

THE CONVERSATION

Las mujeres del arte medieval

Una serie de artículos elaborados por importantes investigadores pertenecientes a diez universidades diferentes y editados por **Claudia Lorenzo**, editora de cultura en The Conversation.

Una oportunidad de conocer a mujeres que han dejado una huella profunda en la Historia y la Historia del Arte de los siglos medievales.



Índice

Las mujeres del arte medieval

<u>3</u>	Quiénes somos	<u>37</u>	Sancha de Castilla, el carisma de una reina en el umbral de la Corona de Aragón
<u>4</u>	Autores y autoras	<u>40</u>	Margarita de Navarra: una reina singular para un reino excepcional
<u>5</u>	Introducción: Las mujeres del arte medieval	<u>44</u>	Leonor Plantagenet: una reina inglesa en el trono de Castilla
<u>7</u>	Egeria: la literatura de viajes tiene nombre de mujer	<u>47</u>	Blanca de Castilla: esa extranjera que gobernó Francia
<u>10</u>	Subh, una de las mujeres más trascendentales en la historia de al-Andalus	<u>50</u>	Violante de Aragón y el conflicto familiar que la relegó al olvido
<u>13</u>	En: la primera artista española	<u>53</u>	María de Molina, la mujer que no debía gobernar pero fue 'tres veces reina'
<u>18</u>	La intrépida Flora y el documento que cuenta su historia	<u>56</u>	Leonor de Guzmán: el origen de una nueva dinastía
<u>21</u>	Sancha de León: una promotora artística productiva e innovadora	<u>59</u>	Teresa Díez: ¿una pintora en la Castilla del siglo XIV?
<u>24</u>	Violencia, imagen y poder: el asesinato de la condesa leonesa Sancha Muñiz	<u>63</u>	Catalina de Lancaster: cuando la paz en Castilla tuvo nombre de mujer
<u>27</u>	Sancha de Aragón: una gran gestora recordada en un memorable sepulcro	<u>66</u>	El secreto de Aldonza de Mendoza que quedó reflejado en el arte
<u>30</u>	Sancha Raimúndez, una infanta con miras internacionales	<u>69</u>	Mencía de Mendoza y Figueroa, la mujer que refundó un linaje
<u>33</u>	Gontrodo Pérez, una amante regia que superó en méritos al hombre	<u>72</u>	Catalina de Ribera, una mujer interesada en perdurar

Con la colaboración de:



Quiénes somos

The Conversation proporciona un espacio de debate basado en los hechos y la evidencia científica, editorialmente independiente y sin compromisos comerciales ni políticos.

The Conversation, plataforma de comunicación declarada de utilidad pública, sin ánimo de lucro, sin publicidad y de libre acceso, publica artículos de carácter divulgativo, escritos por investigadores o docentes universitarios, sobre temas de su especialidad, y los disemina con licencias CC a través de su republicación en medios de todo el mundo.

Nos esforzamos por contar historias que importan, enfocándonos en aquellas que han sido mal explicadas o pasadas por alto en otros medios, luchando contra la desinformación.

The Conversation ES además forma parte de una red editorial internacional. Esto le brinda a nuestro contenido una perspectiva y un alcance incalculable. Somos tanto locales como globales.

Defendemos el acceso universal y sin restricciones al conocimiento, las ideas y la información. The Conversation es de libre acceso, se puede leer, compartir y republicar bajo licencias *Creative Commons*. Nuestro contenido es un recurso indispensable para los medios, y es utilizado habitualmente por publicaciones de todo el mundo.

Más en theconversation.com/es



Autores y autoras



José Alberto Moráis Morán

Director del Departamento de Patrimonio Artístico y Documental/
Profesor Titular,
Universidad de León



María Dolores Teijeira Pablos

Catedrática de Historia del Arte,
Universidad de León



Victoriano Nodar Fernández

Profesor de Historia del Arte,
Universidad de Vigo



Víctor Rabasco García

Profesor e investigador en arte islámico,
Universidad de León



Gerardo Boto Varela

Profesor. Historia del Arte, Universitat de Girona



Pilar Recio Bazal

Investigadora Predoctoral en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid



Javier Castiñeiras López

Profesor Permanente Laboral, Universidad de León, Universidad de León



Francisco de Asís García García

Profesor de Historia del Arte, Universidad Autónoma de Madrid



María Concepción Cosmen Alonso

Profesora Titular de Historia del Arte, Universidad de León



Isabel Ruiz de la Peña González

Profesora de Historia del Arte, Grupo de investigación DocuLab, Universidad de Oviedo



Marta Serrano Coll

Profesora Titular de Universidad. Historia del Arte Medieval, Universitat Rovira i Virgili



Esther Lozano López

Profesora de Historia del Arte, UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia



Marta Poza Yagüe

Profesora del Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid



María Victoria Herráez

Catedrática de Historia del Arte, Universidad de León



María Teresa Chicote Pompanin

Profesora Ayudante Doctora del Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid



Elena Paulino Montero

Profesora de Historia del Arte, UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia



Fernando Gutiérrez Baños

Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Valladolid



Diana Lucía Gómez-Chacón

Profesora Permanente Laboral del Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid



Ángel Fuentes Ortiz

Profesor de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid



Begoña Alonso Ruiz

Catedrática de Historia del Arte, Universidad de Cantabria



Diana Olivares Martínez

Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid

Las mujeres del arte medieval

Autoría



José Alberto Morais Morán
Director del Departamento de Patrimonio Artístico y Documental/ Profesor Titular, Universidad de León



María Dolores Teixeira Pablos
Catedrática de Historia del Arte, Universidad de León

Con frecuencia, en el imaginario contemporáneo, la Edad Media se ha asociado a un periodo oscuro, dominado por la barbarie, la ignorancia o las guerras. Del mismo modo, también se ha instalado la idea de que las mujeres vivieron oprimidas, eclipsadas por las figuras masculinas o limitadas de libertades a la hora de tomar decisiones. Se presupone, desde nuestro siglo XXI, su poca preparación intelectual, su discriminación social, su silencio y su invisibilidad.

Es cierto que esta debió ser la situación de la mayoría. Sin embargo, cada vez se conocen más mujeres que ejercieron poder político, económico o social. Muchas de ellas utilizaron para ello la obra artística y la imagen que ésta proyectaba de ellas mismas.

Con esta introducción presentamos la publicación de 21 artículos elaborados por importantes investigadores pertenecientes a diez universidades diferentes. Cada autor analiza la figura de una mujer relevante, poderosa, que dejó huella en su tiempo gracias a su participación en los procesos de producción artística.

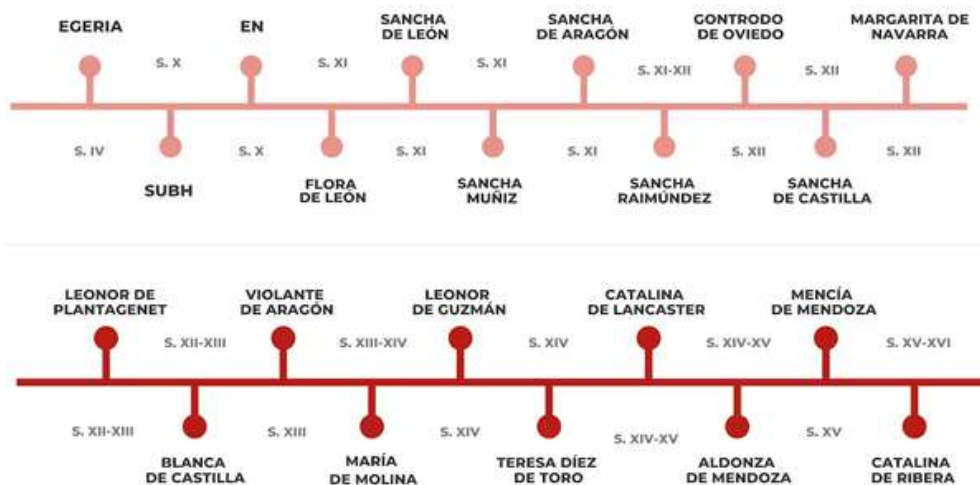
¿Y quiénes son ellas?

Se trata de féminas muy dispares, diferentes, que sobresalieron en su época por sus arrolladoras personalidades, por su papel efectivo en la política de los reinos hispanos, por ser férreas defensoras de sus derechos, su patrimonio o sus capacidades intelectuales.

Veremos a mujeres de los ámbitos religioso y laico, reinas, infantas y nobles. Todas ellas, de una manera u otra, se acercaron al mundo de las artes, concibiendo o financiando obras de arquitectura y artes plásticas. Incluso, en algún caso, encontraremos mujeres artistas, pioneras creadoras.

Todas muestran cómo en la promoción artística eran frecuentemente las mujeres las que se encargaban de impulsar y gestionar el proceso creativo, en ocasiones utilizando estrategias propias del mundo masculino, pero dejando también su impronta personal en la obra final. Muchas cumplieron así con los objetivos designados por sus maridos, padres, hermanos, hijos o los de la institución a la que pertenecían. Entre ellos, el más importante fue utilizar las artes para construir una imagen de poder, político y religioso. Así, expresándose a través de la arquitectura, la pintura, la escultura o las artes suntuarias y del libro lograron configurar de una imagen propia que reflejase esas estrategias de realce personal.

Son mujeres que han dejado una huella profunda en la Historia y la Historia del Arte de los siglos medievales. Algunas de ellas viajaron largas distancias y conocieron mundos lejanos, otras consagraron su vida a la meditación y la oración. Bien conectadas con la realidad que les tocó vivir, muchas ostentaron relevantes cargos de poder, defendieron y gestionaron su patrimonio o el de su familia y su impronta ha quedado plasmada en las obras artísticas en las que participaron.



El papel de la investigación

Esta serie de artículos, realizada por estudiosos del mundo medieval hispano, sin duda refleja el gran cambio que se ha producido en nuestro conocimiento de este periodo.

Con las investigaciones cada vez iluminamos más la supuesta –y falsa– oscuridad de la Edad Media, para demostrar que fue un periodo brillante, donde algunas mujeres destacaron por su poder y capacidad como gobernantes, gestoras y dueñas de su propio destino. Podemos conocerlas cada vez mejor a través de las fuentes textuales que hablan de ellas, pero también mediante los bienes artísticos que promovieron. Estos, en algunos casos, difundieron su imagen, pero sobre todo sus particularidades, sus preferencias, su impronta.

Para ofrecer una visión lo más amplia posible, hemos seleccionado mujeres portentosas y sobresalientes desde el inicio del medievo, allá por el siglo IV, hasta aquellas que otearon el amanecer de un cambio de tiempo, el final de la Edad Media y la llegada del mundo moderno en las primeras décadas del siglo XVI. Los artículos abarcan un largo periodo de más de diez siglos en los que se produjeron importantes cambios, también en la condición de la mujer. Estos cambios se mostrarán en las figuras elegidas, todas ellas significativas en su periodo y contexto. Lógicamente, muchas se han quedado en el tintero. Pero esperamos que pronto puedan también salir de las sombras y proyectar su imagen en el futuro.



Egeria: la literatura de viajes tiene nombre de mujer

Egeria relató en sus escritos el viaje de más de 5.000 kilómetros que hizo atravesando el Imperio romano hasta llegar a Tierra Santa, y se convirtió en el ejemplo más destacado de la literatura de viajes de la Antigüedad tardía.



Autoría



Victoriano Nodar Fernández

Profesor de Historia del Arte, Universidade de Vigo

Cinco mil kilómetros atravesó, en la segunda mitad del siglo IV, la intrépida Egeria. Cruzó así el continente europeo, desde el extremo occidental del imperio romano, concretamente la Gallaecia, hasta Tierra Santa. Y lo hizo con el objetivo de visitar los *loca sancta*, los lugares sagrados mencionados en las Sagradas Escrituras, particularmente aquellos que habían sido los escenarios de los momentos culminantes de la vida de Cristo.

Un impresionante viaje que relata en sus escritos y que la convierte en el ejemplo más destacado de la literatura de viajes de la Antigüedad tardía.

Lugares sagrados y peregrinaciones

El periplo de Egeria se inscribe en la corriente peregrinatoria hacia los Santos Lugares que se desarrolló en el siglo IV.

Esta costumbre había sido inaugurada por Elena, madre del emperador Constantino el Grande (306-337). En el año 326 descubrió lugares tan importantes para el cristianismo como el Santo Sepulcro en Jerusalén. Inmediatamente, el lugar fue protegido y monumentalizado con un impresionante complejo arquitectónico formado por un edificio circular, que señalaba el lugar de enterramiento de Cristo, la denominada rotunda de la

THE CONVERSATION

Anástasis y una enorme basílica. En ella, además, se custodiaban y presentaban para veneración de los fieles los restos de la cruz de Cristo, también encontrados por Elena.



Escultura de Santa Elena, hecha por Bolgi, que se encuentra en la Basílica de San Pedro, en el Vaticano. Jean-Pol Grandmont / Wikimedia Commons, CC BY

Egeria fue, de hecho, testigo de las aglomeraciones que se producían en la basílica. Esto sucedía sobre todo el día de la ceremonia del Lignum Crucis, cuando el madero era expuesto ante los fieles, férreamente custodiado por una auténtica legión de diáconos que se cuidaban de que nadie le arrancase trozos para llevárselos como reliquias – como de hecho ya había sucedido–.

El relato del viaje

Todo esto lo sabemos porque, aunque el peregrinaje de Egeria podría haber pasado desapercibido, no lo ha hecho gracias a que se conserva el texto que ella misma escribió. En él cuenta el recorrido que siguió a través del cursus publicus romano, la red de calzadas que atravesaban el imperio y que permitían un transporte relativamente rápido y seguro.

El texto, el relato más antiguo conservado de una peregrinación cristiana, es conocido con el nombre de Itinerarium Egeriae o también *Peregrinatio ad Loca Sancta* o *Peregrinatio Etheriae*. Escrito en forma de cartas, con un lenguaje casi popular que lo aleja de la intención de crear una obra literaria, da cuenta del recorrido que la llevó a visitar lugares tan representativos como Jerusalén, Belén, Hebrón, el Mar de Galilea, el monte Sinaí, Tarso... para finalizar en Constantinopla. Allí acaba su viaje, agradeciéndole a Dios haberle dado fuerzas para visitar esos lugares santos y pidiéndole fuerzas para regresar a su tierra. Desgraciadamente, en ese momento el *Itinerarium* se interrumpe, por lo que no sabemos si consiguió regresar. Pero lo cierto es que su manuscrito sí alcanzó Occidente. Además, a juzgar por diferentes testimonios, llegó a ser bastante conocido.



Mapa que ilustra el recorrido de Egeria. 'De Físterra a Xerusalén. Exeria e os primeiros peregrinos cristiáns'. Museo das Peregrinacións e de Santiago, Santiago de Compostela, 2003.

El boom de Egeria

En la segunda mitad del siglo VII, Valerio, un santo eremita del Bierzo, leyó la crónica del viaje de Egeria. Impactado, al acabar escribió un panegírico, conocido como Epistula ad fratres Bergidenses, que envió a los monjes del monasterio de San Pedro de Montes. En él, san Valerio loa a la intrépida peregrina, “dotada de la gracia de Dios y de grandes virtudes”. La presenta, de hecho, como un modelo de

THE CONVERSATION

comportamiento cristiano para los monjes por su carácter piadoso y fuerte, “más fuerte que todos los hombres del mundo”, afirma.

En el siglo X, parece que el *itinerarium* de Egeria seguía siendo conocido. El noble gallego Rosendo, posteriormente santo, donó un ejemplar al monasterio que había fundado en Celanova (Ourense). Su difusión en ambientes monásticos también debió de ser importante.

Aparece nombrado como *Itinerarium Egeriae abbatisse*, por ejemplo, en el catálogo de la importantísima biblioteca de San Marcial de Limoges. De la abadía de Montecasino, en Italia, procede, de hecho, el ejemplar más antiguo conservado. Data del siglo XI, y hoy se custodia en la biblioteca de Arezzo con el nombre de Codex Aretinus.

Pero... ¿de dónde salió esta mujer?

¿Quién era Egeria?

Tradicionalmente se la ha considerado una monja de un monasterio del noroeste peninsular, sobre todo a partir de la interpretación de su propio texto, en el que se dirige a unas *dominae sorores* –señoras y hermanas–. Sin embargo, a finales del siglo IV no se había definido todavía el monacato en el seno de la Iglesia tal y como se entenderá más adelante.

Probablemente se trataba de una mujer muy piadosa perteneciente a una familia de la aristocracia romana, culta e instruida y, por lo tanto, con los conocimientos y recursos materiales para emprender tan impresionante viaje. De hecho, sabemos por su propio relato que viajó en ocasiones con escolta militar romana y que fue recibida con honores no sólo en Jerusalén sino en diferentes puntos de su *itinerarium*.

Su testimonio resulta del todo fundamental para entender el papel de la mujer en la sociedad de la tardoantigüedad más allá de tópicos que las relegaban a un papel secundario. Pero también es una figura clave para entender la espiritualidad de un cristianismo que, entonces, se consolidaba como religión del Imperio.



Şubḥ, una de las mujeres más trascendentales en la historia de al-Andalus



Autoría



Víctor Rabasco García

Profesor e investigador en arte islámico, Universidad de León

Subh es una de las pocas grandes mujeres de la historia de al-Andalus que conocemos hoy en día, y su permanencia en la historia y en el arte dan buena cuenta de su importancia.

Hasta hace solo unas décadas las mujeres de al-Andalus ocupaban posiciones secundarias dentro de los estudios históricos. De este modo, la información que se tenía de ellas a menudo resultaba parcial y habitualmente romantizada, dada la fuerte impronta orientalista heredada desde el siglo XIX. Desde hace unos años, trabajos metodológicamente más actualizados han convertido en protagonistas de sus estudios a algunas mujeres andalusíes, permitiendo recuperar su importancia histórica con una mayor objetividad.

De entre todas ellas, destaca Şubḥ, no solo por la relevante posición que tuvo durante parte de su vida, sino por ser la receptora de algunas de las obras

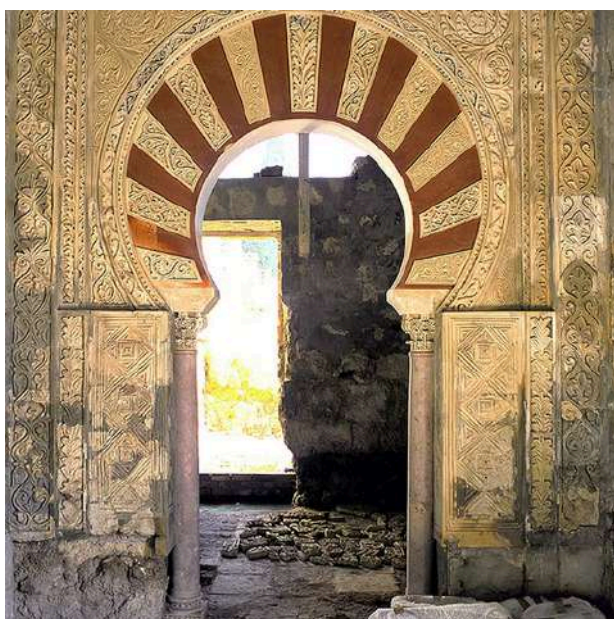
artísticas más refinadas que se produjeron en la Córdoba andalusí. Después de todo, hablamos de la figura histórica de una mujer que pasó del más absoluto anonimato a asumir el poder califal.

Quién era Şubḥ

Se desconoce por completo cuándo y dónde nació Şubḥ. Su nisba *–al-Baškunsīya–*, que en la onomástica árabe indica la procedencia familiar o geográfica, sitúa su origen en el norte de la península Ibérica. Sin embargo, este no será el único atributo que la defina durante su vida, ya que serán precisamente estos apelativos *–como la kunya, o tecnónimo–* los que permitirán advertir su notable ascenso social.

THE CONVERSATION

La primera noticia que se tiene de ella es del año 962, momento en el que da a luz a 'Abd al-Raḥman, primogénito y sucesor de al-Ḥakam II, segundo califa omeya de Córdoba. Es entonces cuando Şubḥ cambia su estatus social y pasa de ser una esclava más del califa (*ḡāriya*, esclava doméstica que tenía el doble objetivo de reproducirse y proporcionar todo tipo de placeres) a ser la madre y mujer favorita (*umm walad* y *ḡaziya*).



Arco de la Dār al-Mulk, mediados s. X, Madīnat al-Zahrā' (Córdoba). [Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra](#)

Estas nuevas denominaciones no solo conllevaban un cambio de su jerarquía dentro del harén –entendido como la zona reservada del alcázar cordobés en la que vivían las mujeres–, sino que además eran utilizadas a modo de titulación por las fuentes a la hora de hacer pública su persona.

También se puede observar cómo importantes obras de la historia del arte andalusí la definían dentro del propio harén. Por ejemplo, en una de las piezas más sofisticadas del arte califal hecha de marfil, el llamado bote de Zamora, se alude a Şubḥ como *al-sayyida umm 'Abd al-Raḥman* –la señora madre de 'Abd al-Raḥman–.

Este tipo de referencias eran habituales en las inscripciones de la época, pues en las pequeñas arquetas de Fitero y del Instituto Valencia de Don Juan manufacturadas apenas dos años más tarde que el anterior bote, se alude a *walāda* –progenitora–. Aunque hay discrepancias entre la comunidad científica sobre quién podría tratarse en estos últimos casos, resulta bastante probable que la destinataria de estos objetos fuera Şubḥ.



Arqueta de marfil de la parroquia de Santa María la Real de Fitero (Navarra). [Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra](#)

En cualquier caso, lo cierto es que la posesión de este tipo de excepcionales piezas de marfil indica que Şubḥ era una de las personas más importantes de la vida privada del califa.

Cambia la nomenclatura y también el papel de Şubḥ

Tras la prematura muerte de su primogénito en el año 969/70, su *kunya* se transforma y Subh pasa a denominarse *umm Hišām* en honor a su segundo hijo con el califa –el que sería el heredero– e, incluso, *al-sayyida al-kubrā* –gran señora–. Testimonio de ello es una inscripción conservada en Écija, en la cual se conmemora la construcción de una fuente por parte de Şubḥ, gracias a la cual se evidencia también su papel como promotora de obras públicas.

THE CONVERSATION

Ha de entenderse, por lo tanto, que nuestra protagonista fue adquiriendo un peso cada vez más notable en la órbita del poder, ya que sus títulos fueron evolucionando desde una denominación colectiva –por ejemplo *yāriya*– a otros específicos e individuales –como *al-sayyida al-kubrā*–.

Al mismo tiempo, estas mismas nomenclaturas ocultaban la identidad de Şubḥ, pues su función era poner de manifiesto su categoría social a través de su vínculo con el poder: primero como madre de ‘Abd al-Raḥman y luego de Hişām. Así se hacía evidente que su papel en la corte de Córdoba era el de perpetuar la dinastía omeya.

Sin embargo, lo realmente destacable de este hecho histórico es que Şubḥ fue apreciada en su momento y destacada para los cronistas andalusíes, ya que si una mujer aparecía en las crónicas árabes era porque había tenido un papel sumamente notable en el ámbito político, cultural o religioso. Şubḥ lo tuvo.

De este modo, su posición preeminente en el ámbito cortesano y su incansable lucha por la consolidación de su hijo en el poder (recogidas sobre todo en el *Kitāb al-bayān al-mugrib* de Ibn ‘Idārī, *Al-ḍajīra* de Ibn Bassām y el *Dīkr bilād al-Andalus*) la llevaron a tener un papel activo y destacado en la política de uno de los estados más poderosos que existían entonces en el Mediterráneo.

Sirvan las presentes líneas como un breve acercamiento y reconocimiento a la que se convirtió por sí misma en una de las mujeres más trascendentales en la historia de al-Andalus, hecho que conocemos gracias a las referencias inscritas en algunos de los objetos artísticos más bellos del momento.



En: la primera artista española

Una monja llamada En fue la autora de las miniaturas que aparecen en el *Beato de Girona*, copia de uno de los manuscritos más importantes de la Alta Edad Media en la Península Ibérica.



Autoría



Gerardo Boto Varela

Profesor. Historia del Arte. Universitat de Girona

En el colofón de su extraordinaria obra, la copia del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana conservado en la catedral de Girona desde 1078 (el *Beato de Girona*), la autora de las miniaturas dibujadas en el libro reveló que se llamaba En.

Esta singular y enigmática mujer se proclamó *depintrix et Dei auxitrix*, es decir, pintora y ayudante de Dios. Por desgracia, sabemos muy poco de su biografía. Probablemente era una religiosa que trabajó y vivió, al menos durante un tiempo, en el monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora).

En atestiguó que el manuscrito había sido encargado por el abad Domingo, que ella se hizo cargo de pintar las imágenes y que el texto fue copiado por el presbítero Emeterio, al que califica de "hermano".

Esto indica que el monasterio en el que vivía estaba habitado por una comunidad de monjes y otra de monjas, ambas bajo la autoridad de un mismo abad.

También suministró otro dato enjundioso: finalizó su obra en el año 975, mientras el cristiano conde de Salamanca Fernando Flaínez guerreaba contra los musulmanes a las puertas de la ciudad islámica de Ávila. Con ese testimonio, que proporciona veracidad y contexto a su acción creativa, En se convirtió en la primera cronista bélica del Medievo hispano.

La creatividad en clausura

Su libertad creativa se desplegó gracias a la clausura reglar, por más contradictorio que pueda parecer hoy en día.

Su estabilidad no dependió de ser esposa, hija o madre, ni estuvo expuesta a las agresiones o transgresiones de los hombres seculares. En –probablemente como otras muchas mujeres– dio rienda suelta a su talento al amparo de muros monásticos.

Asumido el encargo de realizar las “iluminaciones” –un término mejor que el tradicionalmente utilizado “miniaturas”– de un nuevo ejemplar del *Comentario* de Beato, En ejercitó su mente, sus ojos y su mano.

En los folios del manuscrito conservado en Girona se puede ver el resultado: una visualización única de la Revelación divina, de la historia del Cosmos y de la humanidad, pero también del mundo físico habitado por mujeres y hombres piadosos y guerreros. Con su desbordante personalidad y una información visual amplísima, elaboró múltiples imágenes innovadoras que atendían únicamente a sus propios criterios.



Imagen marginal de la personificación del Océano y ser híbrido cabalgado; el sexto ángel toca la trompeta ante el altar de oro (Apoc. 9, 13). En, *Beato de Girona*. Catedral de Girona. Arxiu de la Catedral de Girona. Foto: Roberto Chavarri.

Algunas composiciones del *Beato de Girona* merecen ser calificadas de visionarias, además de portentosas. Sin embargo, no se les ha concedido esa valoración. Es cierto que En no describió cómo se le aparecieron esas visiones y qué significaban los elementos que las componían. Esto ha impedido que sea valorada como un antecedente de la abadesa Hildegarda de Bingen (1098-1179), la más reputada visionaria e iluminadora de la Edad Media. No obstante, las figuras del *Beato de Girona* confirman que En imaginaba el Cielo a través de sus visiones personales.

No menos excepcional fue su atención inédita hacia realidades del mundo terrenal, que observaba sentada ante su pupitre, junto a una ventana del taller de elaboración de manuscritos. Protegida por la torre campanario, la oficina se encontraba en la primera planta y permitía atarearse simultáneamente a dos copistas, al menos. Sabemos cómo era exactamente el *scriptorium* en el que trabajó En gracias a una imagen diseñada por el mencionado presbítero Emeterio en el folio conclusivo del llamado *Beato de Tábara*.

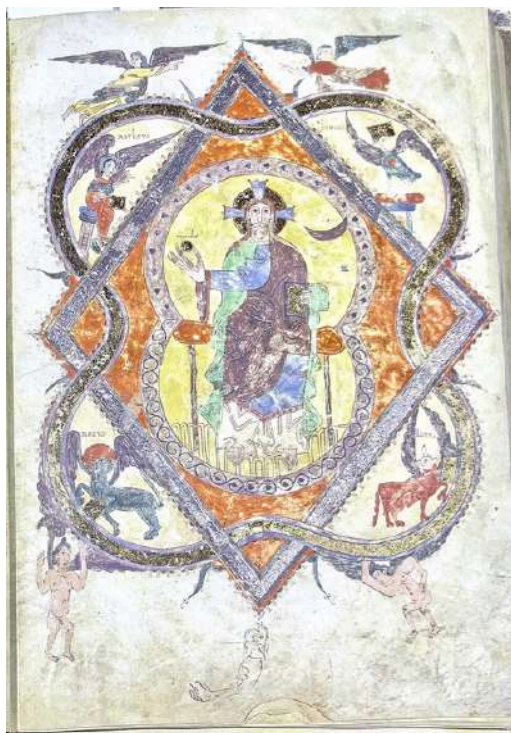
Por ello mismo, aunque es perfectamente conocido que En fue la responsable de las iluminaciones del *Beato* de 975, merece ser considerada una artífice con profunda conciencia de autora.

Elementos destacados del *Beato*

En uno de sus primeros folios del *Beato de Girona*, En brinda una visión de la Majestad de Cristo acompañada por ángeles y las formas híbridas de los cuatro evangelistas.

THE CONVERSATION

Esta imagen fue generada a partir de la aplicación de unos principios compositivos de base geométrica y el preciso empleo del compás para definir círculos tangentes. Sobre aquel pergamino En reinterpretó una vieja tradición ornamental hispana que recurría al uso de compases para organizar el diseño de superficies, como lo confirman, entre otras obras, los sepulcros de Ubierna.



Maiestas Domini, Tetramorfos, ángeles y atlantes alados dibujados por En, Beato de Girona. Catedral de Girona. Arxiu de la Catedral de Girona. Foto: Roberto Chavarri.

La lección que nos ofrece En es reveladora: para ella la geometría del círculo no sólo constituía un recurso adecuado para formalizar una atractiva y habilidosa organización visual en el folio.

Además, entendió esas formas como instrumentos que la ayudaban a progresar a la hora de reflexionar y esclarecer la naturaleza de Dios y el mundo celestial con sus esferas espirituales (la llamada “especulación teológica”). También le permitían

vislumbrar el orden celestial que rodea a Dios, con la luz emitida por las estrellas, los ángeles con libros y los aromas incensados por los bienaventurados.

Recurrió a figuras y volúmenes para mostrar la abstracción divina y las manifestaciones multisensoriales que la envuelven. Con ondas expansivas circulares atravesadas por radios ilimitados, En imaginó las magnitudes y las propiedades del Cielo. Ahora bien, al trasladar esos elementos de su mente a la superficie del pergamino los trazó como geometrías planas, diferentes de los planisferios iluminados en numerosos manuscritos del periodo carolingio.



Descenso de Cristo al Infierno superior; Leviatán, demonios y condenados en el Infierno inferior. En, Beato de Girona. Catedral de Girona. © Arxiu de la Catedral de Girona. Foto: Roberto Chavarri.

Del mismo modo que visibilizó el Cielo, por primera vez en el arte hispano En imaginó las bóvedas de los infiernos superior e inferior, los perfiles cúbicos del aterrador recinto hermético, los castigos satánicos y el escalofriante Lucifer, antítesis del Cristo resucitado que mató a la muerte.

THE CONVERSATION

Influencias externas

Toda su maestría no niega que algunas de las imágenes que pintó derivasen de la cultura iconográfica de su tiempo. El autor que más influyó en ella fue el monje miniaturista Magio, pintor del Beato Morgan, que había vivido en el mismo monasterio de Tábara una generación antes.

Igualmente, en la configuración de la Jerusalén Celeste En reinterpreta esquemas compositivos elaborados durante el Bajo Imperio romano, entre los siglos III y IV. Esas fórmulas también habían sido recuperadas y reinterpretadas por miniaturistas que pintaron coranes en Yemen en el siglo VIII.



Caballero musulmán; los cuatro ángeles en los cuatro ángulos de la tierra, el ángel con el sello del Señor y los siervos de Dios. En, Beato de Girona. Catedral de Girona. Arxiu de la Catedral de Girona. Foto: Roberto Chavarri.

La figura pintada del guerrero musulmán, el primero representado con todos sus atavíos en la iluminación medieval hispana, pone de manifiesto que En conocía de primera mano el equipamiento de aquellos jinetes.

También dejó claro que había visto directamente exóticas telas sasánidas, bizantinas u omeyas, porque en ellas se reproducía frecuentemente un senmury, un ser híbrido de águila, león y pavo real, una criatura a la que ella dibujó y bautizó como coreus.

Además, En diseñó frisos ornamentales de leones y grifos a partir de motivos empleados en los más exquisitos marfiles andalusíes.



Caballero musulmán; los cuatro ángeles en los cuatro ángulos de la tierra, el ángel con el sello del Señor y los siervos de Dios. En, Beato de Girona. Catedral de Girona. Arxiu de la Catedral de Girona. Foto: Roberto Chavarri.

La irrefrenable imaginación de En dio lugar a una personal recreación de la figura metafórica del océano, que entre los siglos IX y XI había sido trazada en marfiles carolingios, así como en algunos códices carolingios y otónidas (dinastía germana del siglo X y XI). En acreditó también un conocimiento extraordinario de la cultura artística del centro de Europa cuando dibujó un cinocéfalo, es decir, un representante de la raza monstruosa de hombres con cabeza canina que habitaban los extremos desconocidos del mundo.

Pero acaso sea en una miniatura que ha pasado inadvertida donde quepa reconocer su personalidad más íntima. Sin relación alguna con el texto ni con otras imágenes, En muestra a cuatro liebres que “en medio de los arbustos descansan sedientas”. No puede captarse de una manera más espontánea y libre la serenidad y la fatiga de un mediodía de verano en las planicies del Reino de León.

Desde su ventana, En lanzó una mirada fugaz sobre las debilidades ajenas y nos dejó para siempre la primera ilustración de una verdad que nada tiene de trivial.

La naturaleza latía y ella la trasladó al corazón de un manuscrito dedicado a comentar y vaticinar cómo se produciría la extinción del mundo, presagiada en el Apocalipsis y explicada por Beato de Liébana.

RYAN

Mundi equos inuentione
interit super eos ha-
berunt loricas
lenius de lucernis fulfuris
occupat equorum crura sic ut
lorum de hoste eorum denique
equum fulfur. Ab his tribus
placet occidere de drupa per homines
de leni fumum fulfuris quod de
hoste eorum. Postea autem equum
interit de leni eorum.

Cuius de sum. cog. omnia respiciunt
 habundant. cupit. et in ist. no. et
 Et aliquid hominum qui non sunt
 occisi in ist. plures non duntaxat pñ
 aliquem de prioribus munus. Quia
 non duntaxat duntaxat. et dola
 atque. et duntaxat. et duntaxat. et duntaxat.
 obsequia que nequid esse possunt nā
 un. et duntaxat. et duntaxat. et duntaxat.
 omni. et duntaxat. et duntaxat. et duntaxat.
 aut. et duntaxat. et duntaxat. et duntaxat.
 in. et duntaxat. et duntaxat. et duntaxat.
 et duntaxat. et duntaxat. et duntaxat. et duntaxat.
 et duntaxat. et duntaxat. et duntaxat. et duntaxat.

QUATTUOR ANGULORUM

EXPLICIT STORIAE



17



La intrépida Flora y el documento que cuenta su historia



Autoría



José Alberto Moráis Morán

Director del Departamento de Patrimonio Artístico y Documental/ Profesor Titular, Universidad de León

No es en absoluto habitual, dentro de los documentos hispanos, encontrar una joya manuscrita que relate con todo lujo de detalles la historia llena de contratiempos de Flora.

Hacia los primeros años del siglo XI, en el antiguo reino de León, vivió una mujer poderosa y valiente llamada Flora. Nos han llegado tan pocas noticias de ella que hacen difícil reconstruir su vida e imaginar la arrolladora personalidad de esta fémina.

En la capital del reino sabemos que existía un monasterio de monjas dedicado a Santa Cristina. Un documento redactado en el año 1023, conservado en el Archivo de la Catedral de León, cuenta, rememorando su trayectoria, la historia de Flora y cómo la “furia divina” cayó sobre la que era su casa.

Historia de una familia

La fuente nos dice que don Arias y Baldredo, padre e hijo, habían fundado y mandado construir el monasterio, protegido por las viejas murallas romanas de la ciudad de León. Como era habitual en la Edad Media, muchas mujeres se consagraban a Dios y vivían protegidas entre los muros monacales. Ese fue el caso de las hijas y nietas de esta familia, citadas en el documento (que no diferencia los parentescos): Justa, María, doña Infante, Granda, Honorífica y Flora.

Sin embargo, lamentablemente don Arias no tardó en morir, y un poco más tarde lo hizo Baldredo. Ambos fueron enterrados en Santa Cristina, donde ingresó la viuda de éste último, doña Matre.

Las desgracias y calamidades no habían hecho nada más que empezar. El documento relata cómo los pecados del pueblo y las insidias del Diablo provocaron que los sarracenos asediasen León. Arrasaron la ciudad, decapitando a los hombres y destruyendo todo lo que encontraron a su paso. Esto incluyó la magnífica empresa familiar: su monasterio privado. Los muros de la ciudad fueron derribados, las aldeas quemadas, los castillos devastados y los centros religiosos incendiados.

Todas las mujeres de la familia fueron capturadas y convertidas en esclavas, trasladadas a Córdoba. Tan sólo doña Matre y su hijo Arias pudieron escapar del enemigo. El documento continúa la narración indicando que, pasado mucho tiempo y gracias a la misericordia divina, algunas de las mujeres fueron liberadas de la cautividad. Tristemente, como suele ocurrir con frecuencia en la documentación medieval, la fuente no aporta más detalles.

Las que pudieron regresaron a su tierra, León, intentaron recuperar su vida y su patrimonio, pero hallaron una ciudad arruinada y no lograron subsistir allí. Ante tanta calamidad y penuria, las hermanas se retiraron a unas tierras que tenían en Villar de Mazarife (León) por herencia, entre los ríos Órbigo y Bernesga. Allí levantaron un pequeño monasterio y vivieron bajo la regla de San Benito.

Regreso a León

Cuando todos los miembros de la familia habían perecido, Flora decidió regresar a la capital del reino e ingresar en la vida religiosa del monasterio de Santiago. Pero siempre mantuvo el recuerdo de sus seres queridos y familiares, que tantas desgracias habían pasado. Ella fue la encargada de recorrer el arruinado monasterio de Santa Cristina y recuperar los restos mortales de Arias, Baldredo y

Justa (enterrada allí posteriormente), trasladándolos a un nuevo espacio funerario en el monasterio jacobeo, velando por la memoria familiar. Sabemos por el diploma que Flora llegaría a ser la abadesa de la institución.

No es en absoluto habitual, dentro de los documentos hispanos, encontrar una joya manuscrita que relate con todo lujo de detalles la historia llena de contratiempos de Flora, pero también su tesón y capacidad de lucha, que le permitieron escapar de la esclavitud y perseverar en la protección de su familia y patrimonio.

Pero la Historia sí que nos muestra que fueron frecuentes ese tipo de figuras femeninas, activas política y religiosamente, buenas gestoras de sus bienes, en tiempo de calamidades.

De hecho, sabemos que al final de su vida Flora poseía viñas, prados, valles y tierras con afluentes ricos en agua. Además era dueña de bueyes, ovejas y objetos suntuarios de mucho valor, como “un vaso, una copa de plata”, un aguamanil y un servicio de seda y plata para la mesa “maravilloso” –*mirificum* se dice en el citado documento del año 1023–.

Mecenazgo artístico

Al ser abadesa y regentar un monasterio privado propio, propiedad de su familia, por Flora pasó la financiación de muchas obras de arte medievales, pero ante la ausencia de fuentes no podemos llegar a imaginar cuáles fueron las obras que patrocinó. De hecho, resulta incluso muy difícil localizar hoy en la cartografía urbana de la ciudad de León el lugar en el que se ubicaron los monasterios de Santa Cristina y el de Santiago. Nada queda de esos edificios, ni tampoco conocemos los materiales con los que se erigieron.

THE CONVERSATION

En todo caso, gracias a la arqueología y los edificios que sí se han conservado sabemos que se trataría de construcciones de pequeño tamaño, con materiales reutilizados de cronología anterior, como es el caso de una pieza marmórea conservada en el Museo de León, que posee un epitafio labrado sobre un cimacio (el elemento que se colocaba sobre los capiteles para sustentar un arco). En ella se cita a otra fémina notable, Mumadomina, quien murió en el año 950, diciendo que fue mujer de santa memoria, de corta edad, obediente y religiosa.

Desconocemos si en los altares de los monasterios de Santa Cristina y Santiago había objetos tan ricos como los descritos en el testamento de Flora. No sabemos si estuvieron pintados, sus suelos cubiertos de alfombras o los muros decorados con paños de seda. Menos sabemos de la escultura, capiteles o portadas de esos pequeños cenobios, ni la forma que tendría el panteón familiar. Pero en él, a buen seguro, las velas y candelas encendidas y sufragadas por Flora arderían diariamente iluminando el sueño eterno de los antepasados.

Sancha de León: una promotora artística productiva e innovadora

La promoción artística de Sancha de León muestra a una personalidad al tanto de las coordenadas culturales de su tiempo.



Autoría



Pilar Recio Bazal

Investigadora Predoctoral en Historia del Arte,
Universidad Complutense de Madrid

Con el rostro velado, togada de púrpura y ejerciendo su autoridad, así se hizo representar la reina Sancha de León (ca. 1018-1067). Segunda hija de Alfonso V y Elvira Menéndez, Sancha era descendiente directa del linaje asturleonés. Consecuentemente, fue uno de los activos políticos más importantes de su tiempo.

Su matrimonio en 1032 con Fernando, por aquel entonces conde de Castilla, dio inicio a un imparable ascenso: comenzaron gobernando sobre un condado territorialmente mermado y acabaron por dominar todo el noroeste de la península ibérica.

En este proceso fue decisivo el conflicto con el hermano de la reina, Bermudo III de León.

Este moriría en 1037 durante la batalla de Tamarón (Burgos), dejando el trono leonés vacío. Gracias a los derechos sucesorios de Sancha, la pareja fue coronada en la catedral de Santa María de Regla un 22 de junio de 1038.

A partir de dicho momento, su actividad pública se desplegó en múltiples direcciones. La más evidente fue la expansión geográfica, que les condujo a asimilar parte del reino de Pamplona y a someter en vasallaje a las taifas de Zaragoza, Sevilla y Toledo.

Paralelamente, Fernando I y Sancha se interesaron por los asuntos eclesiásticos, presidiendo el concilio de Coyanza en 1055 y estableciendo pioneros diálogos con la orden borgoñona de Cluny.

THE CONVERSATION

No obstante, fue en el terreno de la promoción artística donde la figura de la reina adquirió un excepcional protagonismo.

Lujos reales

La intensa labor de matronazgo ejercida por Sancha –bien en solitario, bien junto a su esposo– cristalizó en un catálogo compuesto por muchas de las más paradigmáticas creaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XI.

Su principal foco de actuación fue el complejo palatino de León; más concretamente, su capilla privada. Este proyecto culminó en el año 1063, cuando Fernando I y Sancha auspiciaron el traslado de las reliquias del obispo visigodo Isidoro de Sevilla. Con la recepción del tesoro se reconsagró una iglesia antes dedicada a san Juan Bautista y san Pelayo, que los reyes sustituyeron por un templo en piedra. Vestigios arqueológicos y algunas trazas de sus muros subsisten hoy en día en la actual colegiata de San Isidoro de León.



Arqueta de las Bienaventuranzas. Ca. 1063, San Isidoro de León. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Foto: Patricia Elena Suárez



Crucifijo de Fernando I y Sancha. Ca. 1063, San Isidoro de León. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Foto: Ángel Martín Levas.

La basílica reedificada, de tres naves y reducidas dimensiones, siguió probablemente la estela del estilo prerrománico propio del siglo XI. Esta capilla comunicaba a los pies con una estructura occidental, heredera del cementerio real que había fundado Alfonso V. La Crónica Silense –una biografía inconclusa de Alfonso VI de León, hijo de Fernando y Sancha– documenta que Fernando decidió enterrarse en este mausoleo familiar gracias a Sancha. Dicho panteón fue consecuentemente monumentalizado, en una inteligente maniobra política que tenía por objetivo inmortalizar al esposo extranjero como parte de su propia genealogía dinástica.

La pareja dotó a esta iglesia de lujos excepcionales, en consonancia con la relevancia simbólica de este espacio como receptáculo de la memoria, autoridad y legitimidad de la monarquía leonesa.

El denominado Tesoro de San Isidoro de León engloba una colección de piezas de muy variada factura, cuyo común denominador reside en ejemplificar un estilo híbrido, a medio camino entre la tradición altomedieval de la península ibérica y las primeras importaciones del románico continental.

Tal es el caso de la Arqueta de San Isidoro, un trabajo magistral de orfebrería que se encuentra completamente forrado en su interior por ricas telas orientales. Igualmente representativas son piezas de marfil como la Arqueta de San Juan Bautista y San Pelayo o la Arqueta de las Bienaventuranzas.

Por su parte, el Crucifijo de Fernando I y Sancha ha sido unánimemente calificado como la obra cumbre del mecenazgo de la pareja real: destinado a albergar una reliquia de la Santa Cruz, se trata de la primera representación tridimensional del Crucificado realizada en la península ibérica.

Amante de los libros

En paralelo a sus proyectos con Fernando I, Sancha desarrolló una importante faceta bibliófila. Y es que la reina impulsó la creación de cuatro de los códices más representativos de la cultura manuscrita de la Alta Edad Media.

Tal es el caso del *Beato de Fernando I y Sancha*, que contiene una copia de uno de los textos de cabecera del Altomedievo peninsular: el *Comentario al Apocalipsis* compuesto por Beato de Liébana. El ejemplar encargado por Sancha es uno de los más fastuosos que se han conservado. Además, evidencia la temprana importación del vocabulario románico en las miniaturas de los códices fabricados en el noroeste de la península ibérica.

La reina también comisionó dos manuscritos de contenido litúrgico. El *Diurnal o Libro de Horas de Fernando I y Sancha* fue un regalo para su esposo. Se trata de un ejemplar excepcional que, al inspirarse en el estilo de la Antigüedad clásica para sus ilustraciones, sigue muy de cerca la estela de los manuscritos que se estaban produciendo en la órbita centroeuropea del emperador Enrique III de Sajonia. En tándem con este, Sancha encargó el *Liber Canticorum et Horarum*, un códice musical destinado a su propia devoción personal.

Por último, a su matronazgo se atribuye un *Manual* pedagógico que recoge, entre otros textos, una copia de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla –la principal enciclopedia del Occidente altomedieval cristiano–. Este último manuscrito revela la faceta más intelectual de su actividad cultural.

La reina Sancha se erige, por lo tanto, como una de las promotoras artísticas más fructíferas e innovadoras de la Alta Edad Media. Sus encargos rebasaron estilísticamente las fronteras del noroeste de la península ibérica para importar, por vez primera, el románico continental. En las obras que comisionó es posible descubrir a una mujer activa y vanguardista, que supo poner el arte al servicio de la promoción, la distinción y el recuerdo perpetuos de su linaje.

Décadas más tarde, su hija Urraca firmó sobre el nombre de su madre en el *Liber Canticorum et Horarum*. Este fascinante detalle revela el carácter hereditario de una sensibilidad que habría de pervivir en el seno de las mujeres de la familia real. Ellas, a imitación de Sancha, continuarían acrecentando el legado del complejo palatino de San Isidoro en León durante generaciones.

Frontispicio, Beato de Fernando I y Sancha.
1047. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitr. 14-2, f. 6r., CC BY



El retrato de un feminicidio pone el foco en una noble que vivió la vanguardia social y política de su tiempo, la Edad Media.

En el manuscrito conocido como Libro de las Estampas de la Catedral de León, fechado entre finales del siglo XII e inicios del XIII, se incluye una inusual miniatura final en la que se ilustra claramente un feminicidio.

La imagen es muy elocuente. En ella, el personaje masculino eleva amenazante una gran espada ante una mujer que, en una evidente postura de sumisión, vuelve la mirada hacia su asesino. La identificación de la víctima es posible gracias a la cartela que sostiene en sus manos, en la que puede leerse el nombre de Sancha y su condición de condesa. El texto que acompaña a la miniatura completa la información: es el testamento de la condesa Sancha Muñiz, leonesa del siglo XI.

Sancho era hijo de los nobles Munio
Fernández y Elvira Fróilaz y su vida estuvo

marcada por sus estrechas relaciones con los ámbitos de poder de la primera mitad del siglo XI. Casada y enviudada en diversas ocasiones, la condesa acumuló un considerable patrimonio familiar.

Además, fue un agente de la máxima relevancia en el patrocinio de las actividades artísticas de su tiempo, como demuestran su vinculación con los monasterios de San Antolín del Esla y San Salvador de Bariones –era propietaria de ambos y además fundadora del primero–, así como su magnificencia con la catedral de León. De esto da buena cuenta el propio documento del *Libro de las Estampas*, que incluye la donación que la condesa realizó a la catedral.

A partir del año 1045 se pierde toda referencia de la noble en la documentación, por lo que se ha considerado que su muerte debió producirse en dicha fecha.

THE CONVERSATION

Los datos biográficos recogidos y, especialmente, la generosa dádiva concedida a la catedral de León dibujan a una mujer poderosa en el reino, con relevancia política y con un rico patrimonio personal. Sin embargo, tal y como ilustra la miniatura, esta condición no evitó su trágico final.



Libro de las Estampas, fol. 41v. Archivo de La Catedral de León.

El asesinato

Para comprender tanto la razón última de su muerte violenta como la persistencia de este fatal suceso en la cultura visual del León medieval es necesario identificar al individuo que le dio muerte.

Los diversos especialistas han considerado que el personaje que sostiene la espada es Nuño Pérez, sobrino de la condesa y, a la postre, también su asesino. Los motivos de este atroz suceso son recogidos por el Obituario de la catedral de León. En él se afirma que Nuño se vengó de ella por la

donación que la noble había realizado a la catedral, privando con ello al joven de una considerable herencia.

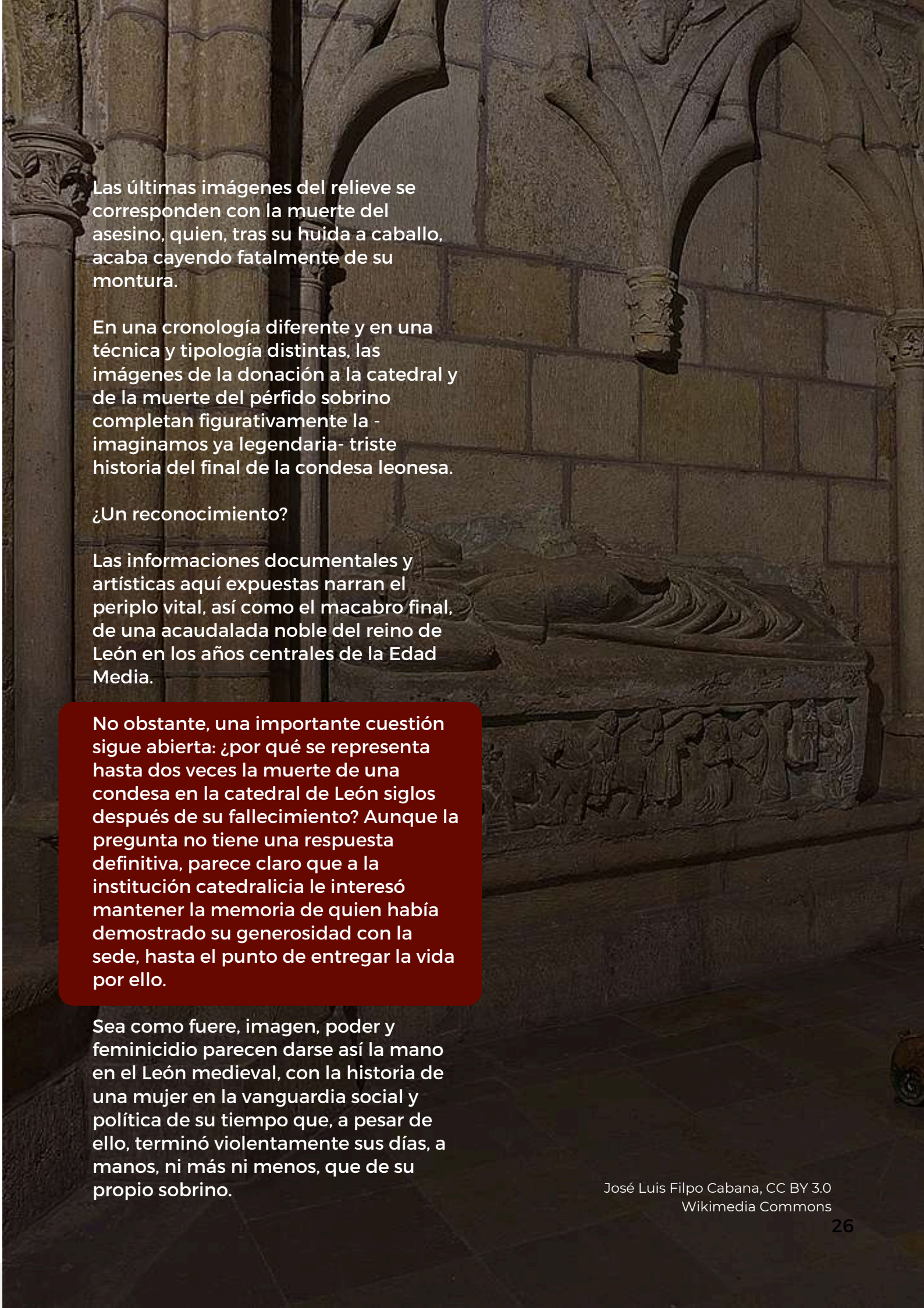
Pero la miniatura no es la única representación de su violenta muerte. La escena también se encuentra en su sepulcro, realizado en el siglo XIV, siglos después de su fallecimiento.

Actualmente, este se dispone en uno de los muros de la capilla de la Virgen Blanca de la catedral de León. En él, además de la efigie de la difunta, se desarrolla un interesante relieve que, frente a la imagen única del *Libro de las Estampas*, se organiza por medio de diversas escenas que aportan más datos sobre los sucesos acontecidos.



Detalles del sepulcro que retratan, de izquierda a derecha, de arriba a abajo, la donación, el asesinato, la huida de Nuño Pérez a caballo y la muerte de Nuño Pérez. J. Castiñeiras López

En primer lugar, se ilustra la donación simbólica realizada por la noble a la sede catedralicia, institución que se representa por medio de la imagen de la Virgen con el Niño en el momento de recibir el monasterio de manos de la condesa. Seguidamente, se dispone el instante inmediatamente anterior al asesinato, en este caso con un tercer personaje que parece sujetar a la condesa mientras su sobrino prepara la espada. A esta escena se asoma una mujer de difícil interpretación y que, en todo caso, parece funcionar a modo de testigo.



Las últimas imágenes del relieve se corresponden con la muerte del asesino, quien, tras su huida a caballo, acaba cayendo fatalmente de su montura.

En una cronología diferente y en una técnica y tipología distintas, las imágenes de la donación a la catedral y de la muerte del pérfido sobrino completan figurativamente la - imaginamos ya legendaria- triste historia del final de la condesa leonesa.

¿Un reconocimiento?

Las informaciones documentales y artísticas aquí expuestas narran el periplo vital, así como el macabro final, de una acaudalada noble del reino de León en los años centrales de la Edad Media.

No obstante, una importante cuestión sigue abierta: ¿por qué se representa hasta dos veces la muerte de una condesa en la catedral de León siglos después de su fallecimiento? Aunque la pregunta no tiene una respuesta definitiva, parece claro que a la institución catedralicia le interesó mantener la memoria de quien había demostrado su generosidad con la sede, hasta el punto de entregar la vida por ello.

Sea como fuere, imagen, poder y feminicidio parecen darse así la mano en el León medieval, con la historia de una mujer en la vanguardia social y política de su tiempo que, a pesar de ello, terminó violentamente sus días, a manos, ni más ni menos, que de su propio sobrino.

Sancha de Aragón: una gran gestora recordada en un memorable sepulcro

La condesa doña Sancha ha quedado asociada a importantes obras de arte, pero también destacó por una activa participación en la política y en los asuntos eclesiásticos de su tiempo.

La condesa doña Sancha (siglo XI) no solo comparte nombre de pila con otras mujeres de la realeza hispana de los siglos XI y XII. Como ellas, su recuerdo ha quedado asociado a importantes obras de arte y, al igual que sus semejantes, destacó por una activa participación en la política y en los asuntos eclesiásticos de su tiempo.

Sancha fue hija, hermana y tía de los primeros reyes de Aragón en una época crucial de crecimiento territorial y apertura internacional para este reino. Había nacido en los años cuarenta del siglo XI del matrimonio entre Ramiro,

primer rey de Aragón, y Ermesinda de Bigorra, miembro de una familia condal del sudoeste de Francia.

Como su madre, desempeñó un papel clave en las alianzas pirenaicas al desposar al conde Ermengol III de Urgell en una fecha imprecisa. En 1064, su hermano Sancho Ramírez ascendió al trono aragonés. Sancha enviudó al año siguiente y no tardó en regresar a su tierra natal, donde se convirtió en una leal colaboradora del monarca.

En estos años, los horizontes del reino se proyectaron mucho más allá de los límites montañosos de sus comienzos.



Autoría



Francisco de Asís García García

Profesor de Historia del Arte, Universidad Autónoma de Madrid

THE CONVERSATION

Sancho Ramírez viajó a Roma en 1068 y se declaró vasallo de la Santa Sede. Esta relación con el papado marcó la política aragonesa en las siguientes décadas y tuvo en Sancha a una firme valedora. No en vano, el papa Urbano II se acordó de ella en una bula de 1089 como cooperante del rey al servicio de la Iglesia. En sus últimos años de vida, Sancha presenció acontecimientos tan relevantes como la consagración de la iglesia de San Juan de la Peña –el monasterio que albergaba el panteón real– y la dotación de la catedral de Huesca. En ambos casos acompañó al nuevo rey, su sobrino Pedro, según consta en los diplomas que registran estos actos.

Un personaje esencial en el espacio público

Aunque las mujeres de las élites estén mejor documentadas en las fuentes, la información que tenemos sobre ellas para esta época se basa, sobre todo, en noticias de carácter administrativo y jurídico que dificultan una aproximación más personal a sus inquietudes y vivencias.

En el caso de Sancha, la documentación revela una notable actuación en el espacio público, sobre todo como supervisora de instituciones religiosas. Al frente de Santa María de Santa Cruz de la Serós compró e intercambió propiedades con otros monasterios. También presidió la comunidad masculina de San Pedro de Siresa y, durante unos años, se le encomendó el obispado de Pamplona.

En estos lugares Sancha no actuó como abadesa, priora o figura episcopal, sino como gestora al servicio de la política regia. Este hecho puede resultar extraño en tiempos en los que la Iglesia perseguía la autonomía respecto al poder laico.

Sin embargo, la eficaz labor de Sancha resultaba beneficiosa para asentar las reformas religiosas sin que la monarquía perdiera el control de las instituciones.

Probablemente por ello cobró un protagonismo eclesiástico inusual para una mujer. El sostén material de Sancha fue el gran patrimonio que concentró, tanto el adquirido en su dote como el obtenido de manos de familiares, en particular los bienes donados por su hermano el rey y por su abuela paterna. Buena parte de estas posesiones, entre las que había varias villas, casas, iglesias y tierras con sus rentas, se le confiaron para su disfrute con la condición o expectativa de donarlas a una institución religiosa.

El monasterio de Santa María de Santa Cruz de la Serós

Sin duda, el mayor beneficiario del legado de Sancha, conforme a lo previsto en su testamento de 1095, fue el monasterio de Santa María de Santa Cruz de la Serós.



Testamento de doña Sancha, octubre de 1095 (copia del siglo XII). Ministerio de Cultura, Archivo Histórico Nacional, Clero Secular-Regular, car. 785, n° 14.

Esta abadía fue muy especial para las mujeres de la familia real. En ella residieron su hermana Teresa y su hermanastra Urraca, encomendadas al monasterio, mientras que su cuñada, la reina Felicia, le donó un precioso díptico de marfil y orfebrería conservado en Nueva York.



Frente principal del sarcófago de doña Sancha. Museo de las Benedictinas de Jaca. Foto: Francisco de Asís García

Seguramente Sancha contribuyó a la edificación de la iglesia monástica de Santa María, pues no obvió este tipo de actuaciones. Participó quizás en la fortificación del castro de Pilzán, impulsó una alberguería en Canfranc y su testamento indica que estaba construyendo un local para el pisado de la uva en Monzón, localidad en la que también donó un solar a San Pedro de Siresa para edificar oficinas.

Sus donaciones debieron proporcionar fondos para llevar a término un templo tan monumental como el de Santa María. De hecho, en su testamento ordenó que los bienes que se hallaran tras su muerte se destinasen a esta obra.

El sarcófago de Sancha

Con todo, la principal creación artística vinculada directamente con Sancha, procedente de Santa María, es el espléndido sarcófago conservado desde 1622 por las benedictinas de Jaca, magníficamente estudiado por David Simon.

Es un buen ejemplo de cómo a finales del siglo XI, al igual que las portadas e interiores de los templos se poblaban de imágenes, también los sarcófagos comenzaban a dotarse de escenas. Las escogidas para la urna de Sancha nos hablan de la preocupación por la salvación y la memoria. Si nos detenemos en su frente principal, observamos que el alma de la difunta, representada como una figura desnuda, es elevada por ángeles. A su lado, un grupo compuesto por tres clérigos nos permite imaginar la liturgia funeraria que rodearía el enterramiento,

rememorado por las monjas a las que tanta atención prestó Sancha y a las que en un documento llamó compañeras.

Precisamente el grupo del lado contrario, con una mujer destacada entre otras dos, encarna una escena de autoridad femenina, ya sea de las monjas de Santa María o de la propia Sancha y sus hermanas. Incluso sería posible una lectura ambigua que solapara ambas identidades, como propone Verónica Abenza.

Para realizar el sarcófago, resituado en fechas próximas a la muerte de Sancha según los últimos estudios, se contó con escultores cuya impronta se advierte en Jaca y en Huesca, además de en otras obras del monasterio.

De allí procede también otra urna funeraria, recuperada más recientemente para el Museo de Huesca y decorada con un friso de grifos como los que aparecen en un lateral del sarcófago de Sancha. Muy posiblemente corresponda a otra infanta aragonesa –por qué no una de las hermanas de Sancha– cuya efigie, quizá, nos ha transmitido el sarcófago de Jaca.

Desconocemos quién promovió una obra tan singular como el sepulcro de Sancha: ¿su destinataria aún en vida, como se tiende a pensar últimamente? ¿Un miembro de su familia o la comunidad de Santa María?

Más allá de estos interrogantes, si la vida de Sancha dejó huella en un puñado de documentos, su sepultura le procuró un sólido recuerdo para la posteridad y un lugar propio también en la historia del arte medieval.

THE CONVERSATION

Desde sus actuaciones tempranas manifestó su aprecio por las piezas ricas. Tras hacerle una donación a dos particulares en 1120, Sancha recibió de vuelta un manto valorado en 300 sueldos. En 1135, durante la ceremonia de coronación como emperador, su hermano Alfonso portaba una excelente capa tejida con admirable artesanía, un atuendo que muy bien pudo haberle preparado doña Sancha. Posteriormente, en 1144, para la boda de su sobrina Urraca con el rey de Navarra, fue ella quien dispuso los aposentos nupciales y además le regaló vasos de oro y plata, así como un cargamento de riquezas regias.

Asimismo, la infanta tenía una curia formada por nobles y prelados, tanto hispanos como francos, que desempeñaron un importante papel en la promoción artística. Su sobrina Urraca, a la que había criado, favoreció espléndidamente a la catedral de Oviedo en 1161. Otra de sus sobrinas, Constanza, casada con Luis VII de Francia, pudo ser la vía para la llegada de maestros renovadores desde Île de France al noroeste español (que dejaron huella en las portadas de la antigua catedral románica de Astorga, de la iglesia de Santa Marta de Tera y del monasterio de Carracedo, entre otras).



Cabeza de estatua-columna de la catedral románica de Astorga. Museo de la catedral asturicense, fotografía de la autora.

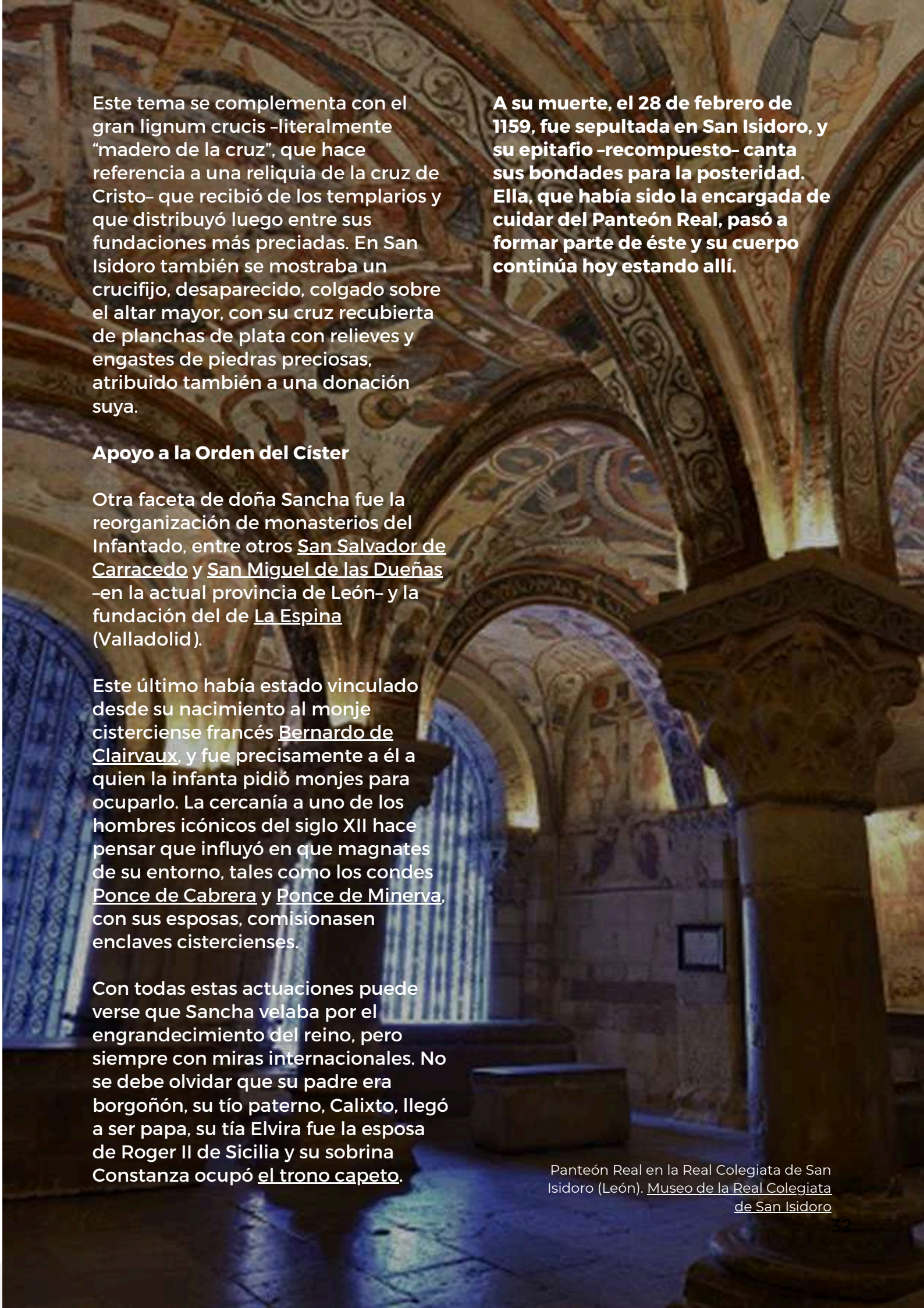
De ese círculo también formaban parte los obispos Martín II de Oviedo, Arnaldo y Pedro Cristiano, de Astorga, y Juan Albertino, de León. Todos ellos estuvieron involucrados en trabajos para sus iglesias mayores y otros focos de sus episcopados. Pero, además, no debemos olvidar a obispos como el ya citado Pedro de Segovia, a Pedro de Palencia, a Bernardo de Sigüenza y a Bernardo de Zamora, que también levantaban catedrales y que tuvieron el apoyo incondicional expreso de la infanta o de su hermano.

Casi todos los prelados citados acompañaron a doña Sancha en la consagración de la Real Colegiata de San Isidoro, en León, en 1149. Bajo la dirección de Pedro Arias y sus canónigos –a quienes Sancha cedió sus propios aposentos–, se remató su superestructura. Además, la infanta, de acuerdo con el rey, les había concedido la mitad de los réditos de Villafranca y la dotación de pan, proveniente de San Miguel de Escalada, hasta que finalizasen los trabajos.

En la mencionada colegiata se conserva también un altar portátil que la princesa donó en 1147. Es de pudinga roja –un tipo de roca sedimentaria–, enmarcada en plata dorada, con decoración simbólica y epigráfica. Las reliquias que contiene provienen de Tierra Santa, lo que puede hacer pensar en un posible viaje de Sancha a Jerusalén. Los estudiosos, sin embargo, prefieren vincularlas con la Orden de San Juan, que ella protegió.



Ara portátil donada por la infanta doña Sancha en 1147 a la Real Colegiata de San Isidoro (León). Fundación Santa María la Real



Este tema se complementa con el gran *lignum crucis* –literalmente “madero de la cruz”, que hace referencia a una reliquia de la cruz de Cristo– que recibió de los templarios y que distribuyó luego entre sus fundaciones máspreciadas. En San Isidoro también se mostraba un crucifijo, desaparecido, colgado sobre el altar mayor, con su cruz recubierta de planchas de plata con relieves y engastes de piedras preciosas, atribuido también a una donación suya.

Apoyo a la Orden del Císter

Otra faceta de doña Sancha fue la reorganización de monasterios del Infantado, entre otros San Salvador de Carracedo y San Miguel de las Dueñas –en la actual provincia de León– y la fundación del de La Espina (Valladolid).

Este último había estado vinculado desde su nacimiento al monje cisterciense francés Bernardo de Clairvaux, y fue precisamente a él a quien la infanta pidió monjes para ocuparlo. La cercanía a uno de los hombres icónicos del siglo XII hace pensar que influyó en que magnates de su entorno, tales como los condes Ponce de Cabrera y Ponce de Minerva, con sus esposas, comisionasen enclaves cistercienses.

Con todas estas actuaciones puede verse que Sancha velaba por el engrandecimiento del reino, pero siempre con miras internacionales. No se debe olvidar que su padre era borgoñón, su tío paterno, Calixto, llegó a ser papa, su tía Elvira fue la esposa de Roger II de Sicilia y su sobrina Constanza ocupó el trono capeto.

A su muerte, el 28 de febrero de 1159, fue sepultada en San Isidoro, y su epitafio –recompuesto– canta sus bondades para la posteridad. Ella, que había sido la encargada de cuidar del Panteón Real, pasó a formar parte de éste y su cuerpo continúa hoy estando allí.

Gontrodo Pérez, una amante regia que superó en méritos al hombre

Gontrodo Petri fue amante de Alfonso VII de León y Castilla, con quien engendró una hija: Urraca. Pero, sobre todo, fue una mujer muy relevante para la historia del arte medieval.

Cuando el historiador Simon Barton afirmó que las crónicas hispanas de la duodécima centuria sólo se refieren a los personajes femeninos de manera tangencial tenía razón.

Pero en ese panorama predominante, Gontrodo Pérez –o Petri– de Oviedo supone una excepción. La Chronica Adefonsi Imperatoris, que cuenta el reinado de Alfonso VII de León y Castilla y fue redactada en los tiempos de la azarosa vida de nuestra protagonista, le dedica una inusual atención. Y es que su relación extramatrimonial con este rey los vinculó para siempre. De ella nació una hija: Urraca *la Asturiana*, que adoptó ese sobrenombre debido a su efímero, pero bien documentado, reinado en este territorio.

Junto a los datos que esta crónica nos proporciona acerca de la biografía de Gontrodo, su nombre aparece en algunos documentos vinculados a fundaciones eclesiásticas del momento. Por último, constituyen testimonios expresivos de su destacada posición social las inscripciones funerarias de su excepcional enterramiento.

Un rey “prendado”

Sobre sus orígenes familiares, cuando la *Crónica del Emperador* la adscribe a la más alta nobleza asturiana, seguramente exagera para adornar el linaje de una joven a la que, al fin y al cabo, Alfonso VII había elegido como amante.



Autoría



Isabel Ruiz de la Peña González

Profesora de Historia del Arte, Grupo de investigación DocuLab, Universidad de Oviedo

THE CONVERSATION

Este texto fecha la relación en el verano de 1132, coincidiendo con la presencia del rey en Asturias para sofocar el levantamiento del conde Gonzalo Peláez contra su autoridad. Parece que Alfonso VII se quedó prendado de la belleza de la joven. De dicho encuentro nacería una niña, entregada para su crianza a su tía paterna, la infanta Sancha.

Después de unos años sin noticias sobre el contacto entre la madre y la hija, la *Crónica* vuelve a vincularlas. Lo hace en el momento de la entrega de Urraca al rey García Ramírez de Navarra, en 1144, cuando según los cálculos ella sólo contaba con doce años. García era vasallo de Alfonso VII, y esto sugiere la utilización estratégica de esta unión como alianza entre el rey castellano y el navarro.



Miniatura de Alfonso VII, el 'Emperador'.
[Wikimedia Commons](#)

Quizá para dar importancia a este acto, el redactor de la *Crónica* califica a la futura reina consorte de infanta, pese a ser fruto de una relación ilegítima. Además se extiende en la descripción de los detalles de la boda, que tuvo lugar en León, donde se había criado en el ambiente refinado y cortesano de su tía y mentora. Además, el narrador se refiere amablemente a Gontrodo Pérez como *mater reginae* (madre de la reina), y concluye diciendo que “colmados así sus deseos para su hija, profesó en el monasterio de Santa María en Oviedo”.

Fundación del monasterio de Santa María de la Vega

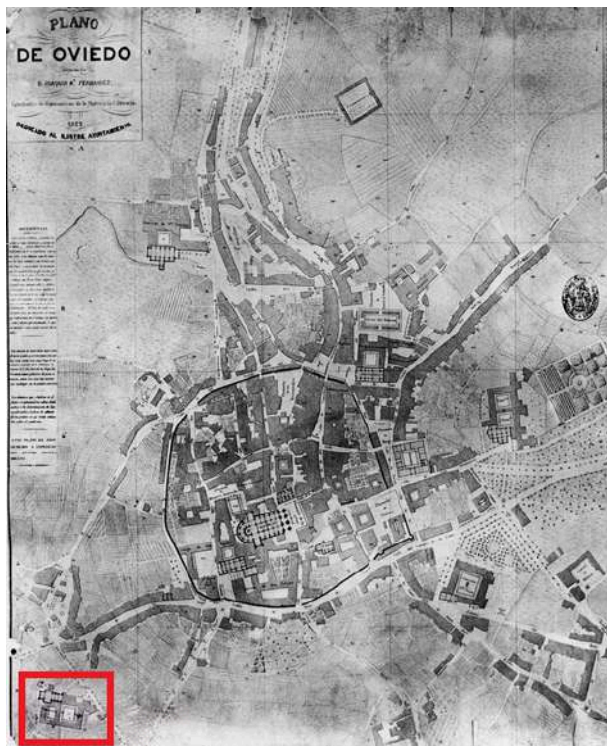
Con ello llegamos a otra de las fechas claves de la vida de esta mujer: 1153.

En ese año, a partir de la donación de los terrenos por parte del propio rey, Gontrodo funda extramuros, en Oviedo, el desaparecido monasterio de Santa María de la Vega. Lo sometería a la orden francesa de Fontevraud, creada a principios del siglo XII por Robert d'Arbrissel, con muy poca presencia en territorio hispano. Se levantaba en el solar ocupado hoy por la Fábrica de Armas, y lo aprovisionó de un patrimonio capaz de sostener a una comunidad dúplice, de monjes y monjas, bajo el gobierno de una abadesa.

El rico ajuar litúrgico con el que se dotó la fundación incluía, entre otras piezas ricas, un cáliz, candelabros, frontales de altar y velos finos, testimonio del estatus de su impulsora. Pero el retiro de Gontrodo a la nueva casa no pareció implicar su ingreso como religiosa; su condición correspondía más bien a la figura de la “dómina”, quien controlaba el funcionamiento al frente del mismo, pero sin hacer votos y manteniendo la autonomía en la gestión de sus bienes materiales.

THE CONVERSATION

De este modo debió discurrir el resto de su vida hasta su muerte en 1186, documentada en la inscripción funeraria que recorre la lauda de su sepulcro.



Plano del Oviedo redondo, con la localización extramuros del monasterio de Santa María de la Vega. Autor: Joaquín M^a Fernández, 1853. Archivo Municipal de Oviedo, [CC BY-NC](#)

De la construcción primitiva del monasterio tenemos pocas evidencias, porque sería necesario hacer una excavación arqueológica. Pero sabemos que ocupó una antigua parcela de propiedad real, cercana a la iglesia altomedieval impulsada por Alfonso II el Casto –San Julián de los Prados–. La calidad de los capiteles de la portada principal, que se conserva reutilizada en una capilla moderna, nos da idea de la destreza del taller contratado para levantar el templo.

En ese lugar podemos imaginar a Gontrodo, ocupando algunas estancias privilegiadas, en un retiro más que honroso.

Una tumba casi real

Cuando llegó el momento de su muerte, como era costumbre, decidió que su cuerpo descansara en la fundación que era su casa, en un sepulcro digno de una reina, que por fortuna se conserva en el Museo Arqueológico de Asturias. La documentación medieval no lo localiza en un lugar preciso del conjunto, que sufrió una remodelación total en los siglos del Barroco hasta su desmantelamiento en tiempos de la Desamortización.

Sin embargo, las referencias históricas posteriores parecen indicar su ubicación en el coro de las monjas de la iglesia. En todo caso, la calidad excepcional de los relieves que tapizan la lápida remiten de nuevo a un contexto artístico refinado, adscrito a la cultura cortesana del reino de León, pero también al ámbito navarro y franco, con los que Gontrodo se relacionó de forma indirecta a través de su hija.

Su memoria fue honrada por la comunidad, como se refleja en el excepcional epitafio conservado hoy junto a su enterramiento. Con un tono poético, la caracteriza como “esperanza, honra y espejo de su linaje”, y ensalza su condición femenina hasta el punto de indicar que “superó en virtudes a los hombres”.

Pese a tratarse de una mujer relevante de la Edad Media de Asturias, la historia posterior silenció su recuerdo hasta época reciente. Tras las menciones puntuales a su sepulcro en el monasterio ovetense de distintos cronistas y viajeros de época moderna, la Comisión Provincial de Monumentos de Oviedo rescató su memoria a mediados del siglo XIX, con ocasión del traslado del enterramiento con sus restos al cercano monasterio femenino de San Pelayo tras la supresión de la comunidad de La Vega.

THE CONVERSATION

En los últimos años, la fascinante figura de Gontrodo Pérez ha vuelto a despertar el interés desde la literatura y la investigación histórica y artística. Sin duda a ello contribuyó la restauración de su destacado conjunto funerario, pero también el futuro del solar en el que un día esta relevante mujer, amante de rey y madre de reina, levantó la que sería su última morada, testimonio del poder que ejerció en vida.

Lauda del sepulcro de Gontrodo Pérez, muerta en 1186, expuesto en el Museo Arqueológico de Asturias. I. Ruíz de la Peña González.



Profesora Titular de Universidad. Historia del Arte Medieval, Universitat Rovira i Virgili

Aunque se sabe poco de la personalidad de Sancha de Castilla, fue una mujer esencial para la construcción del Real Monasterio de Santa María de Sigüenza.

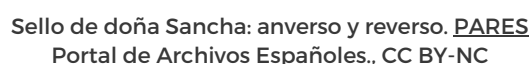
Doña Sancha, nacida en 1154, era hija de Alfonso VII de León y de su segunda esposa, Riquilda de Polonia. A los 19 años se casó en la Seo de Zaragoza con Alfonso II quien, por vez primera, aglutinaba bajo un mismo cetro el reino de Aragón y el condado de Barcelona.

Una difícil relación con su primogénito

De su unión nacerían cuatro hijas y cinco hijos, siendo Pedro el primogénito. Él heredaría el trono y mantendría una relación conflictiva con su madre, hasta el punto de que la reina viuda no sólo vería en peligro su poder sino también su integridad física.

En este contexto de enfrentamientos y con la intención de exhibir su dignidad puesta en entredicho por su propio vástago (quien la denominaba *matris mee*, “mi madre”, en

vez de *Regina Aragonis*, buscando despojarla de su dignidad soberana), la reina decidió utilizar, por vez primera en territorios hispanos, un sello idéntico al de los reyes, con su efigie entronizada en el anverso y ecuestre en el reverso. Es factible suponer que Sancha, que ya reivindicaba su soberanía a través de los títulos que acompañaban su firma –*Regina Aragonis*–, también quisiera plasmarla a través de sus sellos.



Aunque la única pieza conservada está desprovista de la inscripción correspondiente, los instrumentos textuales en los que se proclamaba – *Sancie regine Aragonum, comitisse Barchinone et marchisse Provincie* (“Sancha reina de Aragón, condesa de Barcelona y marquesa de Provenza”)– avalarían la hipótesis. Así se mostraría, insólitamente, como reina en la faz principal y como condesa y marquesa en la secundaria, la misma iconografía empleada por su esposo Alfonso II. Con ello, quien observaba su sello la asociaba, inmediatamente, con el poder regio.

Una gran estratega

El conocimiento que tenemos sobre su personalidad es sesgado, por las escasas evidencias que han llegado hasta hoy. Pero sí es lo suficientemente profundo como para desvelar el verdadero papel de esta reina que, además de ser la madre del sucesor a la corona, sobresalía a nivel gubernamental y religioso.

Demostró su capacidad de gestión y control de territorio desde los inicios de su matrimonio, cuando recibió, mediante la donación *propter nuncias* (“con motivo de su matrimonio”), los castillos de Daroca, Épila, Uncastillo, Pina, Barbastro, San Esteban, Tamarite, Cervera, Montblanc y Ciurana.

Pero también lo demostró a través de la política matrimonial que desarrolló con sus hijos y que, con fines estratégicos, atendió diligentemente. Este perfil, fomentado por su esposo y consensuado por la historiografía, es lo que llevó a aceptar la suposición de reconocerla junto a Alfonso II en la extraordinaria imagen de uno de los folios del magnífico *Liber Feudorum Maior*.

El *Liber Feudorum*, un compendio de casi mil documentos jurídicos y legales de carácter feudal, es relevante no sólo por su contenido textual, sino también

por su iconografía: sus folios contienen abundantes miniaturas que han sido analizadas por un gran número de especialistas. En la imagen del manuscrito a la que nos referimos, una pareja coronada se presenta entronizada en torno a un grupo de cortesanos que conversan entre sí.

Sin embargo, los últimos estudios de la miniatura, basados en una concienzuda labor de comparación entre las representaciones de las mujeres en este manuscrito en base a tocados, indumentaria y gestualidades, parecen descartar la idea de que una de las figuras remita a Sancha.

El Real Monasterio de Santa María de Sigüenza

Su talante activo y carismático se hizo evidente con la implantación de las Madres Comendadoras de San Juan de Jerusalén, la rama femenina de la orden militar del Hospital de San Juan de Jerusalén. Para ellas, la reina impulsó espacios, formas espirituales y funciones singulares que supusieron, como subrayan análisis recientes, un verdadero recinto identitario. Ya en 1177, con la fundación por parte de Alfonso II de la comunidad de Grisén, la primera de esta orden en la Península, se advertía la implicación de doña Sancha, quien también firmó el documento.

La culminación de su empeño por consolidar una comunidad femenina hospitalaria se materializó en la fundación del Real Monasterio de Santa María de Sigüenza, donde el 23 de abril de 1188 ingresaban las dueñas de la Orden. Esto le supuso, como *regine et dominatrice*, un dominio propio bajo el amparo de una fundación religiosa gobernada por una regla creada, a petición de la soberana, específicamente para ellas.

THE CONVERSATION

Esta labor de adaptación de preceptos y normativas, convertida en modelo para las nuevas comunidades sucesivas, la realizó el obispo de Huesca, Ricardo, muy unido al rey y antaño monje de Poblet. Pronto se convirtió en baluarte de la memoria regia del linaje: al margen de las abadesas miembros de la familia real, el monasterio asumió el papel de archivo de documentos, guardián de insignias y panteón real.

Los cuerpos regios fueron depositándose en la cámara erigida a este efecto en el extremo del transepto norte de la iglesia, quizás haciéndose eco de la tradición funeraria de los reyes privativos de Aragón (previos a la unión de Aragón con el condado de Barcelona), quienes solían ubicar los panteones reales en el lado norte de las edificaciones.

La labor promotora de Sancha posibilitó el levantamiento de un edificio singular en su arquitectura y decoro. Algunos de los rincones más célebres de esta magnífica construcción son la portada de la iglesia, con sus catorce arquivoltas de abocinamiento profundo; la sala capitular de arcos diafragmáticos cuya pintura mural – espléndida, aunque malograda en la Guerra Civil– se custodia en el Museu Nacional d'Art de Catalunya; y el dormitorio de monjas, con su atractiva combinación de tres arcos unidos en ángulo en un solo haz adosado al muro.



Monasterio de Sigüenza, Dormitorio de las dueñas.
[Jbarberà/Wikimedia Commons](#). CC BY-SA

Menos conocidas son las pinturas de la sala noble, con escenas cortesanas, de homenaje. En ellas se ha querido ver, quizá forzosamente, una efigie de doña Sancha y también secuencias bélicas, tal vez alusivas a las operaciones cruzadas de la Orden en Tierra Santa. En ellas algunos emblemas parecen remitir a la rama materna de esta enérgica reina, quien vio en la arquitectura una efectiva escenografía de poder y de identidad.

No en vano, animó a la priora a construir una torre, ya no como custodia o defensa de las monjas, sino para aparentar capacidad militar. Esta se ha convertido en un elemento referencial de la institución que ella misma impulsó y lideró con tal estímulo y dedicación que acabó gestando, desde el punto de vista artístico, un verdadero hito.



Pinturas de la sala noble (h. 1200). [Museu Nacional d'Art de Catalunya](#).

Margarita de Navarra: una reina singular para un reino excepcional

La hermana de Sancho el Sabio es un personaje fascinante y clave para la construcción de uno de los mayores logros del arte normando en Sicilia.



La extraordinaria catedral de Monreale (Sicilia) no existiría sin Margarita de Navarra, una de las mujeres más interesantes y poderosas de Europa en la segunda mitad del siglo XII.

Enérgica, exquisita, sabia, prudente y ambiciosa, fue el respaldo de dos reyes sicilianos en un periodo de intrigas, asesinatos y concordias.

Reinó en la isla con su marido Guillermo I, conocido como “el Malo”, desde 1154, pero se quedó viuda con poco más de 30 años. Tras ello, asumió la regencia mientras su hijo Guillermo II, proclamado rey dos días después de la muerte de su temido padre y distinguido como “el Bueno”, fue menor de edad. Margarita gobernó con éxito un reino inestable sumido en disputas constantes como resultado del liderazgo poco eficaz de su esposo.

Pero ¿quién era ella y cómo llegó a Sicilia?

Orígenes de la reina

Hermana menor de Sancho el Sabio, rey de Navarra, fue educada por monjas junto con su hermana Blanca, reina de Castilla.

En 1146, según consta en los documentos, marchó a Sicilia para casarse con el cuarto hijo del poderoso rey de la isla: el normando Roger II.

Su madre Margarita de l'Aigle había muerto en 1141. Los Aigle, los Perche y los Roucy, todos emparentados, tenían una considerable relevancia en el valle del Ebro. Su poder se sustentaba en un entramado nobiliario bien acomodado en el engranaje feudal y en los círculos

THE CONVERSATION

eclesiásticos, una red tejida a partir de sugestivas relaciones con Francia que se amplió con la vinculación de Margarita al reino más poderoso de los vasallos del papa.

Destino: Sicilia

Así que con apenas 11 años se despidió de su padre, García Ramírez el Restaurador, para emprender, acompañada por damas, nobles, eclesiásticos y sirvientes, el gran reto de su vida. Con caballos, vestimentas y objetos valiosos, la princesa y su séquito viajaron hasta los alrededores de Niza. Allí embarcaron en una pequeña flota enviada por el gobernante de la mayor isla del Mediterráneo en dirección a una de las más hermosas ciudades occidentales: Palermo.

En Sicilia, la belleza y el esplendor de la corte debieron fascinar a la joven. No en vano, los monarcas normandos habían sabido conjugar las características más refinadas de un escenario multicultural con una creatividad y vigor artístico sorprendentes. El estimulante lenguaje visual y sensorial de jardines y espacios de representación repletos de mosaicos, mármoles, textiles y ricas techumbres de madera formó el bagaje de su promoción artística.

Tras enviudar, Margarita escribió al arzobispo de Rouen pidiéndole un colaborador para el complejo gobierno de la isla. A mediados de 1166 llegó Esteban de Perche, primo de su madre. Fue designado canciller y prelado de Palermo, pero tuvo que abandonar Sicilia dos años después al ser presionado por un sector de la nobleza contrario a la reina.

Una monumental iglesia

Esa marcha tendría un gran efecto en la historia del arte. Después de todo, la catedral de Monreale, el majestuoso símbolo de la autoridad regia, nació, en

parte, como contrapunto a la ambición del sucesor de Perche, Gualtiero Offamilio, arzobispo de Palermo.

Margarita fundó esta sede cuando Guillermo II aún no tenía 18 años y seguía bajo la tutela del palermitano. En aquel momento, en las ciudades el poder eclesiástico lo ostentaba el arzobispo u obispo de la catedral. Construir una estructura real hizo que Monreale se convirtiese en una sede directamente dependiente del papado de Roma, y no de Palermo ni de Offamilio. El papa Alejandro III otorgó la directa sumisión de la catedral a Roma en 1174 y dos años después el complejo fue consagrado a la Virgen María.

La monumental iglesia, de más de 100 metros de largo y más de 2 200 kilogramos de teselas de oro, cuenta con un enorme y exquisito claustro formado por más de 100 capiteles dobles. Fue construida en poco tiempo y dotada con grandes cantidades de dinero, territorios y posesiones, como las del rico monasterio de Santa Maria di Maniace, erigido por la propia reina en 1172.



Interior de la catedral de Monreale.
[Debrauni/Wikimedia Commons](#), CC BY

Se puede encontrar la huella de Margarita en diferentes lugares de la catedral. Por ejemplo, en la única imagen figurativa de la decoración exterior, que muestra un águila, emblema familiar de los Aigle.

THE CONVERSATION

En los mosaicos del ábside aparece el arzobispo inglés Thomas Becket, asesinado en 1170 y amigo personal de la reina. Becket le había escrito en 1168 para darle las gracias por haber refugiado a sus parientes en momentos difíciles: “Tu riqueza ha aliviado su indigencia, y la amplitud de tu poder los protegió”. El inglés también había contactado con el consejero real, Richard Palmer, obispo de Siracusa, solicitándole que trabajara “para la causa de la reina” y el entonces arzobispo de Palermo Esteban de Perche.

Becket es asimismo recordado en un interesante relicario propiedad de la soberana, que seguramente formaba parte de la embajada de Juana Plantagenet (futura nuera de Margarita, quien también llegó a Sicilia con 11 años). En él se representa a Reginald de Bath bendiciendo a la reina, quien había intercedido ante el papa a favor de su padre excomulgado por Becket.

Tumba de reyes

Monreale seguía la tradición de la opulenta capilla de Roger II en el palacio real y desafiaba a su rival, la catedral de Palermo, al convertirse en panteón regio. Tras esta estrategia, sin duda, estuvo Margarita. Desde el comienzo de su gobierno había tenido las ideas claras: devolvió bienes confiscados por el difunto monarca, liberó a los injustamente encarcelados, indultó deudas y suprimió tributos. Trabajó para pacificar el territorio y sus logros acreditan su eficacia. La reina, que conocía bien las intrigas del pueblo, se comprometió a inculcar lealtad hacia su hijo.

El que las dos imágenes de Monreale en las que aparece Guillermo II lo muestren como quien ofrece la iglesia a la divinidad ahonda en la honorabilidad de su madre. Al vincularlo a él con la promoción, y no a ella (verdadera ejecutora de la

propuesta), le da protagonismo y lo encumbra como buen rey.

Margarita falleció a los 48 años, después de ver morir a tres de sus cuatro hijos: el heredero Roger, asesinado con tan solo nueve años; Roberto, fallecido con cinco, y Enrique, con 13. En el transepto norte de la catedral de Monreale se encuentra su sarcófago de pórfido y los mosaicos que lo rodean cuentan con seis santas singulares que afirman lo femenino y maternal.

Margarita de Navarra se revela como un personaje fascinante sin el cual seguramente no podríamos disfrutar de uno de los mayores logros del arte normando: la extraordinaria catedral de Monreale.



Tumba de pórfido en el transepto norte de la catedral de Monreale. Sepulcro de Margarita de Navarra. [José Luiz/Wikimedia Commons, CC BY-SA](#)



SUSCRÍBETE GRATIS A

Suplemento cultural

**UN
BOLETÍN DE**
THE CONVERSATION



Escanea este QR o
pincha [aquí](#)



Leonor por las almas ala orde de sc̃i iague.



Leonor Plantagenet: una reina inglesa en el trono de Castilla

Hay que insistir en la trascendencia que tuvo la presencia de Leonor Plantagenet en el proceso de renovación artística de Castilla.



Autoría



Marta Poza Yagüe

Profesora del Departamento de Historia del Arte-UCM, Universidad Complutense de Madrid

En septiembre de 1170 se celebraron en Tarazona (actual provincia de Zaragoza, España) los esponsales entre Alfonso VIII, rey de Castilla, y Leonor de Inglaterra. En aquel momento, el novio tenía catorce años. Ella, apenas nueve. Se convirtió entonces en reina de un territorio alejado de sus orígenes y ajeno a su educación que ya no abandonaría hasta su muerte, el 31 de octubre de 1214.

Leonor había nacido en septiembre de 1161, en el castillo de Domfront. Era hija de Enrique II Plantagenet, rey de Inglaterra, y de la célebre Leonor de Aquitania, y hermana de los no menos famosos Ricardo “Corazón de León” y Juan “sin Tierra” (protagonistas de películas como *Robin Hood* o *El león en invierno*). Poco se sabe de la infancia de la niña, salvo que su formación tuvo lugar en los grandes centros que la corona de los Plantagenet

tenía en el continente, como Fontevraud, Angers o la ciudad aquitana de Poitiers. Precisamente, era el dialecto poitevin la lengua que hablaba cuando llegó a Castilla.



Crónica genealógica de los reyes de Inglaterra (s. XIV): Enrique II y sus hijos (British Library, Royal 14 B VI). [Wikimedia Commons](#)

Durante los cuarenta y cuatro años que duró su matrimonio, las fronteras del reino castellano avanzaron de manera significativa hacia el sur, dejando la

THE CONVERSATION

Reconquista a las puertas de Andalucía tras la victoria de las tropas cristianas en la batalla de Las Navas de Tolosa (1212).

En ese tiempo, además, fueron padres de una abundante prole, hasta el punto de que Leonor pudo alumbrar entre trece y catorce hijos. Algunos murieron siendo niños. Otros ocuparon algunos de los tronos más destacados del momento: Enrique I y Berenguela reinaron en Castilla, Urraca fue reina consorte de Portugal, Leonor lo fue de Aragón, Blanca reinó en Francia por su matrimonio con Luis VIII y Constanza fue abadesa de Las Huelgas.

El patrocinio artístico de Leonor de Inglaterra y Alfonso VIII

En el medio siglo que la pareja estuvo en el trono, el arte de los territorios que gobernaron asistió a profundos cambios. Las últimas manifestaciones del románico convivieron con la recepción de los primeros esquemas góticos, en un ambiente de efervescencia artística y cultural del que participó activamente el matrimonio real.

Juntos promocionaron algunos de los edificios más importantes del momento, como el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, el Hospital del Rey de Burgos y la catedral de Cuenca, en los que verían la luz algunas de las primeras soluciones góticas en edificios castellanos. Juntos, también, protegeron económicamente a reconocidos artistas que habían trabajado en el reino, como el maestro Garsión en Santo Domingo de la Calzada, Fruchel en Ávila o Ricardo en Burgos.

Juntos, sí, aunque es obligado insistir en la trascendencia que tuvo la presencia de Leonor en Castilla en todo este proceso de renovación artística, al igual que la de algunos miembros extranjeros de su séquito.



Monasterio de Las Huelgas (Burgos). Vista desde la cabecera. M. P. Y.

Los estudios demuestran que la fundación de Las Huelgas se debió, en realidad, al empeño personal de la reina, en un deseo por emular el panteón dinástico que acababa de establecer su familia en la abadía de Fontevraud.

Por ello, tampoco extraña que pudiera ser decisión suya traer a un maestro inglés o aquitano, Ricardo, para dirigir su construcción. Como ingleses debieron ser, igualmente, parte de los miniaturistas que iluminaron algunos de los manuscritos más bellos del último tercio del siglo XII, como la Biblia de Burgos (c. 1175) y el Beato de Cardeña (c. 1187), cuyas figuras alargadas, de formas suaves y elegantes, eran las habituales en los códices de la zona del Canal de la Mancha.

También en solitario: la imagen de una reina

Pero la conexión de Leonor con el arte de su tiempo va más allá de las obras que promueve junto a su esposo. Leonor será la impulsora del culto a Tomás Becket en Castilla. Ella, en solitario, protegerá el altar dedicado al santo de Canterbury en la catedral toledana. Del mismo modo, depende de su voluntad individual la creación de alguna de las primeras obras con la imagen del santo y el relato de su martirio, como es el caso del frontal localizado en la iglesia románica de San Miguel en Almazán (Soria).

THE CONVERSATION

Y, pese a que las fuentes solo nos indican que la reina era *fermosa*, contamos incluso con alguna imagen idealizada suya, como la que la representa de cuerpo entero, esbelta, coronada y portando un cetro vegetal en la mano, en un sello de cera conservado en el Archivo Capítular de Toledo. O aquella otra, en el *Tumbo Menor de Castilla*, en la que, sentada junto al rey, coronada y nimbada como él, participa de la donación de la fortaleza de Uclés a la orden de Santiago.

Leonor y las artes

Unas ricas estolas de seda decoradas con motivos heráldicos, conservadas en San Isidoro de León, llevan una inscripción que informa que fue la hija de Enrique de Inglaterra quien las bordó.

Aunque resulta complicado imaginar a una Leonor “artista” aguja en mano confeccionando estas dos piezas, lo que resulta indudable es que fue ella quien las encargó y las regaló. Y al igual que sucede con el resto de ejemplos mencionados, estas estolas ponen de manifiesto, una vez más, que fue el gusto refinado de la reina, y su voluntad decidida por la promoción de las artes y de los artistas de su tiempo, uno de los vectores fundamentales –si acaso el más importante– que impulsaron el proceso de renovación artística y cultural que floreció en Castilla durante el reinado de Alfonso VIII.

Estola y manípulo (Colegiata de San Isidoro de León).
Composición de la autora a partir de 'Maravillas de la
España medieval. Tesoro sagrado y monarquía,
Catálogo de la Exposición'. Valladolid: Junta de Castilla
y León, 2001, vol. II, p.129.



Blanca de Castilla: esa extranjera que gobernó Francia

Blanca de Castilla se casó con Luis VIII de Francia, y fue una figura dominante en el paisaje político de su tiempo, especialmente tras la muerte de su esposo.



Autoría



Maria Victoria Herráez

Catedrática de Historia del Arte, Universidad de León

El fraile franciscano Guillaume de Saint-Pathus describió a la princesa hispana, madre de san Luis rey de Francia, como “la reina que tenía el coraje de un hombre en un corazón de mujer”. Lo hizo en una crónica en la que añadía referencias a su sabiduría, prudencia, generosidad y toda una serie de virtudes que justifican el calificativo de “la reina magnífica”. Otros cronistas destacaron, además, su belleza y elegancia.

Todas estas características probablemente motivaron a la reina Leonor de Aquitania a elegir a Blanca de Castilla entre sus nietas como candidata al trono francés a través del matrimonio con el heredero de dicha corona.

Desde Palencia a Normandía

En 1200, cuando Blanca, la tercera hija de Alfonso VIII de Castilla y Leonor Plantagenet, contaba solamente con doce años de edad, se vio obligada a

hacer un largo viaje que la llevaría desde Palencia hasta Normandía, escenario de sus esponsales con el futuro rey galo Luis VIII. Los derechos de la princesa al trono de Inglaterra alimentaban la esperanza de unir ambas coronas y terminar con la discordia generada por el dominio inglés de los territorios continentales.

Conoció los reinados de su suegro Felipe Augusto (1180-1223), su marido Luis VIII (1223-1226) –junto al cual se coronó como reina en la catedral de Reims el 6 de agosto de 1223– y su hijo Luis IX (1226-1270). Pero Blanca no fue un personaje secundario en la gobernación; muy al contrario, se convirtió en una figura dominante en el paisaje político de su tiempo, especialmente tras la muerte de su esposo. Reinó en solitario durante la minoría de edad de su hijo y también cuando este fue a la cruzada. Siempre

THE CONVERSATION

firmaba como reina junto a él y fue considerada como tal por encima de su nuera, Margarita de Provenza.

Algunos barones rebeldes opinaban que una mujer no debía gobernar el dominio real francés y trataron de vilipendiar a “esa extranjera que gobierna el reino”. Pero fue capaz de ganarse su respeto, tras someterlos en varias ocasiones con el apoyo militar de los burgueses.

Ejerció un matriarcado comparable al que otros miembros femeninos de su estirpe practicaron en sus respectivos territorios, utilizando la maternidad, la estrategia política y familiar y el mecenazgo religioso y cultural para asegurar su poder personal y promover su linaje. Así, no debió ser menor el papel que jugó en la construcción de un rey santo, su hijo Luis, quien se mantuvo siempre bajo la atenta mirada y los firmes principios de su madre.

La misión educadora de Blanca

La piedad de Blanca, su interés por la cultura y el arte y su misión educadora se aprecian en los libros que regaló a toda su familia: salterios para su esposo, su hijo y su nuera Margarita de Provenza, biblias y todo un conjunto de manuscritos destinados a la preparación religiosa y didáctica de ella misma y de sus descendientes, realizados en magníficos talleres parisinos de iluminación. La representación de la reina junto a su primogénito en actitud de instructora la señala como patrona de la biblia moralizada de la catedral de Toledo –un fragmento de la cual se conserva en la Pierpont Morgan Library (Nueva York)– y deja entrever su papel activo en la formación del príncipe.

Además, en uno de los ejemplares conservados en Viena, la abundante presencia de personajes femeninos, como la Virgen María y las grandes mujeres del Antiguo Testamento, vinculadas con escenas de maternidad y



Blanca de Castilla y su hijo el rey Luis IX de Francia.
'Biblia de san Luis' Pierpont Morgan Library

y crianza de los hijos, conducen a pensar que se trata de un manuscrito hecho por y para una mujer. Esto lleva a relacionar dichas imágenes con la figura de Blanca de Castilla, pieza importante en el orden de la dinastía capeta, perfecta regente y madre del heredero.

Contacto con Castilla

Blanca amaba a su marido y sirvió con absoluta entrega al país que la había acogido. Sin embargo, eso no impidió que mantuviera un estrecho vínculo con su familia castellana. La proximidad a sus hermanas se refleja en el envío de obsequios dirigidos tanto a Urraca, reina consorte de Portugal, como a Leonor, reina de Aragón y, muy especialmente, a Berenguela, reina de Castilla y madre de Fernando III el Santo. Con esta última mantuvo una relación epistolar de la que se han conservado interesantes testimonios.

Sin duda, esa relación explica la debilidad que Blanca sintió por la Orden del Císter. Alfonso VIII y su esposa Leonor habían fundado el Monasterio de Las Huelgas de Burgos, como panteón real y casa madre de las abadías femeninas cistercienses de Castilla. Del mismo modo, la reina de Francia concedió beneficios a distintas casas de la Orden y fundó la Abadía de Maubuisson con el deseo de ser enterrada allí e, incluso, de vestir el hábito monacal los últimos días de su vida. Lo hacía apelando, en el acta fundacional, a la memoria de sus padres. 48

THE CONVERSATION

Desgraciadamente, la mayoría de las obras de arte vinculadas a doña Blanca han desaparecido. Pero sus libros de cuentas dan noticia de un buen número de pagos por el encargo de libros iluminados, tejidos y vestiduras ricas, joyas y otras piezas de orfebrería, vidrieras, etcétera.

Las múltiples representaciones de la reina o de su heráldica castellana en edificios, miniaturas y vitrales, además de poner de manifiesto la relevancia del personaje, son indicativas de su probable implicación en la encomienda.

Y aunque la Sainte-Chapelle fue construida por deseo de Luis IX para albergar la corona de espinas de Cristo, que había adquirido en Constantinopla a un alto precio, la participación de su madre en el proyecto puede deducirse de la presencia de castillos heráldicos en las columnas del nivel inferior, en alternancia con los fustes que muestran la flor de lis de la monarquía francesa.

Vidriera en Mantes-la-Jolie con la representación de Blanca de Castilla y san Luis. María Pellón Gómez-Calcerrada.

SAINT LOUIS

BLANCHE CASTILLE



Violante de Aragón y el conflicto familiar que la relegó al olvido

Violante de Aragón tiene una imagen de reina insumisa, manipuladora y taimada, que prevaleció hasta que el olvido la sepultó en un silencio aún más profundo. Pero hay mucho más que eso.



Autoría



María Dolores Teijeira Pablos

Catedrática de Historia del Arte, Universidad de León

Hay un antes y un después en la vida de Violante de Aragón, reina de Castilla entre 1252 y su muerte hacia 1300: el 25 de julio de 1275.

Ese día falleció su hijo Fernando, heredero al trono de Castilla como primogénito de la propia Violante y de su marido, el rey Alfonso X. Aparte de la tragedia de perder a un hijo, al que las familias medievales estaban acostumbradas (ya habían fallecido sus hijas Isabel y Leonor, esta última en el mismo año que su hermano Fernando), esta muerte suscitaría un problema importante: el de la sucesión al trono.

La defunción colocó a los reyes ante la disyuntiva de aplicar el derecho romano, que Alfonso X estaba intentando implantar y que hubiera favorecido al primogénito de Fernando, Alfonso, de cinco años, o el

derecho de Castilla, que convertía en heredero al siguiente hijo varón de Alfonso X y Violante: el futuro Sancho IV.

La alternativa separó al matrimonio regio. Violante apoyó decididamente a su nieto, oponiéndose tanto a su marido como a su hijo Sancho. Esto generó un conflicto importante en la corte castellana, agravado por la huida de la reina a Aragón en 1278, con sus nietos y su nuera, Blanca de Francia. Desde este momento, conocemos escasamente la relación que mantuvo con Alfonso X, quien reconoció a su hijo como heredero tres años después de la muerte de Fernando.

La aventura aragonesa no salió bien para Violante, que tuvo que asumir los gastos cuantiosos de la empresa. En 1279 volvió a Castilla, muy endeudada y enfrentada tanto a Alfonso como a Sancho.

Tras la muerte de Alfonso X en 1285, cuando Sancho se convirtió en rey, volvió a apoyar a su nieto pero no logró nada aparte de endeudarse todavía más. Insistió en 1295, tras la muerte de Sancho IV, y tampoco tuvo éxito.

Parece que vivió de los recursos proporcionados por Sancho, que mantuvo las apariencias, pero lo hizo siempre controlándola y limitando sus posibilidades de acción política. Violante quedó apartada de facto de la corte, y de ella se forjó una imagen de reina insumisa, manipuladora y taimada, que prevaleció hasta que el olvido la sepultó en un silencio aún más profundo.

Un papel menos relevante del deseado

Violante, Iolante o Yolanda fue una extranjera naturalizada en Castilla. Nació en Zaragoza, probablemente en 1236, hija de Jaime I el Conquistador, rey de Aragón, y de Violante de Hungría, hija del rey de este lejano país y hermanastra de santa Isabel de Hungría. Sin embargo, Violante vivió poco en el reino aragonés, ya que fue pronto prometida a Alfonso X. Por esa razón, en torno a los seis años de edad pasó a residir en Castilla.

Rodeada toda su vida de hombres poderosos, y de mujeres, como su madre, que también habían ejercido tareas políticas, tuvo en principio un relevante papel en el reino castellano e intervino en negociaciones de diverso tipo en nombre de su marido. Pero quizá la enfermedad del rey, que le causó una profunda inestabilidad mental, y, como hemos visto, el desacuerdo en la pareja real sobre la sucesión de la corona la obligaron a vivir con unos recursos limitados.

Por ello no pudo construir una imagen propia tan potente como la de otras reinas coetáneas o como la de su propio marido. De ella queda únicamente la representación de la pareja real

encabezando un documento en el que se indica la concesión de un privilegio y que se recoge en el *Tumbo de Toxos Outos*. La imagen, genérica, no puede considerarse un retrato y se asemeja claramente a la de otras reinas del mismo documento.

Un convento alejado del esplendor de la corte

Sin embargo, sin resignarse al olvido y al silencio, intentó en sus últimos años mantener viva su memoria por una vía ya utilizada por otras mujeres poderosas: fundar una casa religiosa que la acogiera en vida y también tras su muerte. Esta era una costumbre habitual en el momento que beneficiaba a ambas partes. Por un lado, la fundadora se aseguraba un lugar donde vivir decorosa y tranquilamente en el que se rezaba por la salvación de su alma y se custodiarían sus restos, manteniendo su recuerdo. Por otro lado, el nuevo convento no solo recibía donaciones y privilegios, sino que acumulaba el prestigio de ser relacionado con la institución monárquica, atrayendo así nuevos beneficios por parte de otros difuntos ilustres que querían descansar junto a los restos regios.

Fiel a su predilección por la nueva orden franciscana, a la que favoreció en numerosas ocasiones y lugares del reino, Violante fundó el convento de Santa Clara de Allariz (Ourense). Lo hizo lejos de los panteones ilustres de la familia, especialmente de la magnífica capilla real que Alfonso X creó en la catedral sevillana para acoger sus restos, así como los de sus padres Fernando III y Beatriz de Suabia.

Violante legaría al convento gallego toda su fortuna, ya muy mermada, y algunos objetos ricos de su cámara: unas cruces, varios relicarios, vestiduras lujosas y, quizá, la virgen abridera de marfil que todavía allí se custodia.

THE CONVERSATION

Sin embargo, no está claro si finalmente pudo enterrarse en su iglesia, que no conserva sepulcro ni memoria alguna de la reina. Colaboraron así nuevamente las circunstancias a borrar su nombre de la historia.

Hay otros objetos que son testimonio de su posible intento de favorecer el mantenimiento de la memoria de su hijo Fernando y su vinculación a la corona. Entre estos se encuentra un pequeño relicario que se conserva en el monasterio de las Huelgas de Burgos, donde está enterrado el fallecido heredero, y que se ha vinculado recientemente a la reina Violante y a su linaje húngaro.

De este modo, una mujer que por posición, fortuna y carácter pudo haber tenido una presencia mayor en la sociedad de su época se vio relegada por tomar partido en un debate político tan importante como el de la sucesión dinástica y por actuar en consecuencia, en contra de la opinión de su marido. Violante defendió sus convicciones, pero las circunstancias históricas no le fueron favorables, quedando su imagen desvinculada de la poderosa presencia del rey Alfonso X.

Virgen abridera de Allariz. Fines del siglo XIII. Museo de arte sacro del Real Monasterio de Santa Clara de Allariz (Ourense). Xunta de Galicia



María de Molina, la mujer que no debía gobernar pero fue ‘tres veces reina’

María de Molina ejerció el poder como reina consorte con su marido Sancho IV, como regente durante la minoría de edad de su hijo Fernando IV y como tutora de su nieto Alfonso XI.



María Teresa Chicote Pompanin

Profesora Ayudante Doctora del Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid

Muchas personas que hayan recorrido Madrid podrán reconocer la calle María de Molina, una vía que conecta Avenida de América con el Paseo de la Castellana. Sin embargo, serán menos los que sepan quién era.

María de Molina fue una reina medieval. De hecho, no fue solamente una reina, fue “tres veces reina”, según palabras de la historiadora Mercedes Gaibrois. Este apodo no podría ser más acertado, pues María ejerció el poder en tres ocasiones: reina consorte con su marido Sancho IV (1258-1295), regente durante la minoría de edad de su hijo Fernando IV (1285-1312) y tutora de su nieto Alfonso XI (1311-1350).

Cuando nació, en 1264, fue considerada una “ricahembra” –un término que designaba a las damas nobles y ricas–, pero nadie pensaba que podría algún día llegar a ser soberana. En 1282 se casó con el infante Sancho, hijo del famoso Alfonso X “el Sabio”. Pero su marido era un segundón y, tras la muerte de su hermano mayor, Fernando, algunos –entre ellos su madre– consideraron que según el derecho de Castilla el trono estaba destinado a los hijos de Fernando.

Además, su matrimonio nunca fue visto con buenos ojos por la Iglesia porque los novios –sobrino y tía lejanos– no habían obtenido la bula que les permitía casarse aunque fuesen parientes y,

principalmente, porque Sancho aún estaba casado con Guillerma de Montcada, aunque no hubiera consumado la boda.

Estos impedimentos, sin embargo, fueron solventados por la suerte y la maña de la pareja. Sancho arrebató el trono a los hijos de su hermano y, al mismo tiempo, María empezó una campaña encaminada a obtener el visto bueno del Vaticano, un proceso que culminó con éxito en 1301.

La vida en palacio

Durante sus cerca de sesenta años de vida, María viajó a lo largo y ancho de sus territorios, pues la Corona no tenía una residencia fija.

Era frecuente que los monarcas se alojaran en los palacios de los nobles, en estancias específicas dentro de algunos monasterios o en sus propios palacios reales. La reina María sintió una especial predilección por Valladolid y allí solía quedarse en el Palacio de la Magdalena, un espacio al que pudieron pertenecer unas yaserías que aún hoy reflejan el interés de las élites castellanas hacia las artes del reino andalusí de Granada.

Y para entender de manera más profunda la admiración que la corte sintió hacia los objetos granadinos hay que volver nuestros ojos al ajuar funerario de uno de los hijos de María: el infante Alfonso (1286-1291), quien fue enterrado con un tejido inscrito en árabe. El lujo de la corte de María, además, queda reflejado en las cuentas reales, que mencionan obras como el *Frontal de oro de Santa Catalina* o los lujosos objetos de su marido, entre los que destacan la *Biblia de san Luis*, una espada, una corona con camafeos y otros tejidos también procedentes de Granada.



Corona de Sancho IV. Catedral de Toledo. Finales del siglo XIII. [FDV/Wikimedia Commons](#), [CC BY-SA](#)

Una reina en la memoria

A lo largo de toda su vida, tanto María de Molina como su marido sintieron una fuerte devoción hacia las órdenes religiosas y, específicamente, hacia la Orden Dominicana. Esto no es casual, pues santo Domingo de Guzmán era castellano y su orden había alcanzado un gran éxito gracias a la predicación. María confió su alma a varios confesores dominicos y favoreció muchos monasterios de la orden, llegando incluso a pedir en su testamento que vistieran su cadáver con el hábito de las monjas dominicas.

Lo que resulta más intrigante, sin embargo, es que ni María ni Sancho IV pidieron nunca ser enterrados en un convento de la Orden Dominicana. El rey había elegido la catedral de Toledo como su última morada y varias fuentes indican que mandó labrar allí un sepulcro en piedra. A pesar de todo, esta no fue la última tumba de Sancho IV, porque María la sustituyó por el sepulcro decorado con la estatua del rey que aún hoy se conserva en la catedral. Para sí misma mandó labrar una misteriosa tumba que debió ser parecida pero que, sin embargo, no sabemos si llegó a hacerse.

THE CONVERSATION

A los pocos años María cambió de idea y pidió ser enterrada en el convento cisterciense de Las Huelgas de Valladolid, creando así un paralelismo con el famoso panteón real de Las Huelgas de Burgos. Este monasterio sufrió varias reconstrucciones a lo largo de los siglos que hacen prácticamente imposible reconocer su aspecto medieval.

Lo que sí sabemos es que se erigía cerca del Palacio Real de la Magdalena y unos años después de la muerte de la reina aún estaba en obras. Fue en ese momento cuando el sepulcro de María de Molina se cubrió de plata, un rico material que debía acompañar por los siglos de los siglos a aquella mujer que no debía reinar, pero que fue “tres veces reina”.

Arco que pertenece a las antiguas estructuras medievales del Monasterio de las Huelgas de Valladolid. Finales del siglo XIII. [Lourdes Cardenal/Wikimedia Commons](#), CC BY-SA



Leonor de Guzmán: el origen de una nueva dinastía

Con Leonor de Guzmán, amante del rey Alfonso XI, se instauró la dinastía de los Trastámara en el trono de Castilla.



Elena Paulino Montero

Profesora de Historia del Arte, UNED - Universidad Nacional de Educación a Distancia

Leonor de Guzmán (1310-1351) fue una noble perteneciente al poderoso linaje andaluz de los Guzmán y madre de diez de los once hijos del rey Alfonso XI, aunque nunca fue su legítima esposa. Gran señora territorial, inteligente estrategia política y uno de los personajes de mayor poder en la corte castellana a mediados del siglo XIV, su imagen se ha visto frecuentemente reducida a la “seductora”, “amante” o “concubina” del rey Alfonso XI, como ha estudiado María Jesús Fuente.

Dependiendo de quién cuente su historia, Leonor aparece como una peligrosa seductora, una “mala mujer” en palabras de su enemigo político don Juan Manuel o, por el contrario, como una inteligente y bella dama, apoyo permanente del rey. Del mismo modo, la reina María de Portugal, legítima esposa del rey y madre del futuro Pedro I, ha sido retratada alternativamente

como una reina digna pese a la infidelidad de su marido, o como una mujer celosa que terminó ordenando la ejecución de su rival.

No obstante, si observamos sus vidas con más atención comprobaremos que, muchas veces, sus motivaciones eran más complejas de lo que se ha sugerido.

Más que una amante

Leonor había quedado viuda con apenas 18 años, y poco tiempo después conocería al rey de Castilla, Alfonso XI, quien había ascendido al trono muy joven –a los 14 años– tras una larga minoría de edad, ya que su padre había muerto cuando él tenía menos de dos años. Alfonso emprendió una serie de actuaciones orientadas a fortalecer el poder regio. Estableció nuevos vínculos con familias nobiliarias y, además

THE CONVERSATION

llevó a cabo una serie de campañas militares contra los benimerines. En ambos aspectos la colaboración de Leonor y sus familiares fue fundamental.

Durante estos años Leonor acompañó al rey en sus desplazamientos por distintas ciudades e incluso en algunas campañas militares. La numerosa descendencia nos habla de pocos periodos de separación. Durante esos años Leonor recibió embajadores, se carteo con reyes, forjó lazos clientelares con diversos nobles que la acompañaron en sus actividades y promovió a sus familiares en el seno de la corte. También recibió villas y tierras, como Tordesillas, donde dejó huella artística de su memoria.

Alfonso murió muy joven, a la edad de 38 años, en el cerco de Algeciras. Dejaba una reina viuda, María de Portugal, un heredero al trono, Pedro I, y una viuda ilegítima, Leonor, con una vasta prole.

Ser una amenaza

En ese momento Leonor era una de las mujeres más poderosas de Castilla y sus hijos, educados en la corte, tenían rentas, territorios y títulos que los colocaban en una posición predominante. Hay que destacar que antes de la muerte de Alfonso, la situación no había sido de enfrentamiento permanente entre sus mujeres. La convivencia en la corte de ramas legítimas e ilegítimas no era una novedad y la presencia de amantes regias tampoco suponía un escándalo insalvable.

Sí fue inusual que la amante regia fuera solo una y que afianzara su posición en la corte a lo largo de los años. Durante la vida de Alfonso tanto Leonor como María tuvieron sus casas, sus espacios de poder y su lugar diferenciado en la corte. Leonor incluso fue representada en espacios públicos, como en el capitel del claustro de León donde se ha



Capitel del claustro de León con tres figuras identificadas como Leonor de Guzmán (izquierda), Alfonso XI (centro) y el obispo Juan del Campo (derecha). Foto de la autora

identificado su presencia junto a Alfonso XI y al obispo Juan del Campo.

La muerte del rey complicó la situación de Leonor, ya que rápidamente ella y sus hijos fueron vistos como una amenaza por la reina y el heredero al trono. Leonor intentó asegurar su futuro recurriendo a diversos nobles andaluces o escribiendo cartas al rey de Aragón invocando su protección. Ambas estrategias resultarían fallidas y pronto fue hecha prisionera por Pedro I.

No obstante, incluso desde su prisión, Leonor pudo maniobrar políticamente para asegurar el futuro de sus hijos y de su linaje. Encarcelada consiguió que se celebraran en secreto las bodas de su primogénito Enrique con la poderosa y rica heredera Juana Manuel, de estirpe real. Poco tiempo después Leonor moría y las crónicas acusaron a la reina María de haber ordenado su asesinato, aunque investigadoras como Ana Echevarría lo han puesto en duda, entre otras cosas por la continua protección que la reina María ofreció a Juana, la única hija de Leonor y Alfonso. De cualquier forma, Leonor había dejado a su hijo en una situación privilegiada, que le permitiría enfrentarse a su hermanastro y, finalmente, coronarse como rey de Castilla.

Dejar huella

Conocemos poco sobre las actuaciones artísticas de Leonor, aunque parece que dejó asociada su memoria a la villa de Tordesillas, de la que fue señora. Allí existió un palacio que en época de Pedro I se transformó en el actual convento de Santa Clara. En ese palacio, en la llamada Capilla Dorada, se conserva en la base de las columnas de entrada el nombre de doña Leonor, leído por Fernando Gutiérrez Baños. Ella fue la promotora de esa primera capilla en un espacio que después sería transformado completamente en época de Pedro I.

No obstante, a pesar de las intervenciones posteriores, la memoria de Leonor no se perdió. Tras subir al trono, su nuera Juana Manuel planeó trasladar aquí su cuerpo, que había sido enterrado sin dignidades tras su muerte en prisión. En la reformada iglesia del convento Juana había previsto un enterramiento digno para la madre del rey, mientras su esposo se ocupaba de la memoria de su padre construyendo la capilla real de Córdoba. El proyecto de Juana Manuel para Tordesillas quedó interrumpido a su muerte en 1381. Sin embargo, de él se conservan las pinturas que se realizaron en el espacio de los baños del palacio, que unían la heráldica de los Guzmanes con la regia, reivindicando la posición de Leonor y la legitimidad de su estirpe, que inauguraba una nueva dinastía.



Capilla dorada. Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Palencia). Foto: autora. (c) Patrimonio Nacional.



Los llamados 'baños de doña Leonor'. Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Palencia). Foto: autora. (c) Patrimonio Nacional.

Porque, aunque tras la muerte de Alfonso Leonor no pudo mantener su posición, su fortuna o incluso su vida, había asegurado el futuro de su descendencia y de su memoria. Mediante la concesión de tierras y títulos, la negociación de matrimonios e incluso de alianzas políticas con Aragón, su hijo Enrique llegó al trono. Se inició así la nueva dinastía de los Trastámara.

La historia de Leonor nos demuestra cómo las mujeres de la élite en la Edad Media fueron más allá de su condición de amantes o esposas. Ellas actuaron de manera independiente, con sus objetivos, estrategias y redes de alianzas y pudieron así forjar el futuro de sus descendientes y del reino. Sus actividades artísticas sirvieron para reforzar su autoridad, para reivindicar su legitimidad o para recuperar la memoria de aquellas que las precedieron.



Teresa Díez: ¿una pintora en la Castilla del siglo XIV?

No sabemos qué relación tuvo Teresa Díez con uno de los ejemplos más destacados de la pintura castellana y española del siglo XIV: ¿los encargó o los ejecutó?



Autoría



Fernando Gutiérrez Baños

Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Valladolid

TERESA DÍEZ ME FECIT (es decir, “Teresa Díez me hizo”).

En realidad, esto es todo lo que sabemos acerca de esta mujer que floreció en Toro (Zamora, España) a mediados del siglo XIV. El único testimonio que nos da cuenta de su existencia es epigráfico: la inscripción que acompaña a la representación de san Cristóbal en el conjunto de pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Toro.

No obstante, pese a la precariedad de las fuentes, sobre esta mujer corren ríos de tinta a los que solo podrá poner fin la improbable aparición de un documento que despeje las dudas acerca de su identidad.



Inscripción TERESA DÍEZ ME FECIT en el mural de San Cristóbal, otrora en el coro del convento de Santa Clara de Toro. Foto del autor.

Las pinturas murales en las que aparece su nombre, descubiertas a mediados del siglo XX, fueron arrancadas de los muros del coro del convento de Santa Clara en 1962. Tras una sucesión de eventos, se pueden ver actualmente en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros de Toro.



Restitución de la secuencia de las pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Toro: en la parte superior, el muro meridional; en la parte inferior, en muro septentrional. Elaboración de Francisco M. Morillo Rodríguez, LFA-UVa, según propuesta del autor.

La comunidad de clarisas a la que estas pinturas murales sirvieron durante un tiempo como imaginario para sus vivencias religiosas durante su vida en clausura abandonó el convento en 2019.

Su escaso archivo conventual no nos ha deparado documento alguno en el que aparezca el nombre de Teresa Díez o el de algún personaje que pudiera ser contemporáneo suyo. Solo el Archivo Apostólico Vaticano permite conocer a cierta sor Isabel Ibáñez, que hubo de ser readmitida en el convento en 1357 por orden del papa Inocencio VI. Sor Isabel quizás podría contarnos algo, pero, por desgracia, no es posible interpellarla.

¿Autora o comitente?

La duda más importante que plantea la inscripción que da a conocer a Teresa Díez es el valor que debemos dar a la expresión latina *me fecit* (*me hizo*). En principio, debemos entender que indica

la ejecución material de la obra a la que se asocia (en este caso, las pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Toro). Si aceptamos esta interpretación, Teresa Díez sería una pintora y, como tal, la autora de uno de los conjuntos más importantes de la pintura castellana de estilo gótico lineal del siglo XIV.

Sin embargo, el concepto medieval de “agencia” (es decir, capacidad de actuar) era muy distinto del nuestro. La expresión *me fecit* se usaba también en ocasiones para indicar no la persona que había ejecutado materialmente una obra, sino la persona que había encargado una obra (la comitente). Ello a pesar de que el rol de esta podía expresarse más claramente con expresiones como *fecit fieri* o *fieri iussit* (hizo hacer o mandó hacer).

Por lo tanto, la cuestión a dirimir es si Teresa Díez fue la autora de las pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Toro o si fue su comitente.

En este caso, para ser precisos, si fue la comitente del mural de *San Cristóbal* en el que aparece su nombre. Aunque percibamos este conjunto de murales como una unidad debido a que, con la excepción del mural de *San Bernardino de Siena*, todos fueron ejecutados por un mismo taller, se trata en realidad de una sucesión de murales independientes, cada uno con sus propios comitentes, según pone de manifiesto la heráldica.



Mural de San Juan Bautista: representación del santo reprendiendo a Herodes por su relación con su cuñada Herodías. Foto del autor.

Lo cierto es que nos planteamos esta cuestión por el mero hecho de que precede al *me fecit* el nombre de una mujer; si fuese el de un hombre, jamás dudaríamos de que se trata del autor del conjunto. En primer lugar, porque en

este periodo es más extraña la presencia de una mujer artista que la de un hombre (no imposible, pero sí extraña). Por lo tanto, las firmas de hombres se asumen y las de mujeres se cuestionan en tanto no haya evidencias adicionales. Y en segundo lugar, porque al hablar de unas pinturas murales que están en un espacio de estricta clausura conventual, el único rol que hubiese podido desempeñar ahí un hombre hubiese sido el de autor.

El contexto espacial (interior de una clausura monástica femenina en la que Teresa Díez pudo ser una de sus religiosas, quién sabe si su abadesa) habla a favor de una Teresa Díez comitente. El contexto epigráfico (no solo la fórmula *me fecit*, sino también la manera en que se presenta la inscripción dentro del recuadro que contiene la representación de san Cristóbal, así como la ubicación original de este justo enfrente del acceso al coro desde el claustro) habla a favor de una Teresa Díez autora.

Con este panorama, creo que, mientras no aparezca documentación concluyente, se debe dar por válido, aunque con reservas, que Teresa Díez fue una pintora (pues es, en efecto, indudable que en los siglos del gótico hubo mujeres pintoras) y, como tal, la autora de las pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Toro.

¿Quién era, fuese lo que fuese?

La controversia sobre Teresa Díez no se ciñe a la determinación de su rol. Comprende, asimismo, la determinación de su identidad personal y social y, en estrecha relación con esta, la determinación del corpus pictórico que cabe atribuirle (asumiendo, en todos estos casos, que fuese una pintora).

THE CONVERSATION

Puesto que su obra de referencia se encuentra en el interior de una clausura monástica, se ha planteado si pudo ser, acaso, una religiosa del propio convento de Santa Clara de Toro. Pero lo cierto es que obras de la misma autoría se encuentran en la colegiata, la iglesia del Santo Sepulcro o el convento de Sancti Spiritus de Toro, lo que aboga por su condición de laica.

Puesto que la inscripción que nos ha transmitido su nombre se presenta asociada a un escudo de armas, se ha planteado si pudo pertenecer a la nobleza, pero lo cierto es que el empleo de la heráldica no era, en este momento, privativo de esa clase social (aunque denota, en cualquier caso, un importante grado de autoconciencia).

Sea como fuera, el conjunto de pinturas murales del coro del convento de Santa Clara de Toro es uno de los testimonios más importantes de la pintura castellana y española del siglo XIV y uno de los testimonios más importantes de la espiritualidad femenina en clausura del Occidente medieval. Y es indudable que Teresa Díez, quienquiera que fuera, jugó un papel activo en su conformación.

Mural de Santa Catalina:
representación del martirio fallido
de la santa. . Foto del autor



Catalina de Lancaster: cuando la paz en Castilla tuvo nombre de mujer



Autoría



Diana Lucía Gómez-Chacón

Profesora Permanente Laboral del Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid

La inglesa Catalina de Lancaster fue esposa de Enrique III de Castilla y una gran defensora de la Corona.

Catalina de Lancaster nació en el verano de 1376 en el castillo de Hertford (Inglaterra). Era hija de Juan de Gante, duque de Lancaster, y Constanza de Castilla, y nieta, por línea materna, de Pedro I de Castilla (1350-1369).

Catalina, primera princesa de Asturias, fue una de las reinas castellanas más poderosas del siglo XV. Durante el reinado de su marido, Enrique III de Castilla (1390-1406), el peso y la presencia pública de la reina oscilaron entre momentos de visibilidad y valoración política, momentos de ocultación y otros de participación aparentemente activa. Durante la minoría de edad de su hijo Juan, futuro Juan II de Castilla (1406-1454), Catalina fue corregente de Castilla entre 1406 y 1415, junto al infante Fernando de Antequera, y regente entre 1416 y 1418.

A pesar de ello, fue descrita por sus contemporáneos como débil de carácter, manipulable, enfermiza, con problemas de habla y movilidad a causa de la perlesía –una enfermedad que provoca parálisis y debilidad muscular– y carente de feminidad y belleza. Este retrato psicológico y físico profundamente misógino fue dibujado por el bando contrario a la reina, que nada tiene que ver con los retratos literarios compuestos por los defensores de la monarca, que la retrataron como una mujer poderosa, fuerte, justa y virtuosa, llegando a equipararla a una leona.

La devoción de una reina de origen inglés

Durante el reinado de Enrique III de Castilla, Catalina de Lancaster se ocupó principalmente de las obras pías,

centrándose en la fundación de conventos como continuación de las políticas de reforma espiritual impulsadas en tiempos de Juan I de Castilla (1379-1390).

Frente al marcado franciscanismo de su marido, la reina mostró una especial predilección por la Orden de Predicadores (los dominicos). Había heredado esta devoción de sus padres, y la compartió con su medio hermana, Felipa de Lancaster, esposa de Juan I de Portugal.

En Santo Domingo el Real de Toledo, Catalina de Lancaster fundó una capellanía y dispuso de unos aposentos privados, un espacio que no hemos conservado, pues fue cedido por la monarca en 1413 para la ampliación del convento. Uno de los escasos vestigios de su paso por el cenobio toledano es un breviario –un libro religioso que recoge los textos del rezo eclesiásticos más importantes del año cristiano– que la reina pudo haber donado a la comunidad de religiosas, pues contiene numerosas memorias y fiestas de santos ingleses.

La influencia inglesa se habría dejado notar igualmente en algunas de las empresas artísticas promovidas por la reina en tierras castellanas. Un ejemplo sería la marcada verticalidad de la cabecera de la iglesia del antiguo convento de San Francisco de Atienza (Guadalajara), remodelado a principios del siglo XV por orden de la reina y en el que se han querido ver ecos del gótico perpendicular inglés. Lamentablemente, en la actualidad sus ruinas forman parte de la lista roja de Hispania Nostra debido a su riesgo de derrumbe.

Catalina de Lancaster llevó a cabo sus dos principales fundaciones conventuales en vida de su esposo, limitándose durante su regencia a apoyar otras instituciones, intensificando presencias y estrechando vínculos.

Su primera fundación, fechada en 1394, fue el convento de monjas dominicas de San Pedro Mártir de Mayorga (Valladolid). Años más tarde, en 1399, donó el santuario segoviano de Nuestra Señora de la Soterraña a los dominicos. Desde el milagroso hallazgo en 1392 de una imagen mariana en un pizarral próximo al pueblo de Nieva, el santuario quedó bajo la protección de la reina. Esta no solo solicitó al papa Clemente VII un prior y seis capellanes que se encargasen de atender el culto a la recién hallada Virgen, sino que además fundó una villa independiente tanto de Segovia como de Nieva, que finalmente incorporó en 1395 a su señorío. Numerosos motivos heráldicos decoran la iglesia y claustro de Santa María la Real de Nieva, entre los que cabe destacar la divisa personal de la reina: la piña.



A la izquierda, escudo de Catalina de Lancaster situado en la cara sur del capitel 58 de la galería este del claustro del antiguo convento de Santa María la Real de Nieva. A la derecha, divisa de la reina Catalina de Lancaster. Capilla mayor de la iglesia del antiguo convento de Santa María la Real de Nieva. Fotos de la autora.

La Capilla de Reyes Nuevos y la memoria dinástica

Sin embargo, la principal empresa artística y memorial de Catalina de Lancaster fue, sin lugar a duda, la Capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo.

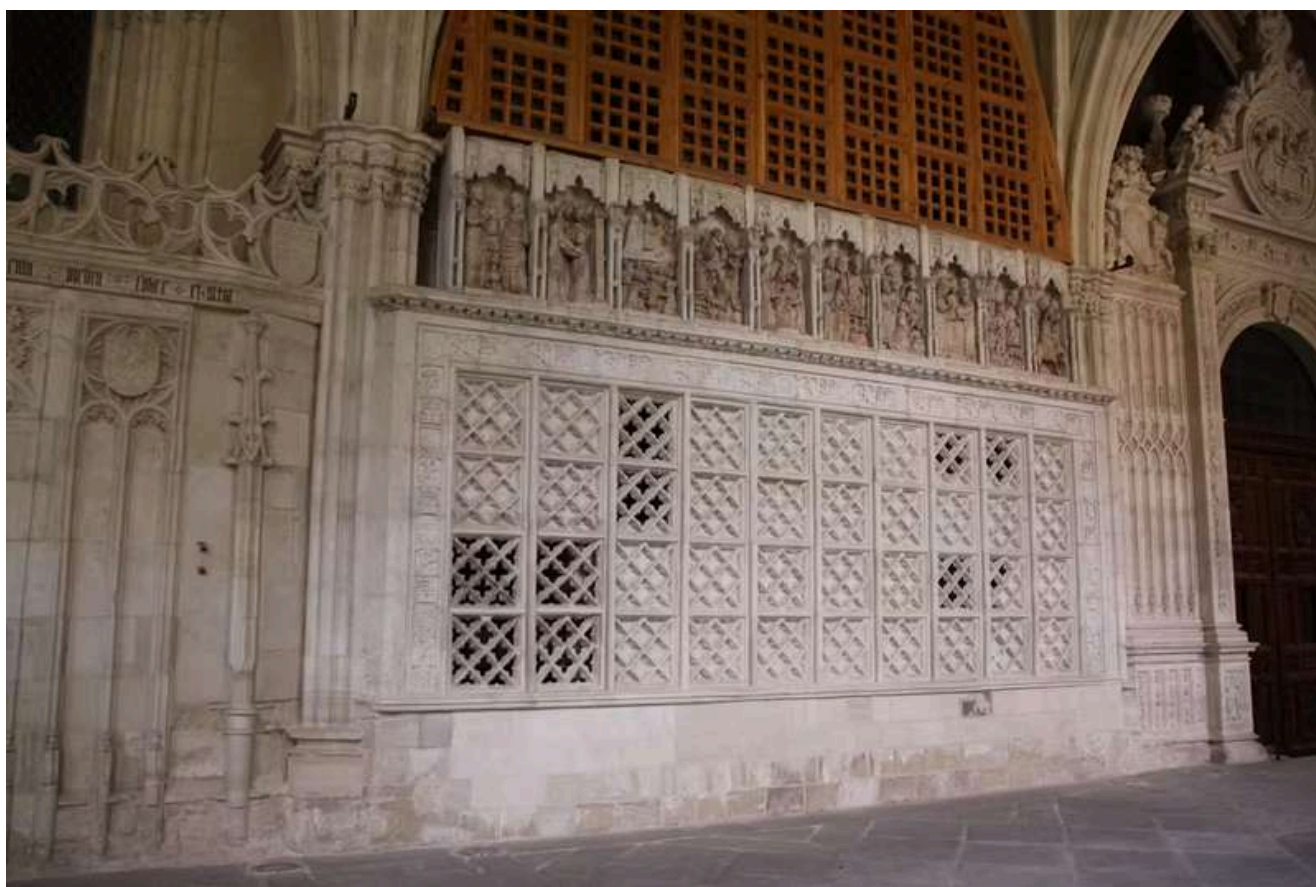
THE CONVERSATION

Antes de fallecer, Enrique III de Castilla se aseguró de dejar su capilla funeraria convenientemente dotada. Sin embargo, en 1405 se encontraba aún sin concluir. Si atendemos a la información contenida en el epitafio del sepulcro de la reina, las obras finalizaron hacia 1419, puesto que su cuerpo fue trasladado a la capilla real el 10 de diciembre de ese año.

Actualmente, los únicos restos conservados de la primitiva Capilla de Reyes Nuevos son las imágenes yacentes de los sepulcros de Enrique II de Castilla, Juana Manuel, Enrique III de Castilla y Catalina de Lancaster, el artesanado – trasladado en 1539 a la capilla de la Torre – y el cerramiento septentrional, decorado con las armas heráldicas de la reina.

Resulta probable que el encargo del conjunto completo de los sepulcros de la capilla correspondiese a la iniciativa de Catalina de Lancaster. En este sentido cabe subrayar la decisión de la reina de enterrarse junto a Enrique II de Castilla, responsable de la muerte de su abuelo, Pedro I de Castilla.

Este gesto no haría sino demostrar que la monarca hizo prevalecer en todo momento el bien del reino por encima de sus preferencias personales o de sus lealtades familiares. A fin de cuentas, Catalina de Lancaster encarnó, ante todo, la unión de dos líneas dinásticas, la de los Borgoña y la de los Trastámara, y con ello la pacificación del conflicto ocasionado con el acceso al trono de Castilla de una rama bastarda.



Cerramiento septentrional de la Capilla de Reyes Nuevos en el claustro de la catedral de Toledo. Foto de la autora.

El secreto de Aldonza de Mendoza que quedó reflejado en el arte

Aldonza de Mendoza, una voz femenina silenciada, pasó de buscar la protección masculina para poder mantener su estatus a construir un monumento para dejarlo claro.

Muy pocas mujeres en la baja Edad Media acumularon tanta riqueza y poder como Aldonza de Mendoza (ca. 1379-1435). Tanto es así, que en un documento de la época se llegó a decir de ella: “no conocí señora ni dueña tan rica en Castilla como la dicha señora duquesa, salvo la señora reina de Castilla”. Pese a ello, es bastante probable que el lector o lectora de este artículo nunca haya oído hablar de ella.

Y es que el caso de Aldonza de Mendoza constituye uno de los ejemplos más notorios de una voz femenina silenciada a través del tiempo. Una voz que escondía un increíble secreto y que, al contrario que la de su medio hermano, el famoso marqués de Santillana, no fue reivindicada

hasta tiempos muy recientes. Irónicamente, fue su posición extraordinariamente privilegiada la que mantuvo a la duquesa en una pugna constante por mantener su estatus y, sobre todo, su independencia frente a diferentes hombres que trataron de socavar su poder.

Protección masculina

Aldonza descendía por línea materna del rey Enrique II de Castilla. Su madre, María Enríquez, había sido el fruto de una aventura extraconyugal de dicho monarca. Su padre, Diego Hurtado, era el primogénito de los Mendoza, una de las familias más ricas y poderosas de



Autoría



Ángel Fuentes Ortiz

Profesor de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid

THE CONVERSATION

Castilla a finales del siglo XIV. Aunque Aldonza también era la primogénita, como era costumbre en Castilla, no habría de recibir el grueso de la herencia paterna, ya que tenía hermanos varones.



Escudo de María Enríquez (madre de la duquesa de Arjona) en el sepulcro de Aldonza de Mendoza. Foto del autor.

Las dificultades para Aldonza comenzaron con la muerte de su madre y el casamiento de su padre en segundas nupcias con Leonor de la Vega, de la cual nacería su hermanastro Íñigo López de Mendoza, futuro marqués de Santillana.

Poco después, las sucesivas muertes, primero de su hermano y después de su padre Diego, la dejaron desprotegida frente a los intereses de Íñigo. Este, según la tradición, pasaba a ser el heredero universal de los bienes de la poderosa Casa de Mendoza. Contra todo pronóstico, sin embargo, Aldonza recibió en herencia uno de esos lotes que “tendría” que haber heredado Íñigo, con una extraordinaria suma de bienes.

Sin apoyos familiares directos y ante los pleitos que su hermanastro inició para hacerse con su herencia, Aldonza optó por casarse rápidamente para defender su estatus con el conde de Trastámara, Fadrique Enríquez, nieto de un hermano del rey Enrique II. Así obtenía el apoyo familiar masculino que había perdido con las muertes de su padre y hermano y, al mismo tiempo, aseguraba la independencia de su propio linaje. Este movimiento se vio culminado cuando su marido consiguió el ducado de Arjona en 1423.

En realidad, hoy sabemos que las complicaciones para Aldonza no terminaron con su boda, sino que estas fueron a peor. Desde 1412 el trato vejatorio hacia ella fue continuado, constituyendo uno de los más claros ejemplos de violencia de género documentados de toda la Edad Media. En un pleito posterior, más de 20 testigos señalarían cómo durante su matrimonio Aldonza de Mendoza fue maltratada físicamente en repetidas ocasiones y encerrada en el castillo de Ponferrada durante varios años. Al parecer, el duque de Arjona incluso intentó envenenarla para acabar con su vida.

Mostrar el verdadero estatus

Sin embargo, hubo un giro de los acontecimientos en 1429: el duque de Arjona cayó en desgracia por conspirar contra Juan II y falleció poco después en extrañas circunstancias. En ese momento la duquesa viuda, por fin administradora única de su fortuna, se retiró a sus estados y comenzó un monumental proyecto de mausoleo para reflejar tras su muerte el estatus que se le había negado en vida.

Para ello, decidió convertir la iglesia del célebre monasterio jerónimo de Lupiana, en Guadalajara, en su propio espacio funerario. Encargó para ello una suntuosa obra que incluía un gran retablo mayor, una sillería, diversos tapices y un sepulcro donde descansarían sus restos para la eternidad. Hasta allí transportó también su amplia biblioteca. Desgraciadamente, Aldonza murió poco después de comenzar el proyecto, en 1435, por lo que fue la orden jerónima la encargada de terminarlo.

Los pocos restos que nos han llegado de este panteón nos hablan de una empresa colosal con un claro mensaje femenino y matrilineal. Por ejemplo, su sepulcro ostentaba el escudo de su madre, y no el de su marido, que habría sido lo común en la época.



Sepulchro de Aldonza de Mendoza, hoy en el Museo de Guadalajara. Foto del autor.

Con ello se hacía hincapié en que Aldonza era portadora de sangre real más allá de su infructuoso matrimonio. Por otra parte, el retablo mayor de Lupiana debió ser una de las empresas más monumentales de su tiempo. Pintado por un maestro noreuropeo, en una de sus escenas incluía una suerte de retrato o “recuerdo” de la propia duquesa de Arjona como si fuese la mujer de Poncio Pilatos.



Maestro de Lupiana. Cristo ante Pilatos. Ca. 1440. Procedente del Monasterio de Lupiana (Guadalajara). Museo del Prado

Un enorme secreto

Sin embargo, hoy sabemos que Aldonza guardó un gran secreto hasta el mismo momento de su muerte. En un documento descubierto hace algunos años se reveló que la duquesa había tenido un hijo fuera del matrimonio. Este era un hecho insólito en la sociedad patriarcal de su tiempo, que permitía los bastardos de hombres, pero no de mujeres.

De hecho, antes de fallecer, habría negociado clandestinamente con su hermanastro el marqués de Santillana para casar a su hijo ilegítimo con una de las hijas de este. Pero, aunque el pacto llegó a firmarse, este nunca llegó a consumarse. No sabemos si el hijo de Aldonza vivió lo suficiente para cumplirlo. Lo que sí sabemos es que todas las obras de arte encargadas por la duquesa para su panteón estaban destinadas a legitimar esta nueva dinastía fallida.

Esto tendría eco, por ejemplo, en el hecho de que mandase rodear su capilla con tapices de la Historia del caballero del Cisne. En este poema medieval, un joven héroe salva a una duquesa y desposa a su hija. Y lo hace todo bajo una condición: que nunca le pregunten por su procedencia o nombre.



Mencía de Mendoza y Figueroa, la mujer que refundó un linaje

Tras su matrimonio con el II conde de Haro, don Pedro Fernández de Velasco, reivindicó la importancia de su papel en el devenir histórico familiar.



Autoría



Begoña Alonso Ruiz

Catedrática de Historia del Arte, Universidad de Cantabria

Mencía de Mendoza y Figueroa, nacida en Guadalajara (España) alrededor de 1421, fue una de las promotoras artísticas más destacadas de finales del siglo XV. Descrita en su época como una mujer de “muy gran autoridad”, a través de su vida reivindicó la importancia de su papel en el devenir histórico familiar.

Nieta e hija de poetas, su interés por la cultura procede de su sólida formación en La Alcarria junto a sus padres: doña Catalina Suárez de Figueroa y el I marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza, humanista y escritor castellano. Sus hermanos, el gran cardenal Mendoza, el I duque del Infantado y el I conde de Tendilla, también heredarían este interés por el mecenazgo artístico.

Con quince años fue dada en matrimonio al II conde de Haro, don Pedro Fernández

de Velasco, desde 1472 condestable de Castilla. Con esta alianza se creó una nueva familia (le daría cuatro hijas y dos varones) con un inmenso poder territorial, económico y social.

Transformaciones de Burgos

Mencía se instaló en Burgos, donde, con el tiempo, esta nueva situación se reflejó en decisiones arquitectónicas muy significativas vinculadas a lo que podría considerarse “una refundación del linaje”. Serían la construcción, en la catedral burgalesa, de un nuevo panteón diferente del que la familia Velasco tenía en el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos) y el cambio de los alcázares de las tierras de los Velasco por un nuevo palacio urbano, el denominado “del Cordón”.

THE CONVERSATION

En todo ello jugó un papel decisivo la condesa. Ella fue la que firmó con el arquitecto Simón de Colonia el contrato para la construcción de la capilla, donde dejaba claro su activo papel en el diseño de esta. También amplió con sus colecciones el palacio urbano y se le supone un papel determinante en el diseño de una villa de recreo que levantaron a las afueras de Burgos.



Interior de la Capilla de la Purificación de la catedral de Burgos, de Simón de Colonia. Foto de la autora.

De hecho, históricamente se la vincula con una famosa frase que supuestamente dijo a su marido tras volver este de la guerra de Granada al servicio de los Reyes Católicos: “Ya tienes palacio en que morar, quinta en que cazar y capilla en que te enterrar”. Al margen de su posible veracidad, sabemos que su marido confiaba en su “virtud, seso y linaje”. De hecho, tiempo después, su nieto, al hablar del condestable, incidía en el papel fundamental de doña Mencía cuando escribía que “gobernabase en muchas cosas de su casa por su mujer”.

La Capilla de la Purificación de la catedral de Burgos

La nueva capilla, fundada por deseo personal de doña Mencía –como recordaba su hijo en 1493–, es un hito en la arquitectura tardogótica, la más suntuosa capilla funeraria construida en Castilla.

Arquitectónicamente era revolucionaria. Se trataba de un gran espacio diáfano, cubierto únicamente con una grandísima bóveda estrellada, cuya concepción tenía una importante carga simbólica. Este incluía emblemas familiares como el sol de San Bernardino, la cruz de Jerusalén, la heráldica.

También contenía obras como el retablo de Santa Ana que encargó al escultor flamenco Gil de Siloé (el único que vio la condesa, ya que el resto de los retablos de la capilla son posteriores), riquísimos cálices de oro, piezas de orfebrería y quizá tablas como *La misa de San Gregorio*, donde se la ha identificado con la donante retratada por el pintor Diego de la Cruz.



Misa de San Gregorio, de Diego de la Cruz. Museu Nacional d'art de Catalunya

Las tumbas de mármol sobre jaspe rojo de los esposos fueron encargadas por su nieto, después de que sus hijos no acabasen la capilla y decidieran volver a enterrarse en el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, como les obligaba el mayorazgo que había obviado la Mendoza.

La casa del Cordón

El palacio de los Condestables de Castilla fue también un hito en la ciudad, pues se convirtió en residencia ocasional de los reyes castellanos.

Al igual que la capilla, encierra significativas lecturas simbólicas. En su portada podemos ver el cordón de la orden franciscana (como reflejo del apoyo del matrimonio a la orden reformada), de nuevo el sol de San Bernardino y las armas reales de Enrique IV. Los unicornios en las jambas de la puerta aluden a la pureza de las damas de la casa, y también se distinguen los lemas de los Velasco y los Mendoza, junto a una inscripción conmemorativa.

Fue tan importante el palacio para doña Mencía que, tras quedarse viuda en 1492, pleiteó con el heredero del mayorazgo por su derecho a determinados bienes. Entre ellos se incluían este palacio y una grandísima cantidad de dinero que declaraba le correspondía como contraprestación a su contribución (de ella y su familia Mendoza) al aumento sustancial del patrimonio de los Velasco. Luchaba por el reconocimiento de sus derechos sobre lo que consideraba obra suya, algo excepcional entre las mujeres de su tiempo.

De hecho, había enriquecido el palacio con sus colecciones particulares de tapices flamencos con series de historia romana e historia sagrada y lo había ampliado con jardines. En estos jardines, y en las siete ermitas que mandó construir en ellos, se inventariaron a su muerte la mayor parte de las imágenes religiosas que poseía, constituyendo algo similar a un “jardín sacro”, algo también excepcional en el patronazgo femenino contemporáneo.



Casa del Cordón, Burgos. [Wikimedia Commons](#)

Otras obras

Además, fundó el convento de Santa Isabel de monjas clarisas en Briviesca y sufragó el sepulcro de alabastro de san Pedro Regalado en La Aguilera (Burgos). Dejó su huella en ese epitafio en el que, traducido, se podría leer cómo “la condesa de Haro embelleció su sepulcro. En recompensa, él ora a Cristo permanentemente por ella”.

Son incontables los “paños ricos”, las imágenes y las piezas de orfebrería que encargó y donó a conventos y santuarios por las tierras de los Velasco, pero también recordó a los de los Mendoza. No debemos olvidar tampoco su relación con la tabla de La adoración de los pastores (con atribuciones tanto a Juan de Flandes como a Michael Sittow) que acabaría perteneciendo a su camarero, don Gutierre de Mier, quien la colocó presidiendo su capilla en la iglesia parroquial de Cervera de Pisuerga (Palencia).

Su labor de mecenazgo se relaciona con artistas góticos y flamencos, mientras que sus hermanos y sus sobrinos han pasado a la historia del arte como los artífices de la llegada de las formas renacentistas italianas a Castilla. Esta circunstancia ha sido explicada desde la perspectiva de su mecenazgo como condesa de Haro (los Velasco hicieron gala de su origen godo) y no como Mendoza.

Catalina de Ribera, una mujer interesada en perdurar

Catalina se preocupó por ensalzar su linaje, el de los Enríquez de Ribera, y buscó perpetuar su memoria.



Autoría



Diana Olivares Martínez

Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid

Catalina de Ribera fue una de las mujeres más interesantes de la Sevilla bajomedieval, hija de Perafán II de Ribera, adelantado de Andalucía, y María de Mendoza, a su vez hija del marqués de Santillana y, por tanto, descendiente de una adinerada familia vinculada al patronazgo cultural y religioso.

Desde su infancia, Catalina pudo observar el papel desempeñado por su madre tras enviudar, como señora de sus dominios y guardiana del legado de sus hijos. Por ello, María de Mendoza fue todo un referente femenino para ella, tanto en la labor política como en la de promoción artística.

En 1474, Catalina contrajo matrimonio con Pedro Enríquez, adelantado de Andalucía, que había estado casado con su difunta hermana Beatriz. Esta unión le permitió aumentar su patrimonio y alcanzar un gran prestigio y poder territorial. Junto a Pedro Enríquez tuvo dos hijos, Fadrique y Fernando, receptores de todos los bienes que ella se encargó de gestionar y acrecentar.

En pocos años, la pareja alcanzó una relevante posición social entre la élite sevillana, por lo que necesitaron un palacio urbano representativo acorde a su posición.

Precisamente fue Catalina de Ribera la encargada de gestionar la adquisición, en 1483, de un palacio en el barrio de San Esteban, aprovechando las posesiones confiscadas a los judíos a partir de 1480. Este sería posteriormente conocido como la Casa de Pilatos.



Patio de la Casa de Pilatos, Sevilla. [Holger Uwe Schmitt/Wikimedia Commons](#), CC BY-SA

También contaron con un panteón familiar para preservar la memoria del linaje, algo habitual entre las principales familias nobiliarias castellanas. Ya en 1410, el bisabuelo de Catalina había adquirido el patronato de la Cartuja de Santa María de las Cuevas y el uso funerario de su cripta. Pero fue Pedro Enríquez quien convenció a los cartujos para utilizar la Capilla del Capítulo como capilla funeraria familiar.

Enríquez murió en 1492 y, aunque hasta entonces Catalina de Ribera había administrado el patrimonio familiar durante las ausencias de su marido, sus intereses cambiaron al enviudar. Tras cumplir lo que él había estipulado en el testamento, Catalina se esforzó por garantizar que el patrimonio familiar – mueble e inmueble– llegara intacto a sus hijos.

No solo eso, sino que también procuró acrecentarlo. Por ejemplo, adquirió haciendas de olivar próximas a la ciudad hasta controlar gran parte del monopolio del jabón sevillano

Además, se esmeró en lograr que las herencias de sus hijos Fadrique y Fernando fueran equiparables, una intención que se evidencia en su propio testamento.

Los palacios de San Esteban y de Dueñas

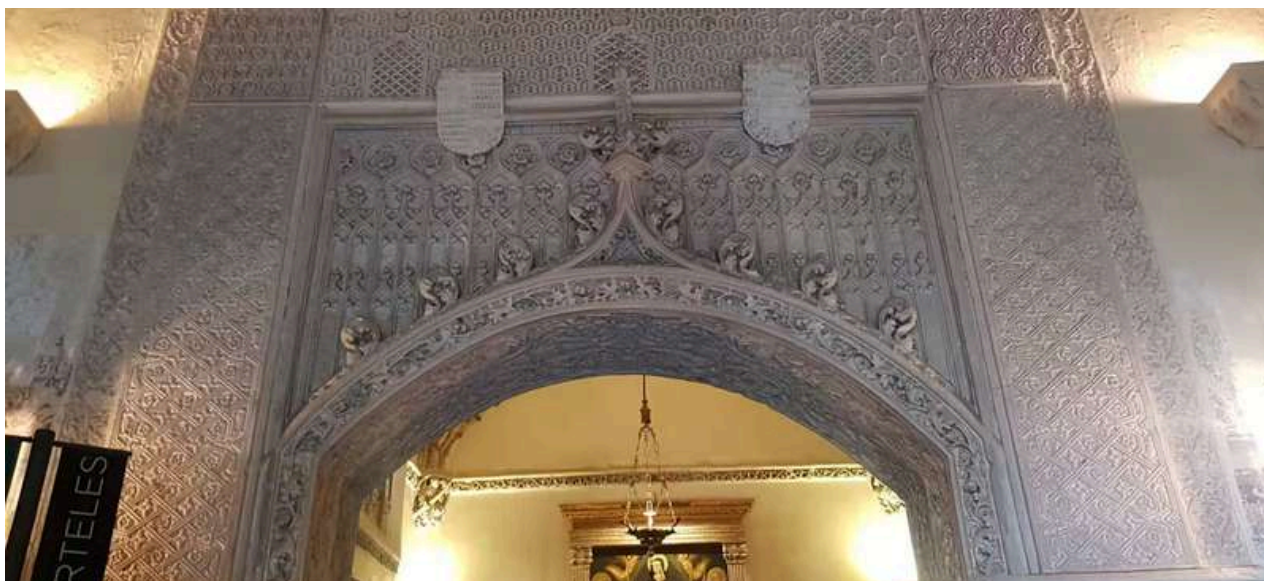
Con este fin, continuó adquiriendo inmuebles que ampliaran la Casa de Pilatos. En 1496 compró otras casas en el barrio de San Juan de la Palma, posteriormente conocidas como Palacio de Dueñas, que se convertirían en la herencia de su segundo hijo, Fernando.

Catalina de Ribera desarrolló una serie de obras en ambos palacios urbanos, siguiendo la dinámica de otros palacios nobiliarios castellanos, para que estos quedaran perfectamente dotados para sus dos hijos. Dichas reformas supusieron tanto construcción de obra nueva como el reacondicionamiento de edificaciones bajomedievales previas.



Patio del Palacio de Dueñas, Sevilla. Foto de la autora.

Destaca la introducción de formas tardogóticas novedosas, con decoraciones en forma de llama y arcos conopiales que se pueden ver en la portada de ambas capillas. Esto posicionó los palacios entre un selecto grupo de construcciones urbanas que incorporaban un nuevo lenguaje constructivo vinculado a la nueva catedral gótica sevillana.



Acceso a la capilla del Palacio de Dueñas, Sevilla. Foto de la autora.

Las formas mencionadas requerían una mano de obra especializada, en contacto con una manera de trabajar que venía del centro de Europa. Además, estaban solo al alcance de unos pocos, porque incluir esos elementos en una construcción particular implicaba tener capacidad económica para contratar a maestros que quizás estuviesen trabajando en la catedral.

Por tanto, en la Casa de Pilatos y el Palacio de Dueñas convivieron elementos de raigambre andalusí, como las yaserías y la epigrafía árabe, próximos a la decoración del palacio de Pedro I en el Alcázar, con los antepechos tardogóticos y las capillas cubiertas con bóvedas de terceletes, que se han vinculado con el oratorio de Isabel la Católica en el mismo Alcázar.

El inventario de bienes realizado tras su muerte permite imaginar cómo fueron decorados estos palacios, especialmente la Casa de Pilatos, su residencia. Entre ellos se documentan alfombras y tapices con escenas religiosas y mitológicas, retablos devocionales, piezas de orfebrería, piedras y perfumes.

También sabemos que guardaba en un arca una serie de libros, entre los que destaca el Arte de bien morir, de Pablo Hurus, evidenciando interés por la buena muerte –es decir, habiendo dictado testamento y con el alma preparada para el momento último–, propio del período en el que vivió.

El Hospital de las Cinco Llagas

Una vez consolidado el patrimonio familiar, Catalina de Ribera centró sus esfuerzos en el ejercicio de la caridad. En 1500 fundó el Hospital de las Cinco Llagas o de La Sangre, una institución dedicada al cuidado de mujeres pobres con enfermedades no contagiosas. Durante sus primeros años de andadura, este se ubicó en unas casas de la calle Santiago, en uno de los barrios más populosos de Sevilla.

No conservamos restos materiales de ese primer hospital, puesto que la institución fue trasladada en 1559 a un nuevo edificio construido extramuros por su hijo, Fadrique Enríquez de Ribera, que actualmente es la sede del Parlamento de Andalucía. Pero, además de recibir parte del legado testamentario de Catalina, ese hospital se convirtió en un verdadero recuerdo que aún pervive en la ciudad de Sevilla.

THE CONVERSATION

Catalina de Ribera murió en 1505. Fue Fadrique quién finalmente puso en marcha el monumento funerario de sus padres, ubicado en la sala del capítulo de la Cartuja de Santa María de las Cuevas en Sevilla. Sendos sepulcros monumentales fueron encargados en Génova en 1520 al taller del escultor Pace Gazini.

La figura de Catalina de Ribera es comparable a la de otras mujeres nobles de su tiempo quizás más conocidas, como Mencía de Mendoza. Catalina fue una gran gestora del patrimonio familiar, celosa por garantizar el legado equitativo de sus hijos. Se preocupó por ensalzar su linaje, el de los Enríquez de Ribera, y buscó perpetuar su memoria.

ACQUIAZELA IL TRE SENIORA DONNA CATALINA DE RIBERA
AVVERE CILIV TRE SENIORA DONNA CATALINA DE RIBERA
MAIOR CHE FVE DELLANDAZZA HRA DELLO IUSTRES SENIORI
FATANDI RIBERA VASI MEMO ADLANTADO DI DONNA MARI
MENDOZA CONDESA DE LOS MOLARE E VASO FALLEJO IN VERO
IN IVI OTTAVIO SANTISTEVANATREZZE DI ENERO DE MDV
ANNO ILA QUAL VERO PATRIBUS VANDI HAZER FVE SENIORA
DONNA RIBERA ENRIQUEZ DE RIBERA APOSTOLICA MAIOR DITTA A VASI
THOACANTADO VERO IOANNO GAZINI A X ETANDO IN GENOVA
AVENDO VENDO DI HERVALMENTE ANNO DI IV O

Monumento funerario de Catalina de Ribera. Cartuja de Santa María de las Cuevas, Sevilla. Foto de la autora.

THE CONVERSATION

¿Por qué somos diferentes?

Solo trabajamos con expertos, llevando su conocimiento a un gran número de lectores de todo el mundo. Lo hacemos como organización sin ánimo de lucro, declarada de utilidad pública, 100% independiente y sin publicidad ni muros de pago.

The Conversation es una red global que pone en contacto a los que saben con los que quieren saber en todos los rincones del mundo.

Recibe nuestros artículos cada mañana
theconversation.com/es



O haz clic [aquí](#)

Para más información, contacte con:
claudia.lorenzo@theconversation.com