de la decoración y ornamentación de esta capilla Luna-Mendoza. La unificación de las dos familias requería no solo el matrimonio de María de Luna con Íñigo López de Mendoza, sino también la activa participación mendocina en los bienes Luna. Este cometido fue un éxito gracias a la actividad de María de Luna que supo con su criterio y experiencia involucrar en su actividad personal e individual a su nueva familia política empleando tanto a los artistas mendocinos, como los emblemas y signos de identidad de los de Guadalajara, con aquellos elementos que mejor los definían y alababan (piezas artísticas de referencia, como la Madona Duran; los colores rojo y verde, de los Mendoza como lema cromático; o el criptorretrato de Pedro González de Mendoza como san Buenaventura). El proyecto, además, se integraba dentro de una política de difusión y promoción familiar que incluía la construcción del palacio del Infantado en Guadalajara, como la principal residencia de los duques del Infantado.<sup>55</sup>

Todas disfrutaron de una cultivada educación, gozaron del aprecio de sus congéneres en sus actividades, tanto artísticas como culturales. Son hijas, esposas y madres de grandes personajes, principalmente de la familia Mendoza, pero con una cualidad diferenciadora: si las mujeres Mendoza abogaron por engrandecer a su propia familia, María de Luna, esposa de Íñigo López de Mendoza, utilizó a los Mendoza para fortificar su ascendencia Luna, enturbiada por la memoria paterna de Álvaro de Luna, utilizando las mismas herramientas que otras damas.

<sup>53</sup> La proyección de Juan Guas excede el cometido de este artículo pero una sucinta enumeración de sus cargos permite comprender la necesidad de colaboradores activos a su servicio: documentado activo en 1453, 1458, 1461, 1466 y 1469 en la catedral de Toledo; en 1471 es maestro mayor de la catedral de Ávila; y activo en el claustro de la catedral de Segovia; en 1472 es maestro mayor de las obras reales; entre 1472 y 1496 es maestro de las obras del monasterio de santa María del Parral; en 1476 es el arquitecto de la iglesia de la Mejorada (Olmedo); en 1477 del monasterio de santa María de Guadalupe; entre 1484 y 1495 es maestro mayor de la catedral Primada; y entre 1475-1489 está documentado al servicio de la familia Mendoza. Su primera referencia documental conocida es en 1453 trabajando en la puerta de los leones de la catedral de Toledo, y fallece en 1496, siendo enterrado en su capilla funeraria en la iglesia de los santos Justo y Pastor de Toledo. Sobre la figura de Juan Guas puede consultarse: LÓPEZ DÍEZ, María, 2006, p. 49-64 y recientemente en 2020 se ha defendido la tesis doctoral de Costanza BELTRAMI (*Juan Guas and Gothic Architecture in Late-Medieval Spain: Collaboration, Networks and Geographies*) en The Courtauld Institute de Londres, que esperamos se publique pronto.

<sup>54</sup> La ambición del cardenal Pedro González de Mendoza se manifiesta en multitud de detalles que cuajan su vida, y que extiende a todos los ámbitos de su existencia, desde el arte, la literatura o la política. Recientemente, con la principal bibliografía CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula, 2018, p. 88-109. Sobre la identificación de san Buenaventura con el cardenal Pedro González de Mendoza: PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde, 2018, p. 280-333. Otros retratos del cardenal en épocas posteriores, en lo que sigue manteniendo su fisonomía: LAGUNA PAÚL, Teresa, 2018, p. 589-606.

<sup>55</sup> Una tónica que ya era habitual dentro de la nobleza castellana del momento, en familias como los Ayala en Quejana, o los Fernández de Velasco (LAHOZ GUTIÉRREZ, Lucía, 2007, p. 44-103; PAULINO MONTERO, Elena, 2015, p. 371; YARZA LUACES, Joaquín, 2003).

## Conclusiones. “Lo que la naturaleza da, nadie lo quita”

Tu padre, gran sabio y filósofo, no pensaba que por dedicarse a la ciencia fueran a valer menos las mujeres. Al contrario, como bien sabes, le causó gran alegría tu inclinación hacia el estudio. Fueron los prejuicios femeninos de tu madre los que te impidieron durante tu juventud profundizar y extender tus conocimientos, porque ella sólo quería que te entretuvieras en hilar y otras menudencias que son ocupación habitual de las mujeres. Pero, como reza el dicho al que antes aludí: “Lo que Naturaleza da, nadie lo quita”. Y tu madre no pudo arrancar en ti ese gusto por la ciencia, esa tendencia natural que te ha permitido ir cosechando el saber, aunque fuera recogiendo migajas. Tú no crees, de eso estoy segura, que te haya echado a perder tu dedicación al estudio sino que lo consideras, y con razón, tu más preciado tesoro.<sup>56</sup>

Sobre las preguntas iniciales que se gestaron en el curso de verano de Laredo “Reinas y nobles: promoción y matronazgo artístico entre el mundo medieval y el moderno”, entre el 9 al 13 de julio de 2018, organizado por nuestros queridos colegas, los profesores Begoña Alonso y Fernando Villaseñor\* habría que considerar la necesidad de favorecer los estudios de género, no por la utilización de unos objetivos, métodos o resultados distintos a los utilizados en el caso de clientes o artistas masculinos, sino más bien, por la necesidad de encontrar las vías a través de las cuales la feminidad en época medieval supo o pudo expresarse con libertad, tal y como rememora Cristine de Pizan en el texto introductorio de estas conclusiones.<sup>57</sup> Si los contratos citados en la Valencia de la primera mitad del siglo XV sirven como inicial punto de reflexión de la libertad que pudieron desarrollar las damas de la burguesía valenciana, las casuísticas desarrolladas alrededor de las nobles Mendoza son un aldabonazo para atender al mecenazgo femenino a fina-

les de la Edad Media, puesto que coinciden similares intereses y formas de actuación. Todas formaban parte de una sociedad que les proporciona un contexto y un ambiente del que participan con voz propia. En la búsqueda de estas voces habría primero que conocer con más profundidad la educación femenina y acceso a la cultura en la época,<sup>58</sup> ahondando en aspectos como el gusto y, en consecuencia, la tendencia coleccionista de las mujeres –y todo lo que esto envuelve, desde la influencia de estas obras, hasta su emplazamiento, o propiedad–. Si desde la promoción artística femenina sería necesario revisar aspectos como la formación cultural femenina, desde la expresión más puramente externa sería fundamental indagar en temas como el humanismo visual, como expresión de magnificencia y visibilidad política, proyectando una perspectiva más diacrónica que se iniciaría en el siglo XIII y que alcanzaría los estudios de género del siglo XVI, actualmente más desarrollados.<sup>59</sup>

## Bibliografía final

- ALEGRE CARVAJAL, Esther. *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid: Polifemo, 2014.
- AURELL, Martín. *La dama en la corte bajomedieval*. Barañáin: Universidad de Navarra, 2001.
- AZCÁRATE RISTORI, José María de. “El maestro Sebastián de Toledo y el doncel de Sigüenza”. *Wad-al-Hayara*, 1974, 1, p. 7-34.
- BECEIRA PITA, Isabel. “Aldonza de Mendoza, Duquesa de Arjona”. En ALEGRE CARVAJAL, Esther (dir.). *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid: Polifemo, 2014, p. 71-95.
- BECEIRA PITA, Isabel. “Doña Aldonza de Mendoza y sus libros”. En: PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo (coord.). *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV)*. Madrid: CSIC, 2017, p. 291-322.
- BENAVIDES LÓPEZ, M<sup>a</sup> Ángeles. “Anexo I. Transcripción del traslado notarial del retablo de la capilla de San-

<sup>56</sup> PIZAN, Cristine de, 2001, libro II, cap. XXXVI, p.199-200.

\* Muy especialmente quisiera recordar al profesor Fernando Villaseñor Sebastián por su inteligencia, saber hacer, caballerosidad y generosidad, cuya desaparición impidió la publicación de un monográfico sobre el matronazgo femenino bajomedieval. Su recuerdo permanece constante entre los medievalistas.

<sup>57</sup> Como continuación de este estudio habría que valorar el papel del mecenazgo femenino como fundadora de conventos y monasterios, y los objetivos intrínsecos que pretendían, ahondando más allá del concepto de piedad y devoción, y enlazándolo con las corrientes intelectuales del momento. Véase la línea abierta en: RODRÍGUEZ POSILIO, Montserrat, 2018, p. 713-725.

<sup>58</sup> Resulta de gran interés las publicaciones de SALVADOR MIGUEL, Nicasio, entre las que destaca: *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008. Una breve aportación al respecto de la educación de la progenie Mendoza: ALEGRE CARVAJAL, Esther, 2014, p. 22-27, y 29-34, 38-44; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, 2017, s.p. En esta misma línea se podría recordar que la primera biblioteca señorial femenina de la baja Edad Media fue de Aldonza de Mendoza, hermanastra del I marqués de Santillana (p. 24 y 71-95, especialmente las últimas referidas al artículo de Isabel Beceira Pita).

<sup>59</sup> La bibliografía sobre la promoción femenina en el siglo XVI es ingente. Podría servir de punto de arranque dentro del contexto hispano, las reflexiones sobre Mencía de Mendoza realizadas por GARCÍA PÉREZ, Noelia, 2013, p. 189-760. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.760n2006>; GARCÍA PÉREZ, Noelia, 2006, p. 227-236; PORRAS GIL, M<sup>a</sup> Concepción, 1995, p. 735-748. Y como siempre el marco teórico definido por YARZA LUACES, Joaquín, 2002, p. 421-468. Es de obligada referencia el catálogo de la reciente exposición: CHECA CREMADES, Fernando, 2019, que junto con SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Leticia (ed.), 2019, proporcionan las últimas referencias sobre el tema en España.

- tiago". En: PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde; MARTÍN GIL, María (eds.). *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid: Sílex, 2018, p. 520-525.
- BERG SOBRE, Judith; BOSCH, Lynette M.F. *The Artistic Splendor of the Spanish Kingdoms: The Art of Fifteenth-Century Spain*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1990.
- BROWN, Jonathan; MANN, Richard G. *Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries*. Washington, D.C.: The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue, 1990.
- BYNUM, Carol W. *Holy feast and Holy Fast: the religious significance of food to medieval women*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- BYNUM, Caroline W. *Fragmentation and redemption: essays on gender and the human body in medieval religion*. New York: Zone Books, 2002.
- CAVALLO, Sandra; WARNER, Lyndan. *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe*. New York: Longman, 1999.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula. "De Calahorra a Toledo: Una aproximación a los espacios curiales domésticos de Pedro González de Mendoza, prelado castellano y gran Cardenal de España (1454-1495)". En: PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde; MARTÍN GIL, María (eds.). *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid: Sílex, 2018, p. 88-109.
- CARRETE PARRONDO, Juan. "Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna". *Revista de Ideas Estéticas*, 1974, n° 131, p. 37-43.
- CASTRO JARA, Cristina. "Memoria urbana y geopolítica de poder: Retrato del Cardenal Mendoza rodeado de obispos". *Medievalismo* (en prensa).
- CAVINESS, Madeline H.. *Visualizing women in the Middle Ages: sight, spectacle, and scopie economy*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2001.
- CERDÀ, Magdalena, JUAN, Antònia i SABATER, Tina (coord.). *La condició femenina a l'edat mitjana. Entre protagonisme i marginalitat*. Palma: Edicions UIB-IEB, 2017.
- CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores Valentinios. Su cronología y documentación". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1963, n° 48, p. 63-156.
- CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores Valentinios. Su cronología y documentación". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1964, n° 44, p. 83-136.
- CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores Valentinios. Su cronología y documentación". *Archivo de Arte Valenciano*, 1966, p. 19-30.
- CHECA CREMADES, Fernando. *La Otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2019.
- COMPANY, Ximo et alii (eds.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I*. Valencia: Universitat de València, 2005.
- DE ARTEAGA, Cristina. *La Casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*. Madrid: C. Bermejo Impresor, 1940.
- DE CARLOS VARONA, Mª Cruz. *Nacer en palacio: el ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.
- DI CAMILLO, Ottavio. "Modern historiographical Myths. The case of the nobility, learning and ethics in fifteenth century Spain". *Razo, Cahier du centre d'Etudes medievales de Nice*, 1992, 12, p. 55-74.
- EARENFIGHT, Theresa. *The King's other body: María of Castile and the crown of Aragon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- EASTON, Martha. "Gender and Art in the Middle Ages", *Oxford Bibliographies*, 2016. DOI:10.1093/OBO/9780199920105-0096.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "Libros y lecturas femeninas en la Corona de Aragón medieval. Avance de una encuesta sobre las dedicatorias", En: CERDÀ GARRIGA, Mª Magdalena et alii, *La condició femenina a l'edat mitjana, entre protagonisme i marginalitat*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2017, s.p.
- ESTELLA MARCOS, Margarita. *La imaginaria de los retablos de la Capilla del Condestable*. Burgos: Junta de Castilla y León, 1995.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina. "Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla y Maestre de Santiago: hombre de su tiempo y promotor de las artes". En: *La nobleza peninsular en la Edad Media*. León: Fundación Sánchez Albornoz, 1999, p. 135-170.
- FORONDA, François. "Le prince, le palais et la ville: Ségovie ou le visage du tyran dans la Castille du XVe siècle". *Revue Historique*, 2003, 627: 521-541.
- FORONDA, François. "El Consejo de Jetró a Moisés (Ex. 18, 13-27) o el relato fundacional de un gobierno compartido en la Castilla de Trastámara". En: BOUCHERON, Pierre; RUIZ GÓMEZ, Francisco (coord.). *Modelos culturales y normas sociales al final de la Edad Media*. Madrid-Ciudad Real: Casa de Velázquez-Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, p. 89-98.
- FUENTES ORTIZ, Ángel. *Los monasterios jerónimos, nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara (1373-1474). De los lenguajes de Al-Andalus a la revolución del gótico final*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- FUENTES ORTIZ, Ángel. "Staging a woman's lineage: memory and legitimation of Duchess Aldonza de Mendoza (d. 1435)". *Journal of Medieval Iberian Studies*, 2021, vol. 13, num. 3, p. 396-424.
- GARCÍA-FERNÁNDEZ Miguel; CERNADAS MARTÍNEZ, Silvia (eds.). *Reinas e infantas en los reinos medievales ibéricos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2018.
- GARCÍA HERRERO, María del Carmen. *Las mujeres en la Zaragoza del siglo XV*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2006.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Arte, poder y género en el Renacimiento español: El Patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia: Nausicaa, 2004a.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Mencía de Mendoza*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004b.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia. "Emoción y memoria en la biblioteca de Mencía de Mendoza: tres figuras para una respuesta". *Goya, revista de Arte*, 2006, n° 313-314, p. 227-236.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia. "El acceso de la mujer a la 'alta cultura' en la Europa del Renacimiento". *Arbor*, 2013, p. 189-760. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.760n.2006>.
- GARÍ DE AGUILERA, Blanca (ed.). *Vidas de mujeres del Renacimiento*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2007.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel C. "La capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1929, 5/13, p. 112-121.
- GONZÁLEZ RAMOS, Roberto. "Los Duques del Infantado: escenografías del poder y de la estirpe". En: BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús et alii (eds.). *El conde de Tendilla*

- y su tiempo. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, p. 451-466.
- GRAÑA CID, M<sup>a</sup> del Mar. *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*. Madrid: Al-Mudayna, 1994.
- HALL MCCASH, June. *The Cultural Patronage of Medieval Women*. Atenas-Londres: University of Georgia Press, 1996.
- HAMBURGER, Jeffrey F. *Nuns as artists: the visual culture of a medieval convent*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- HAND, Joni M. *Women, manuscripts and Identity in Northern Europe, 1350-1550*. New York: Ashgate, 2016 (1<sup>o</sup> ed. 2013).
- HERNÁNDEZ GARRIDO, José Luis. "Satanás con libros en la Virgen de la Misericordia de las Huelgas". En: MELERO MONEO, M<sup>a</sup> Luisa et alii. *Imágenes y promotores en el arte medieval. Homenaje a Yarza*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 441-455.
- IBÁÑEZ, Javier; ZARAGOZA, Arturo. "Inter se disputando. Las juntas de maestros de obras y la transmisión de conocimientos en la Europa medieval". En: RABASA, Enrique et alii (eds.). *Obra Congrua. Estudios sobre la construcción gótica peninsular y europea*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2017, p. 113-129.
- JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo. *Historia de los hechos de España*. Madrid: Alianza, 1989.
- KING, Catherine. *Renaissance women patrons: wives and widows in Italy c. 1300-1550*. Manchester: New York Manchester University Press, 1998.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane. "La madre cruel: la maternidad, viudez y dote en la Florencia de los siglos XIV y XV". En: LITTLE, Lester K.; ROSENWEIN, Barbara H. *La Edad Media a debate*. Madrid: Akal, 2003, p. 413-430.
- LACARRA LANZ, María Eugenia. *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1990.
- LAGUNA PAUL, Teresa. "Original y copia del retrato del cardenal Pedro González de Mendoza en la galería de prelados de la catedral de Sevilla". En: BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús et alii (eds.). *El conde de Tendilla y su tiempo*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, p. 589-606.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, Lucía. "De palacios y panteones: el conjunto de Quejana, imagen visual de los Ayala". En *Exposición Canciller Ayala*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2007, p. 44-103.
- LAYNA SERRANO, Francisco. "Las Tablas de la Iglesia de San Ginés en Guadalajara". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1936-1940, n<sup>o</sup> 44, p. 89-102.
- LAYNA SERRANO, Francisco. *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. tomo 2. Aache: Guadalajara 1994 (1<sup>a</sup> ed. Madrid, 1942).
- LAYNA SERRANO, Francisco. *El palacio del Infantado de Guadalajara*. Guadalajara: Aache, 1996.
- LENAGHAN, Patrick. "Commemorating a real bastard: the chapel of Alvaro de Luna". En: VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth; STAMATIS PRENDERGAST, Carol (eds.). *Memory and the Medieval Tomb*. Aldershot: Ashgate, 2000, p. 40-141.
- LLANES DOMINGO, Carme. "Pere Nicolau i la Catedral de València. Aclaracions sobre els retaules de "santa Clara y santa Isabel" (1403) i "sant Maties i sant Pere Màrtir" d'Onda (1405)". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 2004, LXXX, p. 83-96.
- LÓPEZ DÍEZ, María. *Los Trastámara en Segovia: Juan Guas, maestro de obras reales*. Segovia: Caja Segovia, 2006.
- LUNA, Álvaro de. *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, VÉLEZ SAINZ, Julio (ed.). Madrid: Cátedra, 2009.
- MÁRQUEZ DE LA PLATA Y FERRANDIZ, María Vicenta. *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*. Madrid: Editorial Castalia, 2005.
- MARTIN, Therese. *Queen as king: politics and architectural propaganda in twelfth-century Spain*. Leiden: Brill, 2006.
- MARTIN, Therese (ed.). *Reassessing the roles of women as "makers" of Medieval art and architecture*. Leiden: Brill, 2012.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. "El honor de la Corona: los encargos artísticos de la reina Blanca de Navarra (1425-1441)". *Goya: revista de arte*, n<sup>o</sup> 334, 2011, p. 40-57.
- MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del Gótico Internacional*. València: Universitat de València, 2008.
- MIQUEL JUAN, Matilde; PÉREZ MONZÓN, Olga. "Entre imaginería, brocados, colores, pinceles y el arte nuevo. Patronato artístico femenino de María de Luna y la memoria paterna". *Espania. Mécénats et patronages féminins en péninsule Ibérique au moyen âge (XIe-XVe siècle)* (Junio 2016). <https://e-spania.revues.org/25527>. Consulta 12 agosto de 2018.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna. "Por deseo de la noble viuda Peirona Llançol (un nuevo retablo de Pere Nicolau y Marçal de Sas)". *Ars Longa*, 2015, n<sup>o</sup> 24, p. 25-35.
- MORALES CANO, Sonia. "La memoria póstuma del caballero en la diócesis de Sigüenza-Guadalajara". *Codex Aquilarensis*, 2018, n<sup>o</sup> 34, p. 213-227.
- NADER, Helen. *Los Mendoza y el Renacimiento español*. Guadalajara: Diputación Provincial, 1986.
- OLIDGE, Grace E. *Guardianship, Gender and Nobility in Early Modern Spain*. Farnham: Ashgate, 2011.
- OTERO PIÑEYRO MASEDA, Pablo S.; GARCÍA FERNÁNDEZ, Miguel. "Documentos de Doña Aldonza de Mendoza". En: PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo (Coord.). *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV)*. Madrid: CSIC, 2017, p. 725-838.
- PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo (ed.). *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV)*. Madrid: CSIC, 2017.
- PAULINO MONTERO, Elena. *El patrocinio arquitectónico de los Velasco (1313-1512): construcción y un contexto de un linaje en la Corona de Castilla*, tesis doctoral inédita, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- PAULINO MONTERO, Elena. *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. Madrid: La Ergástula, 2020.
- PELAZ FLORES, Diana. *Reinas consortes: Las reinas de Castilla entre los siglos XI-XV*. Madrid: Sílex, 2017a.
- PELAZ FLORES, Diana. *Poder y representación de la reina en la Corona de Castilla (1418-1496)*. Ávila: Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 2017b.
- PEREDA ESPESO, Felipe; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. "'Coeli enarrant gloriam dei'. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos". *Annali di Architettura Andrea Palladio*. 1997, IX, p. 17-34.
- PEREDA ESPESO, Felipe. "Mencia de Mendoza (†1500), mujer del I Condestable de Castilla". En *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005, p. 9-119.
- PEREDA ESPESO, Felipe. "Liturgy as woman's language: two noble patrons prepare for the end in fifteenth-

- century Spain". En: MARTIN, Therese (ed.). *Reassessing the roles of women as "makers" of medieval art and architecture*. Leiden-Boston: Brill, 2012, p. 937-988.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María. *La mujer en la Sevilla de finales de la Edad Media. Solteras, casadas y vírgenes consagradas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.
- PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde; MARTÍN GIL, María (eds.). *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid: Sílex, 2018.
- PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde. "'Los quales maestros gastaron todo su juyzio en cavar las imágenes e componer las ystorias'. Memoria Luna, memoria Mendoza: miradas entrecruzadas". En: PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde; MARTÍN GIL, María (eds.). *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid: Sílex, 2018, p. 280-333.
- PÉREZ MONZÓN, Olga. "Bien contar [supieron] las gestas del buen rey'. Memoria visual de Alfonso VIII". En: POZA YAGÜE, Marta; OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (eds.). *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid: Ediciones Complutense, 2017, p. 109-147.
- PIZAN, Cristine de. *La ciudad de las Damas*. Siruela, Madrid, 2001 (1ª ed. 2000).
- PORRAS GIL, Mª Concepción. "Las mujeres y el patronato de obras de arte". En: *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, p. 735-748.
- RODRÍGUEZ POSILIO, Montserrat. "Brianda de Mendoza, mujer y mecenas". En: BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús et alii (eds.). *El conde de Tendilla y su tiempo*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, p. 713-725.
- RUIZ DOMINGO, Lledó. "La incorporación de las perspectivas de género en los estudios sobre la monarquía medieval", *V Congreso Universitario Internacional Investigación y Género*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014, p. 183-201.
- RUIZ DOMINGO, Lledó. *Reginalitat baixmedieval. La significació política, econòmica i cerimonial de la reina consort a la corona d'Aragó durante els segles XIV i XV*. Tesis doctoral inédita, Universitat de València, 2020.
- RUIZ GARCÍA, Elisa. "El poder de la escritura y la escritura del poder". En: NIETO SORIA, José Manuel (ed.). *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*. Madrid: Dyckinson, 1999, p. 275-313.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio. *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Mª Leticia (ed.). *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo, 2019.
- SANCHIS SIVERA, José. "Pintores medievales en Valencia". *Estudis Universitaris Catalans*, 1912, VI, p. 210-246, 296-327 y 444-471.
- SANCHIS SIVERA, José. "Pintores medievales en Valencia". *Estudis Universitaris Catalans*, 1913, VII, p. 25-103.
- SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona: L'Avenç, 1914.
- SANCHIS SIVERA, José. "Pintores medievales en Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1930-1931, p. 2-110.
- SERRANO DE HARO SORIANO, Amparo; ALEGRE CARVAJAL, Esther. *Retrato de la mujer renacentista*. Madrid: UNED, 2012.
- SILVA MAROTO, Pilar. *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*. II. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1990.
- SILLERAS-FERNÁNDEZ, Nuria. *Power, Piety, and Patronage in Late Medieval Queenship: Maria de Luna*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- SILLERAS-FERNÁNDEZ, Nuria. *Chariots of Ladies: Franciscan Eiximenis and the Court Culture of Medieval and Early Modern Iberia*. Cornell: Cornell University Press, 2015.
- SMITH, Jamie. "Keeping it Together: Women, Marriage and the Family in Late Fourteenth Genoa". En: MURRAY, Jacqueline (ed.). *Marriage in Premodern Europe: Italy and Beyond*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2012, p. 107-128.
- SOLER, Abel. *El corsari Jaume de Vilaragut i la donzella Carmesina. El cavaller que inspirà el Tirant lo Blanc*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2013.
- TERÉS I TOMAS, Rosa; VICENS, Mª Teresa. "Violant de Bar i Maria de Castella: promoció espiritual i mecenatge". En: TURULL i RUBINAT, Maxim (coord.). *La descoberta del dret romà a l'Occident medieval*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019.
- TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan (eds.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna III: (1401-1425)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2011.
- TOLOSA, Lluïsa; Zaragoza, Arturo. *La capella reial d'Alfons el Magnànim de l'antic Monestir de Predicadors de València*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1996-1997.
- VILLACAMPA, Carlos G. "La Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928, 4-10, p. 25-44.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. *Por fechos de armas, e composición de singulares libros por él mesmo ordenados: "la biblioteca de Álvaro de Luna"*. En: PÉREZ MONZÓN, Olga; MIQUEL JUAN, Matilde; MARTÍN GIL, María (eds.). *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*. Madrid: Sílex, 2018, p. 52-71.
- VINYOLES VIDAL, Teresa Mª. "La libertad femenina a l'Edat Mitjana". En: CERDÀ GARRIGA, Mª Magdalena et alii. *La condició femenina a l'edat mitjana entre protagonisme i marginalitat*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2017, s.p.
- YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993.
- YARZA LUACES, Joaquín. *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*. Madrid: El Viso, 2003.
- YARZA LUACES, Joaquín. "La santa que lee". En: SAURET GUERRERO, Mª Teresa; QUILES FAZ, Amparo (coords.). *Luchas de género en la historia a través de la imagen*. Vol. 1, Málaga: Diputación de Málaga, 2002, p. 421-468.
- YARZA LUACES, Joaquín. *Isabel La Católica. Promotora artística*. León: Ediciones leonesas, 2005.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *Pere Compte. Arquitecto*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.