

LINAJE, PODER Y MECENAZGO: IMÁGENES FEMENINAS EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL QUINIENTOS

Yolanda Victoria Olmedo Sánchez

Universidad de Córdoba

RESUMEN:

El estudio se centra en algunas imágenes femeninas de la arquitectura española del siglo XVI. Reinas y damas de la nobleza suelen ser representadas en cabezas o bustos insertos en medallones, así como en otros elementos arquitectónicos, formando parte de la decoración de numerosos edificios. Algunas de estas efigies se integran en ciclos iconográficos destinados a subrayar las virtudes de hombres y mujeres ilustres, surgidos de la mano de la cultura humanística. En otros casos contribuyen a la expresión del poder, de la grandeza de las familias de estas féminas o manifiestan el mecenazgo artístico protagonizado por algunas de ellas.

Palabras clave: Arquitectura, medallón, busto, mujer, siglo XVI.

ABSTRACT:

The study focuses on some female images of the Spanish architecture of the 16th century. Queens and ladies of the nobility are usually represented in heads or busts inserted in medallions, as well as in other architectural elements, forming part of the decoration of many buildings. Some of these effigies are integrated into iconographic cycles designed to underscore the virtues of illustrious men and women, which have emerged from the hand of the humanistic culture. In other cases they contribute to the expression of power, of the greatness of these females' families or manifest the artistic patronage starring some of them.

Key words: Architecture, medallion, bust, women, 16th century.

La presencia de imágenes femeninas en la arquitectura española del siglo XVI constituye un hecho que obedece a distintos motivos. A las razones religiosas y moralizantes se suman otras más propiamente terrenales, cuando representan a mujeres pertenecientes a las elites de poder. En tales casos, suelen ubicarse en casetones y medallones, elementos extraídos del mundo de la Antigüedad clásica.

El casetón es un adorno de forma cóncava dispuesto regularmente por la superficie de bóvedas y cubiertas, conformando cuadrados, rectángulos o figuras poligonales. Presente en la arquitectura del mundo clásico fue adoptado durante el Renacimiento, incluyendo en ocasiones motivos decorativos y figurativos. Por su parte, el medallón o tondo es un elemento ornamental con relieve, rodeado por una moldura circular, cuyo origen pudo ser también clásico. Con todo, el precedente renacentista se halla en los bustos insertos por Ghiberti en las hojas de las puertas del Baptisterio de la Catedral de Florencia. A partir de este ejemplo, fueron muchos los medallones empleados en Italia en la decoración de edificios, bien conteniendo cabezas en bajorrelieve y de perfil, recordando las medallas antiguas, bien mostrando cabezas de bulto, dispuestas de frente y mirando hacia abajo¹.

Los medallones o tondos adquirirán durante el siglo XVI un mayor protagonismo en el repertorio ornamental hispano. De hecho, constituyen uno de los "morfemas" habituales del plateresco español², mostrando bustos en relieve de figuras históricas, religiosas o mitológicas que se integran en programas iconográficos de corte humanista. Nos encontramos, pues, ante un tema clásico que aporta a la arquitec-

¹ Cfr. Alfredo VERA BOTÍ, *Arquitectura del Renacimiento. Elucidario. Significado de los términos según los tratadistas y evolución histórica de los elementos utilizados en la arquitectura, sus oficios y en el urbanismo*, Murcia, Edición de la Real Academia Alfonso X el Sabio, 2004, pp. 199-200, 515 y 791.

² Luciana MÜLER PROFUMO, *El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 158.

tura una impronta novedosa, si bien su valoración “antigua” está muy mediatizada, derivando tal vez de la pasión existente por las monedas antiguas y las medallas³. Las enjutas o albanegas que enmarcan los arcos que conforman algunos espacios arquitectónicos (claustros y patios), son superficies que frecuentemente aparecen animadas por medallones. Éstos suelen también ubicarse en las fachadas de los edificios, especialmente en portadas y vanos, que desde fechas tempranas adoptan el nuevo repertorio ornamental y estructural del arte renacentista. Prescindiéndose del enmarque del medallón, las efigies ocupan estos mismos enclaves en forma de bustos exentos acompañadas, en muchos casos, por diversos motivos decorativos.

No cabe duda de la importancia que adquiere el tema del género en cualquier estudio que se aborde sobre la imagen y el arte cortesanos del Renacimiento⁴. Diversas manifestaciones artísticas (la arquitectura, la escultura y la pintura, principalmente) actuaron como medio de propaganda política y de expresión del poder alcanzado por la monarquía hispánica durante el Quinientos. En este contexto se justifican aquellas representaciones y obras artísticas relacionadas con reinas e infantas. Asimismo, poco a poco han ido abriéndose paso nuevas perspectivas sobre la mujer y el arte en el ámbito nobiliario de esta época, como resultado de las numerosas investigaciones que sobre este tema han venido realizándose durante los últimos años.

En la España del Renacimiento, la representación artística de mujeres de la monarquía y de la nobleza estuvo motivada por razones de diversa índole. Más allá de cuestiones de significación política o de exaltación del linaje —si bien en conexión con ambas—, en muchos casos se aprecia también el protagonismo de algunas féminas en la promoción de obras archi-

tectónicas. El estudio de las imágenes de mujeres en medallones o como bustos exentos en numerosos edificios españoles del Quinientos, permite corroborar tal planteamiento.

ISABEL LA CATÓLICA Y JUANA I DE CASTILLA EN LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVI

En los albores de la Edad Moderna nos encontramos con la trascendencia de estas dos reinas. Sus vidas transcurrieron entre dos centurias, en una época marcada por numerosos acontecimientos. Isabel protagonizó un papel político sin precedentes en un momento histórico complejo⁵; Juana, siendo igualmente reina, quedaría finalmente apartada de la esfera del gobierno⁶. El arte español del siglo XVI nos dejaría de ambas numerosas imágenes, como manifestación del poder político (especialmente en el caso de Isabel la Católica), así como de la promoción artística que ejercieron. Tal es el sentido de las representaciones que de ellas nos ofrecen algunos medallones, formando parte de la ornamentación de destacados edificios.

Junto al rey Fernando, Isabel la Católica emprendió una activa labor fundacional. Ambos promovieron numerosas construcciones que habrían de ejercer una importante función de propaganda de la nueva monarquía hispánica, base del Estado Moderno. Dentro de esta política la presencia de los Reyes Católicos en el arte en general y en la arquitectura en particular, respondería a dos tipologías de imagen propagandística: el *Signum regis*, en el que sus figuras son sustituidas por las iniciales de sus nombres, por su escudo de armas, así como por divisas y motes; y la *Imago regis*, con la representación plástica de los monarcas acompañados por determinados sím-

³ Vid. Ana ÁVILA, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 122.

⁴ Jorge SEBASTIÁN LOZANO, “Imagen, monarquía y género en el Renacimiento hispánico”, en Miguel CABAÑAS BRAVO, Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDO y Wifredo RINCÓN GARCÍA (Coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Historia, 2008, p. 47.

⁵ Sobre la figura de esta reina existen numerosos estudios, entre los que destacamos: Arturo ÁLVAREZ *et alii*, *Isabel la Católica: reina de Castilla*, Barcelona, Lunewerg, 2002; y M^a Isabel DEL VAL VALDIVIESO y Julio VALDEÓN, *Isabel la Católica, reina de Castilla*, Valladolid, Ámbito, 2004.

⁶ Las circunstancias que rodearon la vida de Juana I de Castilla han sido abordadas por varios investigadores. Cabe recordar, entre otros, los estudios de Ludwig PFANDL, *Juana la Loca: su vida, su tiempo, su culpa*, Madrid, Espasa Calpe, 1943 (existen ediciones posteriores); Michael PRAWDIN, *Juana la Loca*, Barcelona, Juventud, 1974; y Manuel FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Juana la Loca: la cautiva de Tordesillas*, Madrid, Espasa Calpe, 2001. Hemos de citar también las interesantes aportaciones de Miguel Ángel ZALAMA acerca de la figura de esta reina y su relación con el arte, tema que ha abordado en numerosas publicaciones de las que destacamos: *Vida cotidiana y arte en el palacio de la Reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000; *Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010; y bajo su dirección el estudio titulado, *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas, 2010.

bolos alusivos al poder y la realeza, atributos como la corona, el cetro, el trono, la indumentaria y las joyas⁷.

A este respecto, resulta de gran interés la *Imago regis* de Isabel la Católica en algunas construcciones de carácter religioso y asistencial, ligadas a la política fundacional que emprendiera junto al rey Fernando desde finales del siglo XV. De este modo, su efigie aparece siempre acompañada por la del monarca, tanto en medallones como en esculturas de bulto redondo.

Si bien la vida de la reina Isabel sólo llegaría a alcanzar los primeros años del Quinientos, su recuerdo quedaría inmortalizado en los programas iconográficos de algunas obras de las primeras décadas de esta centuria. Partiendo de la abigarrada ornamentación del último Gótico, las portadas de algunos de estos edificios irían adoptando un nuevo repertorio artístico acorde con las tendencias protorenacentistas. De este modo, a los soportes abalaustrados y a los motivos de grutescos y candelieri se añaden hornacinas aveneradas y medallones, elementos que se convierten en marcos idóneos para efigiar a la reina Isabel junto al rey Fernando.

Dentro de la política asistencial impulsada por los Monarcas Católicos y acorde con el nuevo concepto de beneficencia relacionado con el bien común, surgirá el llamado Hospital General. A esta tipología responden los ejemplares de Santiago, Toledo o Granada, ofreciendo grandes novedades espaciales. El maestro Enrique Egas adoptaría para los mismos un esquema de cruz griega, derivado de la planta del Hospital Mayor de Milán, obra de Filarete fechada a mediados del siglo XV⁸.

El Hospital de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela es cronológicamente el primero de esta serie. Isabel y Fernando decidieron erigir un edificio

para la atención de los peregrinos que llegaban a Santiago. Construido junto a la Catedral sus obras dieron comienzo en 1501, aunque la portada no fue iniciada hasta 1518⁹. Esta última se ubica en el centro de la fachada que se abre a la Plaza del Obradoiro, tratándose de una obra representativa del período artístico de transición entre el último Gótico y el primer Renacimiento. Junto a la presencia de soluciones y elementos retardatarios como la forma abocinada del arco de ingreso, los pináculos que coronan el conjunto o los remates de las hornacinas, se advierten también novedades estructurales y ornamentales.

Concebida como un gran arco de triunfo “a la romana”, la portada entremezcla el concepto gótico de fachada-tapiz con una decoración renacentista. El programa iconográfico de la misma trata de expresar el sentido y la finalidad del hospital como lugar destinado a la curación del cuerpo y a la recuperación espiritual del alma. Entre las pilastras que flanquean el arco de ingreso y siguiendo un sentido ascendente, se hallan las figuras de Adán y Eva, por quienes llegó el pecado y la muerte a la humanidad; santa Catalina y santa Lucía, patronas de los moribundos e intercesoras ante Dios, por las que el hombre puede hallar el camino de la inmortalidad; las Virtudes Cardinales, dado que dicha vía ha de reforzarse con el ejercicio de la Virtud; san Juan Bautista y la Magdalena, personificando la obediencia y la penitencia que conducen a la salvación; y san Pedro y san Pablo, que oyen proclamar el triunfo de la Iglesia por los ángeles que rematan el conjunto. A la altura de estos últimos santos discurre un friso, símbolo de la Iglesia Triunfante, que estuvo presidido por la desaparecida figura de Dios Padre, acompañada por Cristo, María, Santiago y San Juan. Sobre el arco otro friso con los Apóstoles, difusores de la doctrina de Cristo por el mundo, alude a la Iglesia Terrena o Militante¹⁰.

Completan la iconografía de la portada los medallo-

⁷ Cfr. Carmen MORTE GARCÍA, “La imagen de Fernando el Católico en el arte: El tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)” en, Aurora EGIDO, José Enrique LAPLANA GIL (Coords.), *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 2014, pp. 289-294. Tales imágenes propagandísticas no sólo van a estar presentes en la arquitectura, la escultura y la pintura de la época, sino que también van a tener una amplia difusión a través del arte medallístico o de la numismática. Sobre este tema véase José María DE FRANCISCO OLMOS, “La moneda de Isabel la Católica, un medio de propaganda política” en, *III Jornadas Científicas sobre Documentación en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Dpto. de Ciencias y Técnicas Historiográficas, 2004, pp. 35-117.

⁸ Vid. Aurora RUIZ MATEOS, Olga PÉREZ MONZÓ y Jesús ESPINO NUÑO, “Las manifestaciones artísticas” en, José Manuel NIETO SORIA (Dir.), *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación*, Madrid, Dykinson, 2004, pp. 343-344.

⁹ Cfr. Ana ÁVILA, José Rogelio BUENDÍA *et alii*, *El siglo del Renacimiento*, Madrid, Akal, 1998, p. 54.

¹⁰ Vid. María Dolores VILA JATO, “El Hospital Real de Santiago: Un programa iconográfico de muerte y redención”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. VI, nº 12, 1993, pp. 242-243.

nes de las albanegas del arco con la representación de los Reyes Católicos, fundadores del hospital¹¹. Respondiendo a la misma tendencia del conjunto, sendos medallones ofrecen un afán decorativo visible en los marcos vegetales que envuelven las superficies centrales, ocupadas por los bustos en relieve de Isabel y Fernando. Portando una corona abierta sobre sus cabezas, las efigies de los monarcas guardan cierta relación con las imágenes de busto de los mismos en algunas monedas acuñadas durante su reinado¹². No obstante, en tales representaciones numismáticas los Reyes Católicos suele figurar de perfil, mientras que en estos medallones aparecen en posición de tres cuartos¹³.

La reina Isabel se ubica en el medallón de la derecha y al igual que el rey Fernando en el correspondiente al lado opuesto, queda resaltada sobre una superficie cóncava y radiada (Fig. 1). Destaca la delicadeza femenina con la que ha sido representada, apreciable en el rostro y en el estilizado cuello, así como en los detalles de su vestimenta y el collar que luce sobre su pecho, con el que también se pretende hacer gala de su condición de soberana. Tal imagen de Isabel la Católica se halla en consonancia con la que nos ofrecen algunas pinturas y medallas de la época, que la retratan con lujosas joyas. De hecho, los estudios realizados sobre su tesoro han puesto de manifiesto la importancia simbólica de las joyas de estado que poseía, en la escenificación pública de la monarquía a través del ceremonial cortesano¹⁴.

Al igual que el resto de figuras y ornamentos que cubren la portada del Hospital de Santiago de Compostela, los bustos de los Reyes Católicos de los citados medallones son obras gran calidad artística, que denotan la gran maestría de los decoradores



Fig. 1. Medallón de la reina Isabel en la portada del Hospital de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela.

que trabajaron en este edificio.

El recuerdo a la reina Isabel estará presente en otros edificios alzados durante el Quinientos, mediante la presencia de efigies de la reina. En relación con el camino a Santiago de Compostela hay que citar el Convento de San Marcos de León, cuya función fue

¹¹ El zaguán de entrada del edificio estuvo decorado con pinturas murales del Juicio Final, fechadas en el siglo XVII, en las que también figuraban ambos monarcas en medallones con inscripciones recordatorias de dicha labor fundacional. Cfr. *Ibidem*, pp. 243-244.

¹² Vid. José María DE FRANCISCO OLMOS, "La moneda de [...], *op. cit.*, pp. 35-117.

¹³ Algunas monedas recogen también la imagen entronizada de los Reyes Católicos en posición de tres cuartos. Tal es el caso de la moneda en oro conservada en el Museo Arqueológico Nacional. Véase la ilustración de la misma en Carmen MORTE GARCÍA, "La imagen de [...], *op. cit.*, p. 294. Sobre este tema véase también José María DE FRANCISCO OLMOS, "La moneda de [...], *op. cit.*, p. 54.

¹⁴ Cfr. Pedro FLOR, "Un retrato desconocido de la reina Isabel la Católica", *Archivo Español de Arte*, t. LXXXVI, nº 341, 2012, p. 8. Precisamente, este autor relaciona el retrato pictórico objeto de su estudio con dos medallas con el retrato de la reina: una conservada en la colección Jean Jadot de Bruselas; y otra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Sobre el gusto de la reina por las joyas véase Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, Nerea, 1993, pp.100-106; y del mismo autor, *Isabel la Católica. Promotora artística*, León, Edileasa, 2005, pp. 97-101.

¹⁵ Seguimos a continuación los siguientes estudios: M^a Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, Universidad de León, 1993, pp. 234-276; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, "Panorámica del arte de la Orden de Santiago en Castilla la Vieja y León", *Anales de Historia del Arte*, nº 4, Homenaje al Prof. Dr. D. José M^a. de Azcárate, 1994, pp. 164-167; y M^a Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y Arántzazu ORICHETA GARCÍA, "El convento de San Marcos de León. Nuevos datos sobre el proceso constructivo en el siglo XVI", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 86, 1998, pp. 265-267.

la de atender a los peregrinos que se dirigían a visitar la tumba del Apóstol¹⁵. Perteneciente a la Orden de Santiago, los orígenes de su fundación se remontan a finales del siglo XII. En 1517 el Fernando el Católico, como maestro de dicha orden militar, mandó al arquitecto Pedro de Larrea las trazas de un nuevo edificio. Su construcción corrió a cargo sucesivamente de los maestros Juan de Horozco, Martín de Villareal y Juan de Badajoz. La fachada es obra del segundo cuarto del siglo XVI, habiéndose atribuido el diseño renacentista de la misma a Juan de Álava y su decoración a varios escultores, entre ellos el francés Juan de Juni.

Formando parte de los diversos elementos ornamentales del exterior del edificio (grutescos, motivos heráldicos y epigráficos), destaca la riqueza de imágenes y figuras. Algunas se ubican en la portada principal y sobre los balcones del piso superior de la fachada. Sin embargo, las efigies más interesantes son las que contienen los medallones del zócalo inferior de la fachada, constituyendo un programa iconográfico ideado por la Orden de Santiago como una alabanza a sí misma y a la monarquía como auspiciadora de dicha institución.

Los medallones del zócalo del lado izquierdo de la fachada son obras del siglo XVIII, centuria en la que fue culminada esta zona del edificio. Contienen los bustos de maestros, así como de algunos monarcas relacionados con la Orden de Santiago y con este convento leonés. Mayor interés ofrecen los medallones del zócalo del lado derecho, fechados en la década de los años treinta del siglo XVI. Fueron labrados en su mayor parte por Juan de Juni, quien además fue el director de la serie a la que dotó de gran unidad con la colaboración de otros artistas franceses: Juan de Angers, Guillén Doncel y Esteban Jamete. Detrás de este programa debió de existir la figura de un humanista, cuyo nombre todavía no se ha podido precisar¹⁶.

Los bustos que contienen estos medallones constituyen un verdadero instrumento político, al formar parte de un ciclo destinado a subrayar los elementos dinásticos de la imagen e idea imperial de Carlos

V. De ahí que el programa se inicie con la efigie del príncipe Juan, cuya muerte prematura justifica la herencia de la Corona a cargo de Juana de Castilla y Felipe el Hermoso. Además de los padres del emperador también están presentes los abuelos (Isabel y Fernando), el propio Carlos V, así como una serie de personajes históricos y mitológicos relacionados con su figura¹⁷.

Isabel la Católica centra la iconografía femenina de este ciclo, flanqueada por Lucrecia (mujer romana defensora del honor y la castidad) y Judith (heroína del Antiguo Testamento que simboliza la liberación del pueblo oprimido y el valor). Ambas heroínas subrayan las virtudes y completan el simbolismo de esta reina hispana. Como mujer ilustre, virtuosa y heroica, Isabel la Católica representa la Fama y el Honor, dado el importante papel que desempeñó en la toma de Granada. Asimismo, simboliza la herencia castellana que recibiría Carlos V y contribuye a la formulación de la imagen mítica del emperador¹⁸.

Al igual que las restantes figuras del zócalo derecho, la reina Isabel queda enmarcada por un medallón cóncavo en forma de plato. En el marco del tondo que el busto deja al descubierto completa la representación la siguiente inscripción latina: ELISABETH REGINA HISPANIARUM. En posición de tres cuartos la reina mira hacia su izquierda, si bien, al igual que otras efigies de este ciclo, presenta un lamentable deterioro. Su rostro ha llegado hasta nosotros bastante desfigurado, tal y como se aprecia en algunos detalles como la nariz, que se haya prácticamente perdida. Asimismo, carece ya de la corona que debió portar sobre su cabeza. Pese a ello, muestra claramente la fuerza y la monumentalidad propias del arte de Juan de Juni.

En relación también con la figura de su nieto Carlos volvemos a ver a Isabel la Católica en uno de los medallones que decoran el patio de la Casa de los Marqueses del Arco de Segovia, formando parte de un programa iconográfico que pretende transformar el palacio en Templo de la Fama¹⁹. En el Colegio de San Jaime y San Matías de Tortosa, la efigie de esta reina se incluye también en un interesante ciclo al

¹⁶ Vid. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni: Vida y obra*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974, pp. 78-88; y M^a. Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Juan de Juni*, escultor, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 94-96.

¹⁷ El Cid, Trajano, Augusto, el conde Fernán González, Alfonso II el Casto, Bernardo del Carpio, Carlomagno, Josué, David, Judas Macabeo, Aníbal, Julio César, Alejandro Magno, Héctor, Hércules, Paris y Príamo. Vid. M^a Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz [...]*, op. cit., pp. 251-264.

¹⁸ Cfr. *Ibidem*, pp. 260-262.

¹⁹ Seguimos a José Luis CANO DE GARDOQUI GARCÍA, "Segovia", en Jesús URREA (Dir.), *Casas y Palacios de Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2002, p. 236.

que nos referiremos más adelante. Igualmente, mostrando cierto paralelismo con San Marcos de León, el programa iconográfico del patio principal de la se-



Fig. 2. Medallón de la reina Isabel en patio de la Casa de los Pinelo (Sevilla)

villana Casa de los Pinelo incluye también un busto de la reina Isabel (Fig. 2).

El edificio perteneció a Francisco Pinelo, miembro de una destacada familia genovesa afincada en la ca-

pital hispalense, fallecido a principios del siglo XVI. Poco después fue adquirido por la Iglesia, pasando a residir en este inmueble el canónigo don Lorenzo Suárez de Figueroa. Este religioso fue quien ideó la decoración del patio principal en el que destacan una serie de tondos con bustos en altorrelieve de yesería, ubicados en las enjutas de los arcos y en las galerías interiores. El repertorio iconográfico permite interpretar esta casa como Templo de la Fama, con la representación de algunos personajes de la Antigüedad (Aníbal, Escipión el Africano, Julio César, Pompeyo, Alejandro Magno...) y de la Edad Media (El Cid, doña María Coronel, los Reyes Católicos, el Gran Capitán...). El busto de Isabel la Católica, que porta una cruz, se ubica en el flanco septentrional del patio²⁰.

Llegados a este punto, hemos de referirnos finalmente a la imagen de la reina Isabel en una de las creaciones más emblemáticas del Renacimiento español: la portada de la Universidad de Salamanca²¹. Representativa de las tendencias protorrenacentistas de las primeras décadas del siglo XVI, varias han sido las interpretaciones dadas a esta obra, suscitando un gran interés en el marco de las investigaciones artísticas²².

En esta ocasión, la reina Isabel figura junto al rey Fernando en el medallón que centra el primer cuerpo de la portada (Fig. 3). A través de esta composición se trata de subrayar la idea del poder compartido y la igualdad de los esposos. Ambos cubren su cabeza con corona y sostienen al mismo tiempo un cetro de gran tamaño. Tales atributos reales y el hieratismo de las figuras les confieren una imagen de poder casi sacralizada. Completan el medallón el yugo y las flechas, divisas de estos monarcas, y una inscripción en letras griegas con la siguiente leyenda: "Los Reyes para la Universidad y ésta para los Reyes". Esta representación de Isabel y Fernando fue realizada con posterioridad a su reinado, permitiendo justificar cómo su prestigio siguió manteniéndose como cuan-

²⁰ Seguimos el interesante estudio de Teodoro FALCÓN MÁRQUEZ, "La Casa de los Pinelo a la luz de nuevas aportaciones documentales", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 30, 2002, pp. 107-136.

²¹ Vid. Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos [...]*, *op. cit.*, p. 70.

²² Hemos de destacar las diversas aportaciones de Santiago Sebastián, quien en atención a la estructura simbólica de esta portada definió la Universidad de Salamanca como Palacio de la Virtud y del Vicio. Véanse entre otros los siguientes estudios, Santiago SEBASTIÁN, "El mensaje iconológico de la portada de la Universidad de Salamanca: Revisión", *Goya*, nº 137, 1977, pp. 296-303; y del mismo autor, *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, pp. 207-215. Asimismo, hace ya tres décadas, Juan F. Esteban analizaba el estado de la cuestión del tema exponiendo, además, un interesante análisis de la obra. Vid. Juan F. ESTEBAN LORENTE, "La fachada de la Universidad de Salamanca: Crítica e interpretación", *Artigrama*, nº 2, 1985, pp. 77-94. Más recientemente, Alicia M. Canto ha ofrecido también una completa y más actualizada relación historiográfica sobre este tema. Cfr. Alicia M. CANTO, "Epigrafía y Arquitectura en la Universidad de Salamanca. I: El arquitecto real Juan de Talavera, firmante de la 'Portada Rica' de la reina Juana", en *Homenaje a la profesora Catalina Gallán Saulnier. Anejos a CuPAUAM 1*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2014, pp. 211-214.



Fig. 3. Medallón de los Reyes Católicos en la fachada de la Universidad de Salamanca

do estaban vivos. El uso de tal imagen de los Reyes Católicos fue bastante frecuente en obras escultóricas, así como en sellos, monedas, grabados xilográficos e iluminaciones para textos literarios²³.

Frente a la incuestionable presencia de los Reyes Católicos en el programa iconográfico de esta portada, más problemática ha resultado la interpretación

de otros personajes que figuran en la misma. Algunos historiadores del arte han venido insistiendo en la representación de Carlos V e Isabel de Portugal en los medallones de los paneles laterales del segundo cuerpo; e incluso de algunos personajes mitológicos como Hércules y Hebe, relacionados con el origen de la monarquía hispana²⁴.

De gran valor para el tema que abordamos resulta la aportación de Alicia M. Canto, ofreciendo una interesante lectura de esta portada. Además de descubrir en la misma una inscripción con firma, que apunta a la autoría del arquitecto y escultor de la escuela toledana Juan de Talavera, esta investigadora sostiene un documentado planteamiento acerca de su mecenazgo. A este respecto, afirma que la promotora de esta obra fue Juana I de Castilla, justificando también la presencia de esta reina en el programa iconográfico de la misma, concretamente en el medallón del panel derecho del segundo cuerpo²⁵.

Atendiendo detenidamente a la figura femenina de este medallón, a los atuendos que luce, entre los que destacan el collar del que penden castillos o torres (Fig. 4), coincidimos con la citada investigadora en que se trata de Juana I de Castilla²⁶. De hecho, la efigie se aleja totalmente de las imágenes que de Isabel de Portugal nos ofrecen diversos artistas del siglo XVI, tal y como expondremos a continuación. Sin embargo, habría que preguntarse de dónde procede esta representación de la reina Juana. Los escasos retratos de pintura de esta hija de los Reyes Católicos guardan escasa relación con la efigie de este medallón²⁷. Más alejadas aún resultan las imágenes

²³ Seguimos los estudios de Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos [...]*, op. cit., pp. 70-74; y Paulette GABAUDAN, "Iconografía de la Universidad de Salamanca: el mito imperial", Cuadernos de Arte e Iconografía, t. 7, nº 13, 1998, p. 42.

²⁴ Cfr. Santiago SEBASTIÁN y Luis CORTÉS, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1973; Santiago SEBASTIÁN, "El mensaje iconológico [...]", op. cit.; Santiago SEBASTIÁN, *Arte y Humanismo [...]*, op. cit., pp. 209-211; y E. SÁNCHEZ REYES, *La fachada universitaria salmantina y sus secretos*, Salamanca, 1979 (2ª edición). Respecto a los citados medallones, Juan F. Esteban lanza diversas hipótesis acerca de los personajes representados en los mismos: Fernando III el Santo y su esposa Beatriz de Suabia; Alfonso X y Violante de Aragón; Alfonso VIII de Castilla y su esposa Leonor de Plantagenet. Si bien, concluye afirmando que podrían tratarse de Carlos V e Isabel de Portugal, aunque no los reconocerían nadie de su época. Vid. Juan F. ESTEBAN LORENTE, "La fachada de [...]", op. cit., p. 86.

²⁵ Cfr. Alicia M. CANTO, "Epigrafía y Arquitectura [...]", op. cit., pp. 207-245. Tal y como añade esta autora, sólo algunos investigadores habían apuntado la posibilidad de que la figura del citado medallón fuese la reina Juana. Sin ofrecer una justificación al respecto, lo habían argumentado en función de su ubicación sobre unas calaveras, alusivas a los tres herederos fallecidos. Véanse, respectivamente, Paulette GABAUDAN, *El Mito Imperial. Estudio Iconológico de los relieves de la Universidad de Salamanca*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998.; y Benjamín GARCÍA HERNÁNDEZ, *El desafío de la rana de Salamanca. Cuando la rana críe pelos*, Madrid, 2009.

²⁶ La cadenita con cruz que aparece igualmente sobre su pecho, permite de hecho descartar la posibilidad de que se trate de una mujer mitológica o de una emperatriz romana. Vid. Alicia M. CANTO, "Epigrafía y Arquitectura [...]", op. cit., p. 233.

²⁷ Sobre los retratos de la reina Juana véase el interesante estudio de Miguel Ángel ZALAMA, "Juana I en las imágenes, las imágenes de la reina", en Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ (Dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp. 11-26.



Fig. 4. Medallón con la efigie de la reina Juana en la fachada de la Universidad de Salamanca

que de ella nos ofrecen las monedas de la época²⁸.

Otras supuestas imágenes de Juana I en la arquitectura vienen a plantear también algunos interrogantes. En tal sentido, hemos de recordar cómo en la cara frontal del contrafuerte izquierdo de la portada de las Cadenas de la Catedral de Plasencia figura un busto masculino. En el caso de tratarse del emperador Carlos el busto femenino del contrafuerte opuesto, con el que haría pareja, podría tratarse de Isabel de Portugal, si bien algunos autores han relacionado también esta efigie con la reina Juana²⁹. Asimismo, la fachada exterior de la Puerta de Palmas de Badajoz se decora con dos medallones con sendos bustos, uno masculino y otro femenino, que tradicionalmente se han relacionado con Felipe y Juana. Sin embargo, dado que en dicha fachada muestra también el

águila imperial y una inscripción alusiva al príncipe Felipe, en nuestra opinión parecen ser más justificadas las imágenes de Carlos V e Isabel de Portugal³⁰. De hecho, tal y como expondremos a continuación, la figura de la emperatriz estará presente en algunos programas artísticos de exaltación imperial.

ISABEL DE PORTUGAL: IMAGEN IMPERIAL Y MODELO DE VIRTUD

El último ejemplo comentado nos permite pasar a continuación a centrarnos en una mujer singular: la emperatriz Isabel. Paralelamente a la representación de Carlos V, su imagen va a estar igualmente presente en los programas de expresión del poder monárquico, cobrando en algunos casos especial protagonismo.

Desde el momento en que se concertó su casamiento con el heredero de la Casa de Habsburgo, Isabel de Portugal fue plasmada en pinturas y esculturas por los mejores artistas de la época. Junto a la exaltación del linaje y la manifestación de la majestad, la evocación afectiva fue una de las motivaciones principales en el encargo de retratos pictóricos de la emperatriz³¹. De hecho, tras su prematura muerte, acaecida en 1539 en Toledo, sería retratada por Tiziano y también representada en algunas esculturas por los Leoni.

En el ámbito de la arquitectura la imagen de Isabel de Portugal aparece asociada a la figura del emperador. Su presencia tiene un carácter público en edificios institucionales, así como en aquéllos relacionados con la monarquía. En el repertorio decorativo de fachadas, la representación de la pareja imperial se inscribe dentro de numerosos e interesantes ciclos iconográficos.

Dos buenos ejemplos los hallamos en Sevilla, escenario del enlace matrimonial en 1526. La prosperidad de esta ciudad venía vislumbrándose desde los primeros años de la centuria, gracias al comercio con

²⁸ Tal es el caso de la moneda de cien ducados acuñada en Zaragoza, en 1528, en conmemoración del juramento de Carlos como rey de Aragón en 1518. En el anverso figuran los bustos afrontados de Juana y de su hijo Carlos, siguiendo el modelo de las monedas de los Reyes Católicos. Vid. José Manuel HUIDOBRO MOYA, *Numismática y heráldica en España*, Madrid, Liber Factory, 2015, pp. 61-63.

²⁹ Vid. Jesús Manuel LÓPEZ MARTÍN, *La arquitectura del Renacimiento placentino*, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", Excma. Diputación Provincial de Cáceres, 1986, p. 61.

³⁰ Vid. Antonio GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Badajoz cara al Guadiana. Puerta de Palmas y el Puente Viejo (1460-1994)*, Badajoz, Caja Rural de Extremadura, 1995, p. 20.

³¹ Sobre este tema véase el estudio de M^a. José REDONDO CANTERA, "Linaje, afectos y majestad en la construcción de la imagen de la emperatriz Isabel de Portugal", en *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009. (Hemos consultado la versión disponible en <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1111/1081>).

el Nuevo Mundo. A ello se sumaban los aires humanísticos de la urbe, que llegaron a otorgarle el valor simbólico de una nueva Roma³².

En 1527 se iniciaban las obras de las Casas Capitulares junto al Convento Casa Grande de San Francisco, bajo la dirección de Diego de Riaño. Tratándose de una figura prácticamente desconocida en el panorama artístico de la época, el propio emperador pudo influir en su designación para la fábrica del consistorio sevillano. A este maestro cántabro se debe la primera fase constructiva del edificio, en la que fueron erigidas las fachadas oriental y meridional. Respondiendo al lenguaje protorenacentista de las primeras décadas del Quinientos, motivos de candelabros y grutescos cubren los elementos estructurales del exterior del edificio. Formando parte de esta decoración figuran unos medallones con personajes mitológicos e históricos, alusivos a los orígenes de la capital hispalense y a la monarquía hispana. Héroes y hombre ilustres como Hércules, Jasón y Julio César vienen a reafirmar las virtudes de Carlos V, quien aparece también en el discurso iconográfico. Asimismo, la celebración de la boda imperial en Sevilla motivó, posiblemente, la introducción de Isabel de Portugal en este conjunto ornamental y junto con ella, la representación de dos féminas míticas: Hebe y Medes que acompañan, respectivamente, a Hércules y a Jasón³³.

Las reformas efectuadas en el exterior del edificio durante el siglo XIX y parte de la siguiente centuria, alteraron considerablemente la decoración de las citadas fachadas³⁴. Fruto de tales intervenciones se eliminaron algunos medallones, entre ellos los que muestran las efigies de Carlos e Isabel. Ambos ejemplares, totalmente descontextualizados del enclave para el que fueron concebidos, pueden contemplarse actualmente en los Jardines de las Delicias de Sevilla, concretamente en la Glorieta de Roma. Ubicados sobre unos muros de ladrillo visto que sirven de soporte a unos bancos, no sólo han quedado

integrados en una desafortunada composición, sino que además han sido víctimas de algunos actos vandálicos.

Los medallones de la pareja imperial coinciden en líneas generales, mostrando bustos de perfil en relieves que no sobresalen del marco anular en el que se inscriben. El rostro del emperador aparece cubierto por una poblada barba, ofreciendo un cambio de imagen que coincide, probablemente, con el acontecimiento de su boda³⁵. Asimismo, apreciándose la pronunciación de la nariz y del mentón los rasgos fisionómicos ofrecen cierto verismo, estando tal vez relacionados con la representación del monarca en medallas y monedas acuñadas después de su coronación. Tal debió ser el origen también de la figura de la emperatriz, si bien sus rasgos faciales resultan menos precisos, a lo cual contribuye el peor estado de conservación de dicho relieve (Fig. 5).



Fig. 5. Medallón con la imagen de Isabel de Portugal de la fachada de las Casas Consistoriales hispalenses, actualmente en la Glorieta de Roma del Paseo de las Delicias (Sevilla)

³² Cfr. Vicente LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979; y Mónica GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos. (Estudio y documentos)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

³³ Seguimos a Alfredo J. MORALES, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981, pp. 29-37, 49-56, 65-67, 91-104.

³⁴ *Ibidem*, pp. 137-151.

³⁵ Cfr. Diane H. BODART, "Algunos casos de anacronismo en los retratos de Carlos V", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 18, nº 36, 2000, p. 11.

Hemos de hacer referencia a otras posibles representaciones de la pareja imperial en la capital hispalense, concretamente en los Reales Alcázares³⁶. Escenario de su enlace nupcial en 1526, Carlos V impulsaría en este antiguo palacio medieval una serie de intervenciones, destinadas a modificarlo parcialmente con el fin de otorgarle una impronta más renaciente. Dicho proyecto estuvo a cargo de Luis de Vega, nombrado en 1537, junto con Alonso de Covarrubias, maestro de las obras reales³⁷.

El Patio de las Doncellas fue uno de los entornos palaciegos más transformados con el añadido de



Fig. 6. Medallón con la supuesta efigie de Isabel de Portugal en la galería superior del Patio de las Doncellas de los Reales Alcázares de Sevilla

nuevos elementos estructurales y decorativos. Especialmente significativo resulta el segundo cuerpo, cuyo alzado se resuelve con arcos de medio punto sobre finas columnas jónicas, ofreciendo un interesante discurso ornamental en consonancia con los emblemas y motivos heráldicos que discurren por el friso de yeserías del primer cuerpo. Y junto a la representación del escudo imperial y de las columnas con el Plus Ultra, hay que destacar los medallones de las enjutas de los arcos mostrando de forma alterna reiteradas imágenes masculinas y femeninas de perfil, que bien podrían tratarse de Carlos V e Isabel de Portugal. Representado como un guerrero, la supuesta efigie del emperador respondería a una iconografía más simbólica que real. Por el contrario, la imagen femenina es más precisa e individualizada (Fig. 6). De rostro fino y delicado, luciendo recogido y adorno a la moda de la época, se halla en consonancia con muchas representaciones de la emperatriz en esculturas, pinturas, así como en medallas y otro tipo de joyas³⁸.

Ligados a la arquitectura los relieves comentados constituyen tan solo algunas de las representaciones –o posibles representaciones– de Isabel de Portugal, realizadas en Sevilla durante el segundo cuarto del siglo XVI. Si bien son las únicas que han llegado hasta nosotros, cabría citar otras de las que tan sólo nos quedan referencias literarias³⁹.

Una de ellas se relaciona con la arquitectura efímera, concretamente, con uno de los arcos de triunfo erigidos con motivo de la entrada de Carlos V en la capital hispalense, previa a sus esponsales. Ubicado en las Gradas de la Catedral se trataba del arco de la Gloria, cuya alegoría coronaba a las figuras de los contrayentes⁴⁰. Por consiguiente, en el contexto político de exaltación imperial al que respondía la ornamentación efímera de dicho arco, la representación de Isabel de Portugal debió estar dominada por la abstracción⁴¹.

³⁶ Un interesante estudio sobre la configuración medieval de este conjunto palaciego, así como una completa relación bibliográfica sobre este tema en Antonio ALMAGRO GORBEA, "Los Reales Alcázares de Sevilla", *Artígrama*, nº 22, 2007, pp. 155-185.

³⁷ Vid. Ana MARÍN FIDALGO, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1990. Sobre Luis de Vega véase Eugenio LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, edición de Madrid, Turner, 1977, vol. II, pp. 3-8, 21, 153-160 y 180; y Jesús URREA, "El arquitecto Luis de Vega (h. 1495-1562) en, *Actas del Simposio Internacional A introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981, pp. 147-168.

³⁸ Cabe recordar los retratos póstumos de Tiziano, así como las esculturas de los Leoni. En el campo de la medallística merecen destacarse también algunos ejemplos, como la medalla de Carlos V e Isabel de Portugal conservada en la Real Academia de la Historia. Vid. AA.VV, *Tesoros de la Real Academia de la Historia* (Catálogo de Exposición), Madrid, Real Academia de la Historia, Patrimonio Nacional, 2001, pp. 293-294.

³⁹ Seguimos a continuación a M^a. José REDONDO CANTERA, "Linaje, afectos y [...], *op. cit.*

⁴⁰ Una detenida descripción del arco en Mónica GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, *Fastos de una [...], op. cit.*, pp. 146-148.

⁴¹ M^a. José REDONDO CANTERA, "Linaje, afectos y [...], *op. cit.*

Francisco de Holanda nos ofrece el otro testimonio, indicando que el escultor italiano Pietro Torrigiano llegó a realizar un busto en barro cocido de Isabel de Portugal, durante la estancia de la joven pareja en Sevilla⁴². Al parecer, esta obra respondía a las tendencias del retrato florentino de la época⁴³, distanciándose, por consiguiente, de la imagen de la emperatriz en otras obras coetáneas. Tal es el caso del relieve de alabastro con los bustos de Carlos e Isabel, obra atribuida al escultor flamenco Jan Mone que se conserva en el Castillo de Gaasbeek (Bélgica)⁴⁴.

La posterior estancia del matrimonio imperial en Granada fue un acontecimiento importante para esta ciudad. Muchas fueron las transformaciones efectuadas en la urbe tras los meses en los que la corte estuvo establecida en la misma⁴⁵. Más allá de la heráldica y de otros símbolos alusivos a la figura del emperador en edificios como la Capilla Real, la Lonja, la Catedral o el Hospital Real, pudo haber quedado también algún testimonio gráfico de Carlos e Isabel.

En tal sentido hemos de referirnos a la iglesia de San Matías, mandada erigir por el emperador en sustitución de un antiguo templo parroquial que calificó de pequeño y estrecho cuando lo visitó. Varias son las razones que permiten justificar la dedicación de esta iglesia granadina a san Matías: la gran devoción profesada por Carlos a este apóstol, el haber nacido en el día de su onomástica; y el hecho de que su victoria contra las tropas francesas, en la batalla de Pavía, tuviese lugar también en dicha festividad⁴⁶.

La portada que se alza en la fachada principal responde a las características de otros ejemplares realizados en Granada durante la primera mitad del Quinientos, ofreciendo una decoración protorrenacentista. Su sencilla estructura consistente en un vano de medio punto flanqueado por columnas corin-

tias sobre pedestales, coronado por una hornacina con la imagen del santo titular. Completan la composición de la misma diversos elementos ornamentales, entre ellos el escudo del arzobispo Nuño de Guevara, bajo cuyo mandato se erigió el templo. En nuestra opinión, algunos de estos elementos decorativos encierran un gran interés. Tal es el caso de los medallones con relieves de las albanegas del arco, mostrando el de la derecha una cabeza masculina y el de la izquierda una cabeza femenina (Fig. 7).



Fig. 7. Portada de la Iglesia Imperial de San Matías de Granada

⁴² Así lo refiere el humanista portugués en su obra *De la pintura antigua, seguido de El diálogo de la pintura*. Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN (Ed.), Madrid, 2003. Citado por M^a José REDONDO CANTERA, "Linaje, afectos y [...], *op. cit.*

⁴³ Sobre este tema véase Fernando CHECA CREMADES, *Carlos V: La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, El Viso, 1999, pp. 32-35.

⁴⁴ Algunos investigadores afirman que dicho relieve es obra de este maestro y que debió decorar uno de los arcos de triunfo alzados en Sevilla para el recibimiento de Carlos V e Isabel de Portugal. Vid. Mónica GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, *Fastos de una [...], op. cit.*, p. 146, nota 199, quien recoge, a su vez, la referencia de M^a. del Carmen MAZARÍO COLETO, *Isabel de Portugal. Emperatriz y reina de España*, Madrid, 1951, p. 217-218. Sin embargo, atendiendo al peinado y barba del emperador, debió realizarse hacia 1530, tratándose de una obra conmemorativa del enlace matrimonial, lo cual justifica la cartela con la fecha de 1526, situada sobre la pareja imperial. Seguimos a M^a. José REDONDO CANTERA, "Linaje, afectos y [...], *op. cit.*"; y a Diane H. BODART, "Algunos casos de [...], *op. cit.*", p. 13.

⁴⁵ Cfr. Yolanda Victoria OLMEDO SÁNCHEZ, "El emperador Carlos V en Granada: Una breve estancia de eterna huella" en *El Emperador Carlos y su tiempo. Actas de las IX Jornadas Nacionales de Historia Militar*, Sevilla, Cátedra General Castaños, 2000, pp. 857-872.

⁴⁶ Vid. Antonio GALLEGU Y BURÍN, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad* (ed. actualizada por Francisco Javier GALLEGU ROCA), Granada, Editorial Comares, 1987, p. 186.

La estrecha vinculación del emperador con este templo, expresa en su misma denominación –Iglesia Imperial de San Matías–, así como la ausencia del águila bicéfala podrían justificar el que ambos medallones albergasen los bustos de Carlos e Isabel. Pese al deterioro que muestran se aprecian algunos detalles que permiten avalar dicha interpretación. La efigie masculina es barbada, respondiendo a la imagen carolina más generalizada durante el segundo cuarto del Quinientos. La figura femenina (Fig. 8) se

el autor de las mismas. Junto a la bella portada del edificio la decoración del patio merece nuestra atención, ya que responde a un interesante programa iconográfico destinado a ensalzar dicha institución como templo de la sabiduría cristiana, del que participa la monarquía hispana encabezada, en este caso, por los reyes de la Corona de Aragón y proseguidos por monarcas de las dinastías Trastámara y de los Austrias, cuyos bustos decoran el antepecho del piso noble del patio. En esta misma planta completan el



Fig. 8. Detalle del medallón con la supuesta efigie de Isabel de dicha portada

halla ataviada con un peinado similar al que ofrece la emperatriz en representaciones pictóricas, escultóricas y medallísticas⁴⁷.

El recuerdo al apóstol San Matías estuvo presente en otro proyecto arquitectónico impulsado por Carlos V, en cuya ornamentación se inserta la representación de la pareja imperial. En 1544 fundaba el Colegio de San Jaime y San Matías de Tortosa, destinado a la educación de jóvenes moriscos convertidos a la fe cristiana. Las obras se iniciaron dos décadas más tarde, bajo el reinado de Felipe II, desconociéndose

ciclo las máscaras alegóricas de los cuatro vientos dominantes y los bustos de diversos personajes religiosos (los cuatro Evangelistas, san Juan Bautista, san Matías –copatrón de esta institución docente–, personajes bíblicos...); además de las cabezas en bajorrelieve, alusivas a los colegiales, ubicadas sobre los capiteles de las columnas de la planta inferior del patio⁴⁸. Con todo, el estilo artístico elegido para este colegio debió ser poco atractivo para los jóvenes moriscos que habían de recibir allí su formación, en nada familiarizados con el arte renacentista⁴⁹.

⁴⁷ En cualquier caso, algunas obras escultóricas de relevancia, como las realizadas por los Leoni, son posteriores. Vid. Luis ARCINIEGA GARCÍA, "Las esculturas encargadas por Carlos V a León Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni", *Archivo Español de Arte*, t. LXXXVI, n.º 342, 2013, pp. 87-106. Los Leoni realizaron también camafeos con las efigies de Carlos V y Felipe II, apreciándose también en algunos la imagen de la Emperatriz. Vid. Natalia HORCAJO PALOMERO, "La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, t. LXXV, n.º 297, 2002, pp. 23-38.

⁴⁸ Cfr. Santiago SEBASTIÁN, *Arte y humanismo [...]*, op. cit., pp. 178-180.

⁴⁹ Incluso para los cristianos viejos de Tortosa debió ser poco significativa la arquitectura y la ornamentación de este edificio, dada la escasa difusión que tuvo el arte del Renacimiento en Cataluña. Vid. Federico REVILLA, "Un discurso simbólico renacentista en el Colegio de San Jaime y San Matías, de Tortosa", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. 53, 1987, pp. 337-338.

El antepecho de la planta noble se decora con los bustos de reyes y reinas de la monarquía hispana, insertos en hornacinas y flanqueando su escudo. Constituyen un total de cinco parejas por cada costado, en correspondencia con el número de arcos que se alzan en dicho cuerpo. Como ya indicamos, entre los monarcas representados en este ciclo se hallan los Reyes Católicos, ubicados en el antepecho del flanco occidental del patio⁵⁰. Por su parte, Carlos V e Isabel de Portugal ocupan el centro del antepecho del flanco septentrional.

Los bustos de ambos responden a unos rasgos bastante realistas, tal y como se advierte en el rostro del emperador marcado por el prognatismo. Asimismo, la emperatriz muestra un gran parecido con el retrato que de ella realizara Tiziano durante los años cuarenta de esta centuria⁵¹. Tal similitud es apreciable tanto en sus rasgos faciales como en la vestimenta que luce. En posición frontal, su ovalado rostro queda enmarcado por roetes de cabellos encrespados, tratándose del mismo peinado que luce en el citado retrato. Al igual que Carlos ciñe su cabeza con una corona imperial, símbolo de su condición, que refuerza con el cetro que porta en su mano derecha. Viste el atuendo femenino más propio de las damas de la época: una saya cuyas mangas se rematan con lechuguillas⁵².

Distinta resulta la representación de Isabel de Portugal en otros programas ornamentales del Quinientos, como el que ofrece la Universidad de Oñate. En sendos tondos del claustro de este edificio se representa a la pareja imperial, formando parte de un interesante programa iconográfico de virtudes⁵³.

La Universidad de Oñate fue fundada en 1540 por D. Rodrigo Mercado del Zuazola, consejero real y obispo en diversas diócesis hispanas, en su deseo de legar un centro de saber a su villa natal⁵⁴. El perfil humanista de este gran mecenas justifica el ciclo iconográfico que decora el claustro del edificio, animado por diversas figuras históricas y mitológicas. En dicho programa escultórico el obispo quiso exaltarse a sí mismo por medio de su relación con Carlos V⁵⁵. De este modo, entre los personajes históricos se justifica la presencia de la pareja imperial como matrimonio virtuoso. Isabel de Portugal se aleja en este caso de otras efigies que de ella ya se han comentado. Luce pelo ondulado recordando su imagen a la de algunas mujeres del mundo clásico, acorde con el resto de figuras femeninas representadas. El busto en altorrelieve sobresale ligeramente del marco del medallón en el que se inscribe, quedando rematado por una corona que no llega a posarse sobre su cabeza, a diferencia de la figura de Carlos V que porta una corona imperial.

⁵⁰ La lectura iconográfica del ciclo de parejas reales ofrecida por Santiago Sebastián ha sido posteriormente corregida. Véase el estudio de Emeteri FABREGAT GALCERÀ, "El fris reis del Col·legi de San Jaume i Sant Maties", *Recerca*, nº 8, 2004, pp. 275-301. Este autor afirma que el busto femenino que acompaña a la efigie de Felipe II es María de Portugal, pese a que el nombre inscrito en el friso haga referencia a Ana de Austria. Cuando en 1563 se culminan las obras del patio Felipe II estaba casado con Isabel de Valois, siendo entonces el heredero al trono el infante don Carlos, hijo de su segunda esposa María de Portugal. En 1569 el monarca contraería de nuevo matrimonio con Ana de Austria, madre de Felipe III. En algún momento posterior al nacimiento del nuevo heredero se enmendaría el error, cambiándose el nombre que aparece en el friso sobre el busto femenino, pero no el escudo que es el de la portuguesa Casa de Aviz, a la que pertenecía María de Portugal. Asimismo, a continuación aparece representado el hijo de esta última, el citado infante don Carlos y no Felipe III, pese a que los nombres que figuran sobre los bustos que conforman esta pareja real sean los de Felipe y Margarita, esposa de este monarca. Estamos ante un nuevo caso de modificación posterior, dado que cuando se culminan las obras del patio el heredero al trono era el infante don Carlos. Sin embargo, éste moriría pocos años después, concretamente en 1568. La última pareja real de este flanco del patio correspondería al futuro Felipe IV y Mariana de Austria, madre de Carlos II, tratándose obviamente de una alusión a unos futuros monarcas de la Casa de Austria. Si los nombres de ambos no fueron añadidos posteriormente se debe al hecho de que cuando Felipe IV accede al trono, el colegio había dejado de desempeñar su función, dada la expulsión de los moriscos de los años 1609 y 1610.

⁵¹ *Ibidem*, p.286.

⁵² El término de lechuguilla se debe a las ondas que recuerdan las hojas de las lechugas encarrujadas. Precisamente, las noticias más antiguas sobre este tipo de adorno se han encontrado en documentos relacionados con las ropas de la emperatriz. *Vid.* Carmen BERNIS MADRAZO, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1962, p. 94.

⁵³ . *Cfr.* Antonio Luis CALLEJÓN PELÁEZ, *Primus inter heroes. Damas y guerreros en la decoración del Monasterio de San Jerónimo de Granada*, Granada, Maouliaá Map, 2008, pp. 160-163.

⁵⁴ Véase Montserrat FORNELLS ANGELATS, "Rodrigo Mercado de Zuazola, un mecenas del Renacimiento guipuzcoano", *Ondare*, nº 17, 1998, pp. 171-175.

⁵⁵ Fernando CHECA, *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 209.

DAMAS DE LA NOBLEZA: EXPRESIÓN DEL LINAJE Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA

Razones de mecenazgo permiten explicar también la presencia de bustos de mujeres pertenecientes a la nobleza en algunos edificios erigidos durante el siglo XVI. Especialmente significativa resulta la promoción de obras de templos y palacios por algunas de estas damas. En tales casos se evidencia una intencionada exaltación del linaje al que pertenecen, el deseo de culminación de proyectos impulsados por sus difuntos esposos, e incluso la intención de manifestar una cierta individualidad femenina.

Gran atención merece la figura de doña María Manrique, duquesa de Sessa y de Terranova. Perteneciente a un prestigioso linaje (ya que era hija de don Fadrique Manrique y de doña Beatriz de Figueroa), la segunda esposa del Gran Capitán ejerció tras enviudar una importante labor de mecenazgo artístico, siguiendo las disposiciones testamentarias de su marido. Don Gonzalo Fernández de Córdoba, que había manifestado el deseo de que su cuerpo fuese depositado en el Monasterio de San Jerónimo de Granada, confiaría a su esposa la elección del lugar en donde finalmente habría de recibir sepultura. De este modo, doña María solicitaría a Carlos V el patronato de la capilla mayor de este cenobio. Concedido el permiso por el emperador en 1525, emprendería hasta la fecha de su muerte —acaecida dos años más tarde—, la construcción y la decoración de dicho espacio funerario. En este breve período de tiempo dejó esbozadas las líneas generales de los cambios artísticos que se producirían en el proyecto arquitectónico. El conjunto monástico, que había sido iniciado dentro de la tradición del gótico, acabaría finalmente adoptando el nuevo lenguaje clásico proveniente de Italia. En la renovación artística del templo fueron cruciales las intervenciones de Jacobo Florentino y, especialmente, de Diego de Siloé, quien, tras la muerte del primero en 1526, quedaría al frente de esta magna obra hasta 1547⁵⁶.

La duquesa de Sessa que fue una mujer culta y conocedora del arte que venía desarrollándose en Italia (según las crónicas, visitó a su esposo en varias ocasiones durante las campañas militares de éste en aquella península), estuvo igualmente vinculada al programa ornamental de la capilla funeraria, destinado a glorificar la figura del Gran Capitán como héroe del Renacimiento⁵⁷.

De gran interés resulta el mensaje humanista de las bóvedas del presbiterio y del crucero del templo. Concretamente, las correspondientes al crucero se decoran con relieves de figuras de hombres y mujeres ilustres, extraídos del mundo de la Antigüedad clásica, de la mitología pagana y del Antiguo Testamento. En los casetones de la bóveda derecha, junto con otras figuras, guirnaldas y frutas, aparecen representadas mujeres de la mitología y de origen bíblico. El discurso encomiástico se extiende, igualmente, a la promotora del proyecto, dado que con la representación de dichas féminas la duquesa de Sessa quiso manifestar sus propios valores personales. De este modo, las figuras de Judit, Ester, Débora y Abigail simbolizan, respectivamente, la Fortaleza, la Templanza, la Justicia y la Prudencia. Se tratan de las cuatro virtudes cardinales, presentes en la personalidad de doña María Manrique y de las que ella mismo quiso hacer gala, como ejemplo a seguir por todos los fieles que contemplasen dichas efigies bíblicas. En un enclave más escondido para el espectador Artemisa, Alcestis, Penélope y Hersilia, vienen a completar la pretendida alabanza a esta noble dama, quien se identifica con cada una de ellas. Cabe recordar al respecto, que estas cuatro féminas mitológicas habían pasado a la posteridad por la entrega a sus esposos⁵⁸.

Por consiguiente, hemos de afirmar que la serie de figuras femeninas que conforman este rico programa iconográfico muestran también la imagen de la duquesa de Sessa. Obviamente, se trata de una representación simbólica, de una proyección de su

⁵⁶ Vid. M^a. José COLLADO RUIZ, "La mujer granadina como mecenas de espacios funerarios durante el Antiguo Régimen", *Asparkia*, nº 21, 2010, pp. 173-175. A la promoción arquitectónica de la duquesa de Sessa nos hemos referido ya en otros estudios. Vid. Yolanda Victoria OLMEDO SÁNCHEZ, "El mecenazgo arquitectónico femenino en la Edad Moderna", en M^a. Elena DÍEZ JORGE (ed.), *Arquitectura y mujeres en la historia*, Madrid, Síntesis, 2015, pp. 245-246.

⁵⁷ Seguimos a continuación a Antonio Luis CALLEJÓN PELÁEZ, "El programa iconográfico de mujeres ilustres en la iglesia de San Jerónimo de Granada", en *Actas del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, Vol. II, Granada, 2000, pp. 999-1006; y del mismo autor, *Primus inter heroes* [...], *op. cit.*, pp. 349-587.

⁵⁸ Artemisa encargó a artistas de diferentes partes del mundo una fastuosa tumba para su esposo. Alcestis llegó a dar su vida a cambio de la de su esposo, identificándose en este caso la duquesa por entregar su vida al proyecto funerario de su difunto esposo, con el deseo de honrarlo e inmortalizarlo. La similitud con Penélope estriba en que ambas cultivaron la paciencia y la fidelidad, en los años en que debieron de esperar a que sus esposos regresasen de la guerra. Penélope se identifica, pues, como ejemplo de la esposa fiel, al igual que Hersilia, que simboliza, asimismo, la fecundidad de doña María Manrique. Vid. *Ibidem*, pp. 397-405-420.

personalidad, conforme a un meditado discurso de trasfondo humanista y cristiano.

El recuerdo de doña María Manrique se halla también presente al exterior, en la cabecera del templo. Resulta lógico pensar que la dama quisiera dejar también constancia de su persona en este preciso lugar, recordando en el ámbito urbano la significación de dicho espacio funerario y la labor por ella desempeñada como promotora del mismo. Junto al escudo de armas de don Gonzalo Fernández de Córdoba y la leyenda que narra sus victorias militares, dos medallones contienen sendos bustos, identificados con el prestigioso militar y su esposa. Ambos se ubican en el tercer cuerpo de la cabecera, concretamente en los laterales de la misma, quedando enmarcados por contrafuertes. El correspondiente a la duquesa de Sessa se halla en el lateral izquierdo y el del Gran Capitán en el derecho. Tal ubicación, lejos de ser arbitraria, se justifica por la disposición del citado programa de mujeres y hombres ilustres de las bóvedas del crucero, en el lado de la Epístola y en el lado del Evangelio, respectivamente.

Las figuras de ambos medallones son bustos en alto relieve en posición de tres cuartos. La imagen femenina muestra un rostro ovalado y cabello ondulado, cubriendo su cabeza con un paño o tocado (Fig. 9). Es difícil precisar si responde realmente a los rasgos fisionómicos de la duquesa de Sessa, mujer de la que no existen documentos gráficos. Lo mismo cabe decir de la efigie masculina del medallón opuesto, identificada con el Gran Capitán.

El segundo ejemplo al que nos vamos a referir se halla protagonizado por doña Teresa de Zúñiga y Guzmán y Manrique. Esta dama desempeñaría una importante labor de promoción artística en la población cordobesa de Belalcázar, en la capital hispalense y en la localidad salmantina de Béjar, cabeza del ducado del mismo nombre⁵⁹. Doña Teresa de Zúñiga constituye un buen ejemplo del tipo de vida llevado por las mujeres de la nobleza en el tránsito del Medievo a la Edad Moderna. Durante esta época las grandes familias, además del castillo, poseyeron palacios en las ciudades en donde pasaban tempo-



Fig. 9. Medallón con el busto de la duquesa de Sessa en la cabecera del templo monástico de San Jerónimo de Granada

radas, con el fin de estar cerca de los grandes centros de poder. Las estancias en los medios urbanos posibilitaron a estas féminas una vida de relaciones sociales y de cierta actividad, muchas veces relacionada con las fundaciones religiosas y el mecenazgo artístico⁶⁰.

Siendo también una mujer noble, culta y dotada de gran personalidad, la figura de doña Teresa de Zúñiga representa un caso distinto al de doña María Manrique. Si bien es cierto que compartió con ésta el estado de viudedad, lejos de desear enaltecer la memoria de su esposo debió de sentir una gran liberación con su fallecimiento. De este modo, hemos de exponer –aunque sea brevemente– las circunstancias que rodearon su vida.

Perteneciente a la alta nobleza, concretamente al prestigioso linaje de los Zúñiga y Guzmán, esta noble dama era hija de don Francisco de Zúñiga y Guzmán y de doña Leonor Manrique (condes de Ayamonte), además de ser sobrina de don Álvaro de Zúñiga (segundo duque de Béjar y marqués de Gibralfaró). Con

⁵⁹ Cfr. Juan Antonio MOLINERO MERCHÁN, *Palacio renacentista de Belalcázar. Humanismo del tercer Duque de Béjar*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2011, pp. 442-443, 446-447. Ana M^a. ARANDA BERNAL, "La participación de las mujeres en la promoción artística durante la edad moderna", *Goya. Revista de Arte*, vol. 301-302, 2005, pp. 231 y 235. Esther ALEGRE CARVAJAL, *Las villas ducales como tipología urbana*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004, pp. 128 y 132. Por nuestra parte, también nos hemos referido al papel desempeñado por doña Teresa de Zúñiga como mecenas de obras arquitectónicas. Véase Yolanda Victoria OLMEDO SÁNCHEZ, "Mecenazgo femenino en la arquitectura del antiguo Reino de Córdoba", *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, Vol. 21, nº 1, 2014, pp. 35-38.

⁶⁰ Vid. Cristina SEGURA GRAIÑO, "La transición del Medievo a la Modernidad", en *Historia de las mujeres en España*, Elisa GARRIDO (Ed.), Madrid, Síntesis, 1997, pp. 223-224.

el tiempo, no sólo se convertiría en condesa (después marquesa de Ayamonte), sino que también heredaría los títulos de su tío paterno, al morir éste sin descendencia. Se justifica así el hecho de que esta dama fuese un buen partido, dentro de la política matrimonial de la época, algo que supieron apreciar los Sotomayor, señores de Belalcázar, cuyo rango nobiliario era inferior. De este modo, en 1518 casaría con don Francisco de Zúñiga Guzmán y Sotomayor, IV conde de Belalcázar, quien se benefició considerablemente de dicho enlace. De hecho, en 1525 se convertía en marqués de Ayamonte y pocos años después, en 1533, en III duque de Béjar. No obstante, tales títulos los disfrutaría en calidad de consorte, ya que el padre de doña Teresa impuso en las capitulaciones matrimoniales la subordinación del linaje de los Sotomayor al de los Zúñiga y Guzmán, dado el mayor rango de esta última familia nobiliaria⁶¹.

El matrimonio de doña Teresa con el conde de Belalcázar lejos de ser bien avenido estuvo marcado por las desavenencias y los enfrentamientos. En ello tuvo mucho que ver el propio carácter de don Francisco, así como el hecho de que fuese consciente de la inferioridad de su linaje con respecto al de su esposa. No obstante, pese a los conflictos de la pareja y pese a que doña Teresa defendió siempre sus intereses personales, estuvo también muy presente en algunas empresas impulsadas por su marido. Así se aprecia en las obras que don Francisco emprendió en el Castillo de Belalcázar, con el fin de convertirlo en un palacio renacentista⁶².



Fig 10

Precisamente, coronando uno de los vanos que se abren en la fachada oriental del palacio figura un medallón con la efigie de esta dama (Fig. 10). Varias interpretaciones puede hacerse acerca de la presencia de este elemento decorativo en el exterior del edificio. En principio, puede entenderse como una consideración de don Francisco a su esposa (ya que gracias a ella había engrandecido su prestigio social), además de una forma de guardar las apariencias ante la sociedad. Sin embargo, resulta bastante significativo el hecho de que se sitúe en una de las fachadas laterales y no en la principal del palacio, presidida por el acceso al interior del mismo y por una gran balconada. Tal ubicación parece esconder una premeditada intención de don Francisco, de relegar a su mujer a un segundo término. Pese a ello, no deja también de ser curiosa la ubicación bajo el medallón de unos elementos ornamentales que recuerdan unas patas de león. Este detalle podría estar aludiendo a doña Teresa, quien siempre defendió con garra su propia conveniencia en cuestiones económicas ante la desmedida ambición de su esposo.

La noble dama es representada en un busto frontal llamando poderosamente la atención el verismo de los rasgos faciales, a pesar del duro granito en el que está trabajado el relieve. Muestra un rostro de mentón pronunciado, nariz y cuencas oculares marcadas, llegando a disponer en los ojos de incrustaciones de pedrería ya perdidas. Asimismo, aparece con una indumentaria y un tocado propios de la moda femenina del Quinientos. En tal sentido, luce una gorguera lisa en el cuello y un peinado trenzado del que penden algunos mechones de pelo (Fig. 11).



Figs. 10 y 11. Medallón con la efigie de doña Teresa de Zúñiga, en la fachada del Palacio de Belalcázar (Córdoba)

⁶¹ Véase Juan Antonio MOLINERO MERCHÁN, *Palacio renacentista de [...]*, op. cit., pp. 71-75 y 451-455.

⁶² *Ibidem*, pp. 79-80 y 371-376.

De gran singularidad resulta también la presencia de los bustos de dos damas en la fachada de Palacio de la Conquista de Trujillo: Inés Yupanqui y Francisca Pizarro. Ligada a la figura de Francisco Pizarro la primera fue una mujer indígena llamada Quispe Sisa, hija del soberano cuzqueño Huayna Cápac. Pocos son los datos conocidos de esta ñusta o princesa inca. Compañera del conquistador durante unos años en la Ciudad de los Reyes no llegó a contraer matrimonio con él, pero le dio dos hijos: Francisca y Gonzalo⁶³. Nos encontramos ante un claro ejemplo de cómo el mestizaje marcó la personalidad de algunas elites de poder del Nuevo Mundo.

Nacida en 1534 en la ciudad peruana de Jauja Francisca Pizarro fue una fémica singular⁶⁴. Su vida transcurrió entre América y España protagonizando en ambas orillas una interesante labor de mecenazgo artístico⁶⁵. En 1551 se trasladaría a la Metrópoli y tras contraer matrimonio con su tío paterno, Hernando Pizarro, impulsaría algunas obras arquitectónicas. De hecho, tras enviudar en 1578, proseguiría la construcción de la residencia palaciega mandada erigir por su esposo en Trujillo.

Ubicado en la plaza mayor de esta población extremeña, la fachada principal del Palacio de la Conquista muestra toda una alabanza al linaje de los Pizarro. Junto al escudo de armas que concediera al conquistador Carlos I en 1537, destaca el discurso iconográfico renacentista que discurre bajo el mismo. A ambos lados del vano esquinado destacan los bustos en alto relieve de Francisco Pizarro e Inés Huaylas Yupanqui (a la izquierda) y los de Francisca y Hernando (a la derecha). Se trata de retratos realizados con precisión y que muestran un gran verismo⁶⁶.



Figs. 12 y 13. Bustos de Francisco Pizarro e Inés Huaylas Yupanqui en la fachada del Palacio de la Conquista de Trujillo y detalle del busto de esta última

Inés Huaylas Yupanqui es representada como una mujer joven de rostro ovalado (Figs. 12 y 13). Luce indumentaria europea cubriendo su cabeza con una toca ondulada, tal vez anudada con el pelo –según la moda italiana de la época– y fina gorguera que resalta su esbelto cuello⁶⁷. Mayor interés ofrece el busto de su hija Francisca Pizarro (Figs. 14 y 15). Esta ilustre mestiza parece vestir ropa o ropón (especie de capa), cubriendo igualmente su cuello con una gorguera alta rematada con lechuguilla y portando un sombrero sobre su cabeza⁶⁸. Tal atuendo no parece ser ajeno a su personalidad, ya que además de ser una mujer culta y coleccionista de obras de arte, Francisca Pizarro manifestó siempre un refinado gusto en su forma de vestir luciendo ricas vestimentas. Asimismo, hay constancia de la colección de sombreros que llegó a poseer⁶⁹.

⁶³ Vid. María ROSTWOROWSKI DE DÍEZ CANSECO, *Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza 1534-1598*, Lima, IEP ediciones, 1989, pp. 16-22.

⁶⁴ Varios son los estudios realizados sobre la figura de esta noble peruana, destacando la obra monográfica de María Rostworowski citada en la nota anterior. Asimismo, hemos de subrayar también las aportaciones recogidas en VV.AA., *XXXII Coloquios Históricos de Extremadura: homenaje a la memoria de Doña Francisca Pizarro Yupanqui*, Trujillo, C.I.T. de Trujillo, 2004.

⁶⁵ Cfr. José Antonio RAMOS RUBIO, "Francisca Pizarro y su proyección en la arquitectura trujillana tras la conquista de América", *Alcántara. Revista del Seminario de Estudios Cacerceños*, nº 44, 1998, pp. 15-54; y Francisco SANZ FERNÁNDEZ, "Arquitectura y mecenazgo de la familia Pizarro en Trujillo", en *XXI Coloquios Históricos de Extremadura: Homenaje a la memoria de don Carmelo Solís Rodríguez*, Trujillo, C.I.T. Trujillo, 2003, pp. 483-520. Sobre este tema véase también Yolanda Victoria OLMEDO SÁNCHEZ, "El mecenazgo arquitectónico [...], *op. cit.*, pp. 246-248.

⁶⁶ Véase Francisco SANZ FERNÁNDEZ, "Del ornato 'Isabel' a las primeras arquitectura parlantes. Trujillo y el despertar de las humanidades", *Norba-Arte*, t. XXX, 2010, pp. 61-63.

⁶⁷ Seguimos a Carmen BERNIS MADRAZO, *Indumentaria española en [...], op. cit.*, pp. 43 y 45.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 45, 94, 101, 104-105.

⁶⁹ Cfr. L. O. de M. VÁZQUEZ, "Inventario de Bienes de la Ilustre Mestiza Doña Francisca Pizarro", *Actas XXII Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 1996, pp. 467-479.



Fig. 14. Detalle de la fachada del Palacio de la Conquista de Trujillo con la ubicación de los bustos de Hernando Pizarro y Francisca Pizarro en el intercolumnio de la derecha del vano



Fig. 15. Detalle del citado busto de Francisca Pizarro

Otras elites nobiliarias extremeñas estuvieron también ligada a la conquista de América, como es el caso de los Ovando⁷⁰.

Este prestigioso linaje hizo gala de su poder en Cáceres, ciudad en la que Hernando de Ovando, hermano del gobernador de La Española, erigió una casa palaciega (Fig. 16). Ubicada en la plaza de Santa María se trata una obra todavía temprana, fechable en la segunda década del Quinientos, que muestra ya tendencias renacentes tanto en su estructura como en su decoración⁷¹. El medio punto de ingreso queda flanqueado por dos pilastras cajeadas con capiteles jónicos que sostienen el entablamento. En el friso intermedio se aprecia el lema de la familia: "AETERNA IUSTORUM MEMORIA" (La memoria de los justos es eterna). En el segundo cuerpo destacan las figuras de dos niños a manera de putti italianos, subra-



Fig. 16. Portada de la Casa de los Ovando (Cáceres)

yándose en la parte central la heráldica de la familia.

Hernando de Ovando quiso compartir el sello de su estirpe con el de su esposa, Mencía de Ulloa, perteneciente también a una destacado linaje. Así se aprecia en el escudo partido que muestra la cruz rodeada de conchas, alusiva a los Ovando (Hernando fue caballero de la Orden de Santiago) y los escudos de los Ulloa. De ahí también la presencia de dos bustos en los tondos de las enjutas del arco, tratándose posiblemente las efigies de la pareja. Pese a estar labradas en piedra granítica, se tratan de altos

⁷⁰ Nicolás de Ovando fundaría la ciudad de Santo Domingo, convirtiéndose en el primer gobernador de La Española.

⁷¹ Vid. Ana ÁVILA et al., *El siglo del Renacimiento*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 1998, p. 97; y especialmente el estudio de María Isabel GARCÍA DUQUE, "Arquitectura civil gótica y renacentista en Cáceres", *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 32, nº 2, 1976, pp. 348-349.



Fig. 17. Detalle del medallón con busto femenino, supuesta efigie de doña Mencía de Ulloa, en la citada portada

relieves realizados con gran pericia. En el tondo de la izquierda el busto masculino apunta a la figura de Hernando de Ovando, ya que haciendo alarde de su condición militar cubre su cabeza con un yelmo. En el lado opuesto la supuesta efigie de Mencía de Ulloa es representada en posición frontal, si bien con la cabeza ladeada hacia su derecha y sobresaliendo ligeramente del marco del tondo. Viste atuendo propio de la época, luciendo sobre su pecho un medallón (Fig.17).

Los ventanales esquinados, tan característicos de los palacios del Renacimiento extremeño, los hallamos también en otros ámbitos peninsulares. En torno a estos vanos suele extenderse una rica ornamentación, no faltando los motivos heráldicos alusivos al linaje de sus dueños. En algunos casos, la presencia también de medallones con bustos cabe ser considerada como posibles retratos de sus moradores.

Sirva de ejemplo la casa-palacio de los Ponce de León de Jerez de la Frontera, cuya fachada muestra un interesante ventanal plateresco. Los motivos heráldicos y la fecha de 1537, situada bajo el basamento de dicho vano, señalan como comitentes de la obra a don Francisco Ponce de León y Basurto y a su esposa doña María de la Cueva y Zurita. En

las enjutas del arco que conforma el ventanal se ubican sendos medallones con los supuestos bustos de ambos. Asimismo, bajo dicho arco y sobre los vanos geminados que conforman finalmente este ventanal se hallan otros dos bustos enmarcados con coronas de flores. Ambas efigies podrían tratarse de don Esteban de Villacreces y de su esposa doña Luisa de Villavicencio, de quienes los Ponce de León heredaron dicho palacio⁷².

En la ciudad de Córdoba se conserva un interesante ventanal esquinado en la que fuera casa solariega de los Velasco, único vestigio del siglo XVI de un edificio muy transformado posteriormente. Aunque actualmente se encuentra tapiado, conserva parte de la estructura y del exorno plateresco⁷³. Se trata de un vano adintelado con fina columna en el ángulo y antepecho ornamentado con figuras y motivos vegetales, ya muy deteriorados. El friso superior se decora con los escudos de los Velasco. A la derecha, junto a la pilastra que flanquea el ventanal, figura un medallón con un busto femenino (Fig. 18). En el lado opuesto debió de existir otro ejemplar, posiblemente



Fig. 18. Detalle de la fachada de la casa solariega de los Velasco (Córdoba)

⁷² Cfr. Julia LÓPEZ CAMPUZANO, "La casa-palacio de los Ponce de León en Jerez de la Frontera", *Anales de Historia del Arte*, nº 3, 1991-92, pp. 39-52.

⁷³ En el siglo XIX el edificio se encontraba ya en un lamentable estado, tal y como se deduce del comentario del historiador y cronista Teodomiro de Arellano quien afirma que "tiene algunos restos antiguos dignos de conservarse, y sobre todo, un precioso ajimez en esquina, tapiado y embadurnado con mil capas de cal y ocre". Teodomiro RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, *Paseos por Córdoba, ó sean apuntes para su Historia*, Córdoba-León, Librería Luque-Editorial Everest, 1998, p. 457.

te desaparecido a raíz de las transformaciones a las que fue sometido el edificio desde el siglo XVII. Tal vez mostrase la efigie del dueño de la casa, el caballero don Alonso de Velasco. De ser así, el busto conservado correspondería a su esposa doña Ana de Velasco.

La referencia a Salamanca es obligada, al destacar en esta ciudad durante el Quinientos dos elites: la del linaje y la de los hombres de letras⁷⁴, lo cual se traducirá en su gran esplendor artístico. Mansiones como el Palacio de los Rodríguez de Figueroa, el Palacio de Garcigrande o la llamada Casa de las Muertes⁷⁵, muestran en sus fachadas, junto a los habituales motivos heráldicos, medallones con los bustos de damas y caballeros, posibles representaciones de sus dueños y moradores (Figs. 19 y 20).



Fig 19

Otros ejemplos salmantinos como el Colegio de Fonseca o el Palacio Arias Corvelle –conocido también como Palacio de San Boal–, ofrecen toda una galería de posibles retratos en algunos de los medallones que decoran, respectivamente, el claustro y el patio de ambos edificios.



Fig 19 y 20 Medallones con bustos femeninos de la fachada de la Casa de las Muertes (Salamanca)

El Palacio Arias Corvelle fue erigido a finales del siglo XV dentro de las tendencias hispanoflamencas. Las reformas a las que fue sometido durante la siguiente centuria le dieron un aspecto renaciente, visible todavía en la escalera y en el patio⁷⁶. En este último enclave encontramos toda una galería de retratos en los medallones que decoran las enjutas de los arcos. Se trata de bustos en alto relieve que destacan por la calidad de su labra y por la precisión con la que el anónimo escultor ha plasmado las facciones de sus rostros. Junto a la representación de Alonso de Herrera Almaraz, a quien se debe la citada reforma del patio y la escalera, figura también una bella efigie, tal vez de su hermana Aldonza de Herrera y Almarza, o más probablemente de su hija Bárbara de Herrera. Asimismo, en otro flanco del patio destacan los bustos de otros miembros de esta familia que habitaron en este palacio durante la segunda mitad del Quinientos. Tal es el caso de Mayor de Fonseca y su madre María de Herrera Goa y Coloma⁷⁷.

En el transcurso del Quinientos se erigieron también

⁷⁴ Beatriz GARRIDO RAMOS, "Familias Maldonado y Fonseca en la noble ciudad de Salamanca", *Revista de Arte y Humanidades*, nº 16, 2005, p. 125. <http://artyhum.com/revista/16/#/176>.

⁷⁵ Vid. Antonio CASASECA CASASECA, "Salamanca", en Jesús URREA (Dir.), *Casas y Palacios [...]*, op. cit. pp. 176-177 y 187-191. Tal y como apunta esta autor, esta casa perteneció al maestro de cantería Juan de Álava. Sobre este tema véase también el estudio de Ana CASTRO SANTAMARÍA, "Nuevas aportaciones a la biografía de Juan de Álava", en *Jornadas Congreso Homenaje a Micaela Portilla Vitoria*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2007, pp. 289-297.

⁷⁶ Antonio CASASECA CASASECA, "Salamanca", en Jesús URREA (Dir.), *Casas y Palacios [...]*, op. cit., pp. 191-194. Con posterioridad al Quinientos, el edificio recibiría nuevas transformaciones que se prolongarían hasta el siglo XX, cuando fue adquirido por la Universidad de Salamanca. Vid. María BERMUDO MAUPOËY, "Del Palacio Arias Corvella a la Casa Japón", *Revista Historia Autónoma*, nº 7, 2015, pp. 13-17. La autora de este estudio hace también un recorrido histórico del edificio desde su fundación en el siglo XV.

⁷⁷ Cfr. María BERMUDO MAUPOËY, "Del Palacio Arias [...]", op. cit., p. 20. Todas las efigies femeninas del patio de este palacio son recogidas en un estudio antológico sobre los medallones de los monumentos de Salamanca, siendo por tanto algunos de los más representativos entre los numerosos ejemplares conservados. Vid. Luis CORTÉS, *Cincuenta medallones salmantinos*, Salamanca, Ayuntamiento de Salamanca, 1971, figs. 29, 40 y 45.

en otros ámbitos peninsulares palacios y casas señoriales, cuyos exteriores muestran posibles efigies de sus dueños: la Casa del Cordón de Santa María del Campo (Burgos), el Palacio de los Quincoces de Briones (La Rioja), el Palacio de Andosilla, en la localidad navarra de Villava o la Casa del Almirante de Tudela. En la fachada principal de este último edificio se alzan dos balcones entre soportes antropomorfos. Sobre sus vanos discurren entablamentos muy ornamentados que se coronan por sendos medallones entre volutas vegetales y flameros abalaustrados. El de la izquierda contiene un busto femenino y el de la derecha otro masculino. Ambos se hallan ricamente ataviados a la usanza de la época, tratándose posiblemente de los retratos de los dueños de esta casa⁷⁸. Así lo corrobora los rasgos faciales de ambas efigies, muy precisos e individualizados. El busto femenino nos ofrece la imagen de una mujer de edad madura y dotada de gran personalidad.

Finalmente, hemos de referirnos también a la posible representación de otras féminas del estamento nobiliario en edificios vinculados a sus familias. Tal es el caso de una ilustre dama del ámbito cortesano de la España imperial: doña María de Mendoza Sarmiento⁷⁹.

Nacida en la localidad burgalesa de Castrojeriz era hija de don Juan Hurtado de Mendoza y doña María de Sarmiento y Pimentel, condes de Rivadavia. En 1522 –con tan sólo catorce años– casó con Fran-

cisco de los Cobos, secretario de Carlos V, quien por entonces había cumplido ya los cuarenta. Los contrayentes se beneficiaron mutuamente de dicho matrimonio. A Francisco de los Cobos, que había nacido en Úbeda en el seno de una familia de la baja nobleza, le permitió ascender socialmente, máxime teniendo en cuenta su carrera burocrática al servicio de la Corona. Asimismo, el secretario imperial suponía un buen partido para la hija de los condes de Rivadavia, carentes de las abundantes rentas que poseían otras familias de la élite nobiliaria.

Camarera de la emperatriz Isabel de Portugal y amiga de numerosas damas de la nobleza, doña María de Mendoza fue admirada y cuestionada. Mujer de carácter y dotada al parecer de un agradable físico, a los halagos que le brindaron algunos poetas y cortesanos se sumaron las críticas por su inclinación a los regalos y por su excesiva influencia, llegando incluso a poner en entredicho la honradez de su esposo.

Conviene también recordar la labor de patronazgo desempeñada por doña María, destacando igualmente en el ámbito del mecenazgo artístico, acciones derivadas del hecho de haber nacido en el seno de una prestigiosa familia. No hay que olvidar que por vía paterna pertenecía al linaje de los Mendoza, muchos de cuyos miembros fueron destacados promotores artísticos que contribuyeron a la introducción en España del nuevo lenguaje renacentista proveniente de Italia⁸⁰.

⁷⁸ Vid. María Josefa TARIFA CASTILLA, "Las grandes empresas arquitectónicas de la primera mitad del siglo XVI en el contexto de la conquista e incorporación de Navarra a la corona de Castilla", *Estudios sobre el patrimonio cultural y las artes en Navarra en torno a tres hitos 1212-1512-1812*, R. FERNÁNDEZ GRACIA (Coord.), *Príncipe de Viana*, t. LXXIII, nº 256, 2012, p. 488.

⁷⁹ Seguimos a continuación a M^a Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, "Los Mendoza clientes de Juni", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 10, 2006, pp. 23-30; y, especialmente, el estudio de Hayward KENISTON, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, Madrid, Castalia, 1980, pp. 3-6 y 73-76.

⁸⁰ Incluso, varias fueron las damas de esta familia que destacaron por su faceta humanística y por su labor de promoción artística, entre las que destacamos a Catalina de Ribera Mendoza y Mencía de Mendoza. Vid. Ana ARANDA BERNAL, "Una Mendoza en la Sevilla del siglo XV. El patrocinio artístico de Catalina de Ribera", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, vol. 10-11, 2005, 5-16; y de la misma autora, "El trabajo de las mujeres en la promoción de obras de arte y arquitectura durante la Baja Edad Media", en M^a. Elena DÍEZ JORGE (ed.), *Arquitectura y mujeres [...], op. cit.*, pp. 166-177. Sobre las figura de Mencía de Mendoza existen numerosos estudios, entre los que destacamos las siguientes aportaciones de Juana HIDALGO OGÁYAR, "Doña Mencía de Mendoza, embajadora del arte español en Breda", en Miguel CABAÑAS BRAVO (Coord.), *El arte español fuera de España. XI Jornadas de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, 2003, pp. 185-192; y "Doña Mencía de Mendoza, marquesa del Zenete, condesa de Nassau y duquesa de Calabria, ejemplo de mujer culta en el siglo XVI", en *La mujer en el Arte Español, VIII Jornadas de Arte*, Madrid, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos CSIC, 1997, pp. 93-102. La promoción artística de esta dama también ha sido estudiada por Noelia García Pérez, de la que destacamos las siguientes publicaciones: Noelia GARCÍA PÉREZ, *Mencía de Mendoza (1508-1554)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004; y *Arte, poder y género en el Renacimiento español: el patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*, Murcia, Nausticaä, 2006.

En Valladolid, ciudad en la que se hallaban las casas principales de sus padres, fundó el Hospital de San Bartolomé y costeó la reforma del coro del Convento de San Francisco. Asimismo, en 1585 firmó escritura de patronato, dotando al convento de carmelitas descalzas con 8.000 ducados de renta para su mantenimiento, una vez concluida la capilla mayor. Si bien la construcción de los edificios conventuales y su ornamentación se realizaron tras el fallecimiento de doña María, ésta llegó a donar a la comunidad una tabla del Ecce Homo, adornada con los escudos de los Rivadavia y en la que aparece su supuesto retrato. Al parecer, donó también a este claustro un Cristo crucificado en madera policromada de Juan de Juni y costeó parte de una de las obras maestras de este escultor: el bulto orante en alabastro de san Segundo de la ermita abulense de la misma advocación⁸¹.

Junto a su esposo, María de Mendoza impulsó también en la capital vallisoletana la edificación de la residencia de la pareja: un palacio destinado a ejercer un importante papel en la vida cortesana del siglo XVI y durante los primeros años del XVII⁸². Iniciado en 1523 su construcción corrió a cargo de Luis de Vega, arquitecto que junto a Alonso de Covarrubias trabajó como maestro mayor de las obras promovidas por Carlos V.

Si bien el edificio ha recibido numerosas modificaciones con el tiempo, el patio principal mantiene en gran medida su aspecto originario⁸³. Consta de cuatro crujías de dos pisos cada una, abiertos con arquerías sobre columnas. Su decoración, que pudo correr a cargo del maestro francés Esteban Jameste, responde a un programa de corte humanístico. En el mismo destacan los medallones de las enjutas

de los arcos en los que se representan a personajes masculinos y femeninos. Pese a la compleja identificación de tales efigies se han formulado algunas hipótesis, planteándose incluso la posibilidad de que los dueños del palacio se encuentren representados, máxime teniendo en cuenta su inclinación al reconocimiento social. A este respecto, el busto femenino de uno de los medallones del piso superior podría tratarse de la propia doña María de Mendoza. Al igual que los restantes personajes la efigie resalta sobre el fondo liso del medallón. Dotada de gran expresividad, mira hacia la derecha y luce un atuendo femenino propio de las damas de la época.

Tras enviudar en 1547, doña María de Mendoza participó directamente en la culminación del proyecto funerario emprendido por Francisco de los Cobos: la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda. El edificio que había sido iniciado en 1536 se hallaba todavía inconcluso⁸⁴. A esta obra se entregaría, expresando ya en su primer testamento su deseo de ser enterrada junto a su esposo. Obra señera del Renacimiento, dicho templo fue diseñado por Diego de Siloé, corriendo su construcción a cargo de su discípulo Andrés de Vandelvira, quien contó con la colaboración de Esteban Jameste en los programas ornamentales del mismo⁸⁵.

La noble estirpe de esta mujer queda subrayada en el exterior del templo, si bien en condición de igualdad respecto a su esposo; y ello pese a pertenecer —como ya hemos dicho— a un estatus social superior. De este modo, en los extremos de la fachada principal campean sendos escudos de armas: a la izquierda, el perteneciente a don Francisco de los Cobos sostenido por dos guerreros y a la derecha, el de doña María de Mendoza sustentado por dos matronas clásicas.

⁸¹ Vid. M^a Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, “Los Mendoza clientes [...], *op. cit.*, pp. 26-27 y 28 nota 7.

⁸² Posteriormente, sería comprado por el duque de Lerma, llegando incluso a convertirse en residencia de los monarcas españoles durante los primeros años del Seiscientos, con motivo del traslado de la Corte desde Madrid a Valladolid. Cfr. Hayward KENISTON, *Francisco de los [...], op. cit.*, pp. 93-95; y especialmente Javier PÉREZ GIL, *El Palacio Real de Valladolid sede de la corte de Felipe III (1601-1606)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006. Sobre el palacio del matrimonio Cobos-Mendoza véase el segundo capítulo de la primera parte de este estudio, pp. 33-156.

⁸³ Seguimos en su estudio a Javier PÉREZ GIL, *El Palacio Real [...], op. cit.*, pp. 84-124; y Patricia ANDRÉS GONZÁLEZ, “Significación ideológica en el patio del Palacio Real de Valladolid”, *Valladolid. Historia de una ciudad*, t. I, Valladolid, 1999, pp. 55-69.

⁸⁴ Sobre el contrato para la construcción de esta capilla funeraria y sobre sus estatutos véase Hayward KENISTON, *Francisco de los [...], op. cit.*, pp. 184-185 y 267-270.

⁸⁵ Sobre la Sacra Capilla del Salvador existen numerosos estudios. Véanse especialmente los dedicados a la figura de Andrés de Vandelvira: Fernando CHUECA GOITIA, *Andrés de Vandelvira: arquitecto*, Jaén, Instituto de Estudios Jiennenses de la Excm. Diputación Provincial de Jaén, 1971, pp. 105-130; Arsenio MORENO MENDOZA, *El arquitecto Andrés de Vandelvira (una aproximación a la arquitectura del Renacimiento en la Alta Andalucía)*, Sevilla, Grafitalica, 1979, pp. 17-33; Pedro GALERA ANDREU, *Andrés de Vandelvira*, Madrid, Akal, 2000, pp. 76-85; así como el estudio monográfico de Francisco Javier RUIZ RAMOS, *La Sacra Capilla de el Salvador de Úbeda. Estudio histórico-artístico, iconográfico e iconológico*, Úbeda, Asociación Cultural Alfredo Cazabán Laguna, 2011.



Fig. 21. Cuerpo inferior de la portada de la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda (Jaén).

En la parte central de la fachada se alza una portada-retablo que ofrece un gran interés, especialmente por su riqueza iconográfica⁸⁶. Su decoración corrió a cargo del citado Esteban Jamete, mostrando un programa escatológico sobre el tema del más allá, según las culturas pagana y cristiana. Este conjunto ornamental en el que se ensalza también la figura del secretario imperial, debió ser ideado por el administrador de la obra, el deán Ortega, por su amigo humanista Diego López de Ayala, o bien por ambos. A este respecto, conviene recordar que en la parte inferior de la portada, tras las columnas que flanquean el arco de entrada, se alzan retropilastras decoradas con seis medallones con bustos: tres con imágenes masculinas y otros tres con imágenes femeninas, situados a la izquierda y derecha, respectivamente. Pese a las dificultades iconográficas que encierran tales figuras (solo dos llevan inscripciones latinas con los nombres de los personajes históricos representados: santa Isabel y el emperador Julio César),



Fig. 22. Detalle del medallón de la retropilastra de la esquina derecha de la citada portada, con la posible efigie de María de Mendoza.

los restantes podrían tratarse de Constantino, santa Elena, Francisco de los Cobos y María de Mendoza.

Si bien no se ha conservado ningún retrato de la esposa del secretario imperial, existen testimonios de que fue efigiada por pintores y escultores. Al parecer, en la colección real existió un retrato de doña María pintado por Tiziano y probablemente, en 1540, Alonso Berruguete labró en mármol un busto de ella. El propio Esteban Jamete, que debió conocerla, pudo haberla representado también en el interior de la Sacra Capilla del Salvador. De hecho, la figura femenina ubicada en la cornisa del ángulo suroeste de la sacristía de dicho templo, podría tratarse de un retrato idealizado de esta dama⁸⁷.

Mayor explicación parece tener la posible efigie de María de Mendoza en el exterior del edificio, en el medallón de la retropilastra de la esquina derecha de la portada principal (Figs. 21 y 22). De hecho, próximo a este enclave se ubica —como ya hemos indicado— su heráldica sostenida por dos matronas clásicas. Tal representación respondería a las mismas razones por las que, igualmente, parece figu-

⁸⁶ Seguimos a continuación los estudios de Santiago SEBASTIÁN, "Interpretación iconológica de El Salvador de Úbeda", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, nº XLIII, 1997, pp. 189-206; del mismo autor, *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, 34-50; y Luz DE ULIERTE VÁZQUEZ, "De portadas y retablos: Siloé y Vandelvira", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 40, 2009, pp. 23-41.

⁸⁷ Cfr. Hayward KENISTON, *Francisco de los [...]*, *op. cit.*, p. 312; y Juan AGAPITO Y REVILLA, "La obra de maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Año XV, nº 178, 1917, pp. 318-319.

rar la imagen de don Francisco de los Cobos en el medallón del flanco opuesto, próximo también a su escudo de armas. De este modo, se evidencia el protagonismo y la activa participación de esta dama en la obra funeraria que iniciara su difunto esposo. Siguiendo las palabras de Fernando Chueca: “Con tenacidad admirable llevó a buen fin la empresa, y la iglesia pudo consagrarse en 1559”⁸⁸.

No cabe duda, pues, de que doña María de Mendoza hizo gala de su estirpe. Al igual que otras mujeres Mendoza, manifestó un gran interés por la cultura y el arte. La manifestación del linaje, la expresión del poder y la labor de mecenazgo, términos en los que hemos centrado la idea de este estudio, quedan claramente ejemplificados en las obras impulsadas por esta dama.

⁸⁸ Fernando CHUECA GOITIA, “Francisco de los Cobos: político y mecenas”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXCVI, Cuaderno 1, 1999, p. 8. No obstante, con posterioridad a esta fecha se seguirían realizando algunas obras en diferentes espacios del templo. Asimismo, durante el último tercio del siglo XVIII se efectuaría una importante reforma en el interior del edificio funerario, mediante un programa de retablos y pinturas murales que concedieron al mismo una imagen barroca. Tales intervenciones se debieron a algunos descendientes de los fundadores, pertenecientes al Marquesado de Camarasa, destacando la actuación de tres mujeres: las hermanas Leonor, Isabel Rosa y Baltasara Teresa de los Cobos y Luna. Sobre este tema véase el interesante estudio de José Manuel ALMANSA MORENO, “El mecenazgo del Marquesado de Camarasa en el siglo XVIII. La ornamentación de la Sacra Capilla del Salvador, Úbeda”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 210, 2014, pp. 75-124.