

---

ARANDA BERNAL, Ana, "La participación de las mujeres en la promoción artística durante la edad moderna", *Goya. Revista de Arte*, vol. 301-302. Ed. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. 2005, pp. 229-240.

---

# *LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA DURANTE LA EDAD MODERNA*

Por ANA ARANDA BERNAL



Azulejos del desaparecido monasterio de la Asunción de Nuestra Señora. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Son numerosos los estudios que se han publicado en los últimos años sobre la participación de las mujeres en la producción artística. En ellos se han tenido en cuenta fundamentalmente dos puntos de vista, la perspectiva creadora y el valor iconográfico de las muje-

res a lo largo de la historia del arte. Sin embargo, existe un campo de actuación, poco analizado hasta el momento, en el que un importante grupo de mujeres cumplió un insospechado papel protagonista, el de la promoción artística, que nos lleva a descubrir cuánto





Fachada de la iglesia del monasterio de Santa Paula. Sevilla.

se implicaron en el encargo, la financiación de las obras, la elección de temas y artífices y, en definitiva, el resultado final del producto artístico.

A pesar de la poca atención prestada hasta ahora a las promotoras en el sentido de valorar su papel como mujeres y averiguar los requisitos y las razones que guiaron sus iniciativas, curiosamente la historia del arte las ha tratado mejor que a las artistas. Hubo razones para ello que conjuraron la invisibilidad que cubre tantas actividades femeninas, por un lado, que la mayoría pertenecieran a las clases dominantes y su labor haya contribuido al prestigio de sus linajes y, por otro, que el objetivo más frecuente de su promoción tuviese carácter religioso, tarea siempre admirada en las mujeres.

Sin embargo, lo habitual es que conozcamos a las promotoras a título individual, como unas pocas personalidades excepcionales que, junto a una inmensa mayoría de hombres, se dedicaron a fomentar con sus iniciativas y recursos económicos la creación de obras de arte. Una atenta mirada, en cambio, permite sistematizar la labor de las damas poderosas de las que ya teníamos noticias y poner de relieve la intervención de otro buen número de mujeres, generalmente viudas o religiosas, con la independencia que ambos estados les

otorgaron durante los siglos del renacimiento y el barroco. Estas últimas no fueron reinas, ni damas de la alta nobleza, ni estudiosas, pero alguna vez en sus vidas tuvieron la oportunidad de encargar una obra de arte, invirtiendo en ello su atención y su dinero.

La promoción artística puede realizarse desde diferentes figuras y actuar siguiendo el mecanismo de cada una de ellas no depende de que la iniciativa corresponda a un hombre o una mujer, sino de su estatus social y económico. Si en el caso masculino es fundamental deslindar los significados de donante, patrono, mecenas o coleccionista, cuando se trata de mujeres es necesario afinar aún más. Pues en muchas ocasiones, las fuentes documentales provocan confusión, bien porque mencionan a las mujeres formando parte de una unidad patrimonial junto al marido, cuando realmente su labor de fomento o protección de determinadas manifestaciones artísticas no fue intencionada y consciente. O por todo lo contrario, cuando los contratos son firmados por el varón como figura pública y representante legal de la familia y su patrimonio, a pesar de que la iniciativa artística se deba a su esposa o su madre.

Es cierto que las circunstancias y la educación recibida por las mujeres casi hasta el siglo XX, no facilitaron que pudieran surgir mujeres con formación y a la vez libres de ataduras que se dedicasen a la promoción artística. Sin embargo, cabría preguntarse si es imprescindible un alto nivel cultural o se pueden justificar los encargos por las costumbres del grupo social dominante. Recordemos el caso de doña Ana de Mendoza, princesa de Éboli, que favorece la fundación de dos conventos por Santa Teresa en sus dominios de Pastrana para rivalizar con otras damas de la corte, especialmente la duquesa de Alba, que habían ayudado a fundar a la Santa, lo que parecía estar de moda.

Sí es más evidente que el encargo artístico requiere una capacidad de gestión económica al alcance de pocas mujeres. Aunque existieron resquicios por los que algunas pudieron acceder al patrocinio. Aquéllas a las que las circunstancias habían proporcionado algo más de independencia, tanto económica como de estado y de criterio que al resto. Por otro lado, para costear obras de arte, el patrimonio de la promotora no tiene que ser tan voluminoso como para que esta acción suponga una merma en su nivel de vida. Es frecuente que la inversión se produzca a la muerte, en donaciones con forma de mandas testamentarias y de manera muy respetuosa con el patrimonio de los herederos, o bien con fines funerarios, lo que compensaría grandes gastos con tal de asegurarse la paz en la otra vida<sup>1</sup>.

Las mujeres que costearon obras de mayor envergadura eran claramente adineradas. Habían heredado un caudal que se incrementaba tras matrimonios hábilmente concertados. Muchas de ellas emprendieron obras de patrocinio en compañía de sus maridos, aunque la documentación nos haya transmitido de manera protocolaria una iniciativa conjunta o falsamente protagonizada por él. En numerosos casos la supeditación económica y jurídica de las esposas hace imposible dilucidar si eran ellas las que estaban detrás de los encargos y sus maridos se limitaban a firmar los contra-





Sepulchro de doña Isabel Enríquez de Montemayor. Monasterio de Santa Paula. Sevilla.

tos. La situación se aclara en el caso de las viudas que, de repente, se encuentran con la capacidad de gestionar e invertir su propio patrimonio, y se observa entonces cómo el interés por los encargos artísticos no decrece e incluso aumenta en los años que les quedan de vida. Hay que tener en cuenta que, si las viudas no habían llegado aún a la madurez, se esperaba que volvieran a casarse, bien por necesidad económica o por las presiones de su familia buscando alianzas u otros beneficios, a lo que ellas se resisten con más frecuencia de la esperada.

María de Hungría, hermana de Carlos V, aceptó el cargo de gobernadora de los Países Bajos con la condición de no volver a casarse, desarrollando en los años siguientes una intensa labor de mecenazgo y coleccionismo. Teresa de Zúñiga y Guzmán (1500-1565), casada a los 18 años y viuda desde los 44, fue condesa de Belalcázar por matrimonio, duquesa de Béjar desde 1533 y marquesa de Ayamonte desde 1536 por herencia de sus padres. Su labor de promoción artística comenzó en vida de su marido, pero hay que advertir que éste pasaba largas temporadas alejado de su familia y posesiones acompañando al emperador Carlos, por lo que ella quedaba como dueña y señora de sus dominios. La autonomía que otorga la viudez también se aprecia en casos menos representativos socialmente, como el de la hermana del erudito y coleccionista Gonzalo Argote de Molina. Éste había encargado en 1598 al escultor Andrés de Ocampo una estructura arquitectónica para enmarcar el lienzo de la *Batalla de Santiago* pintado por Mateo Pérez de Alesio. Pensaba ubicar la obra en su capilla funeraria de la parroquia sevillana de Santiago el Viejo; sin embargo, la muerte del cliente paralizó el encargo durante diez años. Pasado ese tiempo, la hermana de Argote de Molina, doña Francisca Mexía, que acababa de enviudar y por tanto era dueña de tomar iniciativas, encarga la reanudación aunque *dexando de usar de la primera traza del dicho retablo y haciendolo conforme a otra que se a fecho de nuevo firmada por anbos y de Bermundo Resta, maestro mayor*<sup>2</sup>. Cuando liquida los

853 ducados de coste, el escultor declara demasías tal *como doña Francisca Mexía le fue pedido*<sup>3</sup>.

Pero las mujeres acaudaladas, pertenecientes a las familias reales o a la alta aristocracia no fueron las únicas con capacidad para promocionar obras de arte, muchas de las fundaciones conventuales de los siglos XV y XVI, con sus correspondientes construcciones y ornato, no están hechas por mujeres de notoria nobleza y ello no fue inconveniente para que buscaran o gestionaran los recursos económicos necesarios y promovieran muy eficazmente la producción artística.

En ocasiones utilizaron fortunas provenientes de América, como en el caso del monasterio sevillano de Santa María de Gracia, del que Alonso Morgado relata cómo había sido fundado en 1525 por la viuda Juana Fernández que, tras volver de Indias, lo dotó con sus casas y todos sus bienes<sup>4</sup>. Pero también fue práctica común reunir el patrimonio de varias mujeres, como en el monasterio de la Asunción de Nuestra Señora de Sevilla, iniciativa de doña María Zapata después de enviudar de don Luis Manrique. La siguieron al claustro una hija, una sobrina y otras seis doncellas, *las cuales todas hicieron un cuerpo sus patrimonios y grandes dotes, con que fundaron y dotaron en la collación de San Vicente el monasterio (...) El convento se acabó por el año 1567*<sup>5</sup>. Por último, también se dio el caso de mujeres muy piadosas que fundaron la institución con pocos medios económicos y buscaron luego la manera de costear las construcciones, de manera que a la finalidad puramente religiosa se une luego la artística.

Lo habitual era que estas mujeres pusieran todo su patrimonio al servicio de esta iniciativa, lo que explica que la mayoría sean solteras o viudas y sin hijos, pues la ausencia de herederos que reclamaran sus derechos facilitaría el libre uso de sus bienes, dedicando con frecuencia el resto de sus vidas a la dirección del monasterio que han fundado. Pero, a pesar del sincero interés piadoso de la mayoría, no hay que perder de vista la probable búsqueda por parte de las órdenes religiosas de personas dispuestas a sufragar este tipo de





Santa María de Gracia. Juan de Oviedo el Mozo, 1601.

empresas. Por ejemplo, a petición de la orden de mercedarios, Beatriz Ramírez de Mendoza, condesa de Castellar, funda en 1603 un convento en Castellar de la Frontera y al año siguiente otro en el Viso del Alcor para la misma congregación<sup>6</sup>.

Ya se ha advertido cómo con frecuencia esa primera inversión sólo alcanza para que la nueva comunidad posea un solar con casas adecuadas para que las religiosas puedan vivir y en donde adecentar una capilla. La construcción de la iglesia, del resto de las dependencias conventuales y el ornamento artístico de todo ello, irán llegando en donaciones o patronazgos posteriores, protagonizados muchas veces por otras mujeres. Pero no cabe duda de que el germen para la muy abundante producción artística que se genera desde ese momento se sitúa en la inversión económica inicial y en la gestión no siempre fácil que protagonizan las fundadoras.

La fundación del monasterio de Santa Paula de Sevilla es sintomática. Doña Ana de Santillán pertenecía a la pequeña nobleza urbana y en 1458, cuando contaba 34 años, quedó viuda y al poco tiempo perdió a su única hija. En estas circunstancias decidió fundar en 1469 un emparedamiento en San Juan de la Palma, hasta que ganó la bula para la fundación de un monasterio de jerónimas en unas casas de su propiedad en el año 1473<sup>7</sup>. Cuando se trasladó junto con sus compañeras emparedadas al nuevo convento dos años después, todas hicieron donación de sus bienes a la orden jerónima. Sin embargo, no sumaron recursos suficientes y tuvieron que esperar unos cuantos años para poder comenzar la construcción de la iglesia y las principales dependencias del convento. La oportunidad llegó de la mano de otra mujer, doña Isabel Enríquez, viuda del condestable de Portugal y marqués de Montemayor, personaje que había muerto en la guerra de Granada y a quien se le habían hecho las exequias en el nuevo monasterio de Santa Paula, del que era vecino. De la relación entre ambas mujeres surgió el proyecto de comprar las casas necesarias junto al monasterio para hacer la iglesia con su capilla mayor, coros y compás. Gestoso añade que *nada hubo que escasease en la fábrica ocupando en ella a peritísimos artistas*. El patronato de la capilla mayor para acoger los enterramientos de su marido y su hermano, ya difuntos, y de ella misma fue adquirido por doña Isabel tras la construcción de la nueva iglesia en 1483. Siguiendo a Gestoso, en la continuación de esta iglesia gastó doña Isabel *el valor de su recámara y todas sus joyas, y asimismo todo cuanto le sobraba de la renta que le daban los Reyes Católicos*<sup>8</sup>.

Un caso significativo de magnífica gestión del patrimonio con el fin de acrecentarlo para poder cumplir los deseos de la promotora, es el de Catalina de Bailén, nacida en 1572. Era hija del conde de Bailén y de una esclava, por lo que ella también lo fue. Su padre, primo hermano de María Fernández de Córdoba, marquesa de Estepa, se ahogó en el mar, trasladándose la joven a la casa de los marqueses en 1590. Éstos pleitearon por el condado de Bailén y parece que algunos bienes tuvieron que ir a Catalina, soltera y sin hijos, pues en la carta de libertad que le otorgó doña María unos meses antes de morir se le permite administrar su hacienda.

En el año 1620 Catalina dio testamento disponiendo que *la hacienda que dejaba se administrase y sus frutos y rentas se emplearan en huertas en la cercana localidad de Aguadulce y si no en censos bien impuestos. Lo que rentaren se uniera a sus bienes hasta que todos dieran una renta de mil quinientos ducados al año*<sup>9</sup>. El cumplimiento de esta disposición se corrobora porque en 1628 se documentan los arrendamientos de varias huertas por parte de la Obra Pía instituida por Catalina Bailén. *Los mil quinientos ducados de renta se debían emplear en censos o juros hasta que reunieran diez mil ducados de principal y con lo que rentara, que había de ser de quinientos ducados al año como mínimo, se empleara en la fábrica de la capilla mayor de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Estepa y que una vez concluida quedasen dichos*



*réditos para labrar cálices y hacer los demás ornamentos para el culto.* Esto lo hacía con la condición de que se dijese dos misas cada día perpetuamente en la capilla mayor de la iglesia por su alma y la de los marqueses y sucesores. Cuando se reunieron se le entregaron al convento de la Victoria y, siguiendo con lo dispuesto por Catalina, cuando rentaron otros doce mil se entregaron a la fábrica de la iglesia mayor de Estepa para música y ornamentos, a cambio de que se dieran cien reales al año en misas por su alma y la de los marqueses y todos los días de fiesta la misa mayor fuese por el pueblo. Este legado explica la creación de la magnífica capilla de música con que contó Estepa.

Una vez cumplidas las anteriores disposiciones, los siguientes diez mil ducados debían destinarse al vicario que hubiera en Estepa y, finalmente, que sus bienes se incorporasen al patronato de la fundación del convento de Santa Clara, lo que resultó fundamental para el sostenimiento de la institución, pues se entregaron en 1677 y esto permitió acabar la obra de la iglesia y el convento.

Por tanto, en unos cincuenta años, partiendo de un capital modesto y pretendiendo rentabilizar su inversión en el bien de su alma y las de los marqueses, financió un número de obras de incalculable valor artístico.

Paralelamente a la labor de promoción descrita por mujeres que estaban en el siglo, hay que hablar de la actividad de las religiosas, cuya profesión les abrió un camino de cierta autosuficiencia, sobre todo a las prioras, en la gestión y enriquecimiento de sus monasterios, aunque sin olvidar su dependencia de confesores, visitadores y superiores de la orden. Son las responsables de gestionar los bienes de la comunidad o buscarlos a través de limosnas, en muchos casos presionando a los patronos de las capillas mayores para que se cumplan las condiciones iniciales de la fundación. Cuando encargan obras es frecuente el regateo con los artistas, a veces para acabar pagándolas muy por debajo de su valor, como les ocurrió a Diego López Bueno, Juan de Mesa, Francisco de Ocampo y Herrera el Viejo que al terminar en 1630 el retablo mayor del convento de Santa Inés de Sevilla supieron de la falta de liquidez de sus clientas, lo que no había resultado inconveniente para que éstas realizaran el encargo, llevando a la abadesa a negociar hasta pagar mucho menos de lo contratado<sup>10</sup>.

Una de las principales fuentes de ingresos en los conventos son las dotes. A principios del siglo XVII, en las condiciones de la fundación de Santa Clara de Estepa por los marqueses, aparece descrito un caso muy generalizado sobre la manera de invertirlas, que contribuyó al enriquecimiento artístico de dichas instituciones, pues se convenía que habrían de emplearse únicamente en la fábrica del convento<sup>11</sup>.

En el monasterio de Santa Isabel la Real de Granada, fundado por los Reyes Católicos, en 1501, el dinero que la comunidad recibía anualmente de la corona se dedicaba a los gastos diarios, mientras que el obtenido por herencias, legados y dotes se empleaba en la adquisición de bienes rentables a utilizar en las innumerables obras realizadas en el edificio. Pero ade-



San Joaquín con la Virgen Niña. Taller de Luis Salvador Carmona, hacia 1745. Monasterio de Santa Clara de Jesús. Estepa.

más las religiosas financiaron individualmente obras concretas, por ejemplo tras la conclusión de la iglesia, María de Bobadilla costeó el primer lienzo del claustro en 1574, la abadesa Leonor Manrique pagó un corredor de pilares y arcos de cantería. El dinero de Catalina Luzón permitió labrar el segundo lienzo del claustro, la enfermería baja, adornos de la fuente y la escultura de San Francisco del altar mayor. Y la última gran obra del siglo XVI, el retablo mayor, se debe al capital de la abadesa María de Mendoza<sup>12</sup>.

En otros casos, las abadesas saben aprovechar el ingreso de hijas de artistas para obtener valiosas obras.

En 1596 el escultor Andrés de Ocampo contrata con el monasterio de Santa Marta de Córdoba el retablo de San Jerónimo, de los 1.600 ducados de coste se comprometió a deducir 600 en concepto de la dote de su hija<sup>13</sup>. Por las mismas fechas Juan de Oviedo realizó en circunstancias parecidas el retablo mayor y las rejas del presbiterio del desaparecido convento de Santa María de Gracia de Sevilla<sup>14</sup>.

No cabe duda de que las religiosas constituyen una importante clientela para los artistas, implicándose en la mayoría de los casos en los detalles del encargo. Cuando las monjas deciden realizar un retablo nuevo, por ejemplo, es norma comunicarlo al correspondiente Padre Provincial de la Orden, quien otorga las licencias tras estudiar la conveniencia de la solicitud y los recursos del convento. El dinero solía proceder de las rentas de viviendas y tierras del monasterio, sin olvidar las donaciones, mandas testamentarias, herencias y dotes.

A partir de ahí, se aprueba en capítulo el programa iconográfico y las condiciones del retablo que, generalmente, ya había redactado la abadesa, decidiéndose si es mejor sacar la obra a subasta, convocar un concurso de trazas o confiar directamente a un escultor capacitado, siendo este último el procedimiento más habitual. Las lógicas limitaciones que imponía la clausura obligaba a la comunidad a apoderar a un “diputado” que, por lo general, es el administrador de la casa. Éste firmará el contrato y se responsabilizará ante el escultor y el escribano.

El retablo mayor de Santa Clara de Estepa fue apalabrado en 1708 entre el ensamblador Pedro Ruiz Paniagua que presentó la memoria de calidades, el V marqués, su gobernador y el hermano Francisco de la Rioja en representación del convento. Días después las monjas dan poder a un comisionado en Sevilla para la firma de la escritura definitiva en donde el ensamblador se obliga a realizar el retablo de acuerdo a las condiciones contenidas en la memoria y las monjas a satisfacer a cambio 15.000 reales<sup>15</sup>.

Aunque se ha visto cómo muchas mujeres contaron con recursos para gestionar los medios económicos necesarios, no olvidemos que la tarea de promoción artística no sólo engloba el interés por la financiación. Es esencial la elección de los artistas y del asunto, por lo general cuidadosamente escogido y supervisado por la promotora, aunque en este punto las decisiones podían convertirse en un juego de intereses dependientes de los motivos que llevarán al patrocinio.

Las promotoras tienen fundamentalmente dos razones para actuar y ambas pasan por la aprobación social de sus iniciativas. Una sociedad que recluye a las mujeres en el ámbito de lo privado, sólo podía aceptar este tipo de actividad cuando el fin lo justificase, es decir, cuando la obra de arte se convirtiese en un instrumento de prestigio o de salvación.

En esta búsqueda del beneplácito social para promocionar obras de arte, la labor debe estar en consonancia con el estatus, remontándose a la Edad Media los antecedentes de este criterio de actuación. La razón principal para fundar el convento del Ángel de Granada fue que entrase en él la hija del III marqués

de Camarasa, sor María de las Llagas, monja profesada en el monasterio de Santa Clara de Jesús de Estepa, alegando *no ser decoroso que una señora de tan superior clase viviese en convento ajeno, quando sus padres podían administrarlo propio, insistió en que saliese a una nueva fundación, donde gozase las prerrogativas de Madre, y no se quedase sólo con el título de hija*<sup>16</sup>.

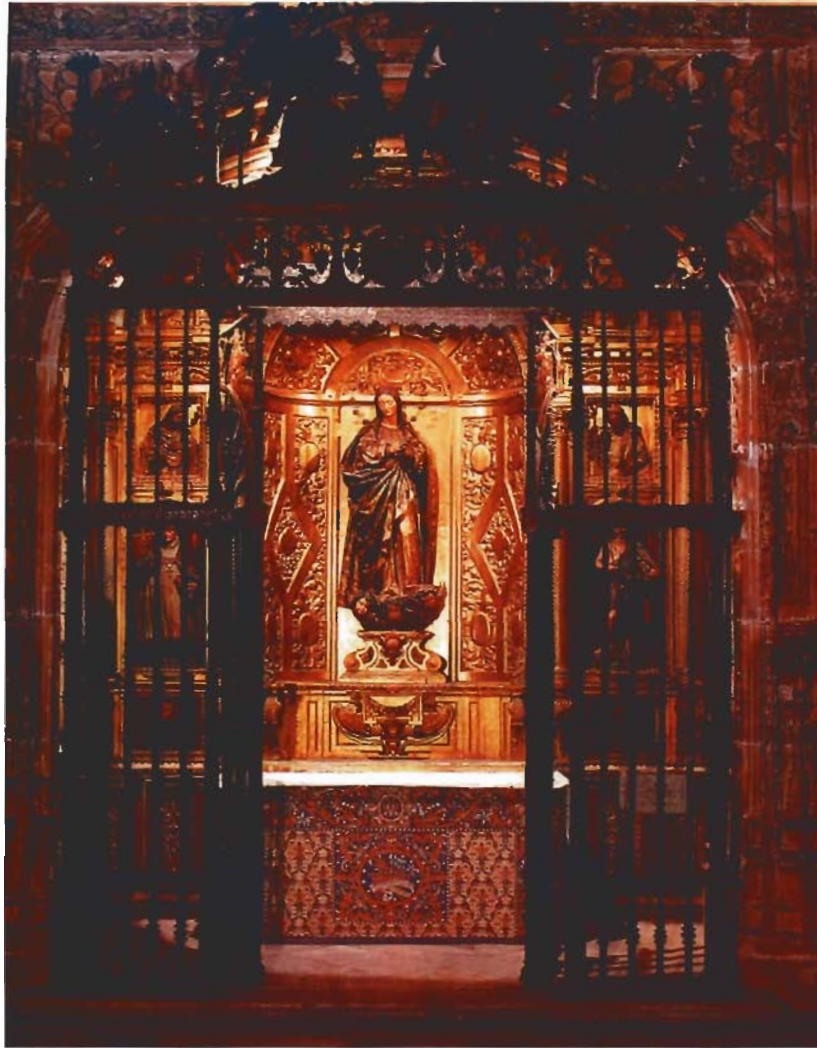
Pero hay que tener en cuenta que muy raramente buscan el prestigio personal, su intención es engrandecer el linaje familiar, se sienten transmisoras de un patrimonio que cuidan y acrecientan. Las mujeres que pertenecen a la familia real y las damas de la alta nobleza actúan de manera clara movidas por esta razón que hizo posible, por ejemplo, las fundaciones reales, entre las que destaca el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, iniciativa de doña Juana, hija de Carlos I y princesa de Portugal, pero que se enriqueció en los siglos siguientes gracias a las donaciones de otras mujeres de la familia. Curiosamente Juana de Austria constituye una excepción, justificada por su labor de gobierno como regente entre 1554 y 1559, aunque en ningún caso olvidó el engrandecimiento de los Habsburgo. Desde su vuelta de Portugal para aceptar la regencia, además de la construcción del monasterio de las Descalzas, se preocupó por la promoción de las más variadas obras, especialmente en el campo del retrato, a través de los cuales quiso promover su imagen pública, definiendo su papel oficial en la corte<sup>17</sup>.

En la familia real habría que diferenciar entre los encargos por gusto personal o siguiendo grandes programas artísticos de la dinastía. Entre estas mujeres podemos hablar con propiedad de mecenazgo, destacando de manera especial las gobernadoras de los Países Bajos, María de Hungría e Isabel Clara Eugenia, que supieron ver en el arte un instrumento de poder para obtener en sus cortes un rango equivalente al de las principales monarquías europeas. La reina María había sido educada además por su muy culta tía Margarita de Austria, y juega un destacadísimo papel como coleccionista<sup>18</sup>. La archiduquesa Isabel Clara Eugenia, que desempeñó su cargo durante los reinados de su padre, hermano y sobrino, de Felipe II a Felipe IV, tuvo a su servicio entre otros artistas a Rubens, Jan Brueghel, Peeter Snayers y Van Dyck. El mecenazgo durante el tiempo de su matrimonio con el archiduque Alberto propició un arte de alto contenido ideológico, que no disminuyó durante los doce años de viudez en los que las obras promocionadas por Isabel mantuvieron el nivel de calidad de las anteriores.

Entre la multitud de damas nobles que patrocinaron obras de arte sobresalen varios linajes, como el de las Mendoza —condesa de Mélito, condesas de Coruña, marquesas de Mondéjar, etc.—, o el de las marquesas de Ayamonte y duquesas de Béjar, especialmente doña Teresa de Zúñiga, que durante varias generaciones mantuvieron el interés por la promoción y la conciencia de que ello daría fama a sus familias<sup>19</sup>.

Leonor Manrique de Lara de Castro, hija de los duques de Nájera, fue la primera marquesa de Ayamonte. En 1521 fundó en Sevilla el Convento para dominicos de Regina Angelorum contiguo a su palacio,





Capilla de la Inmaculada. Catedral de Sevilla.

cumpliendo la voluntad testamentaria de su madre doña Guiomar de Castro<sup>20</sup>. Y pocos años después, en 1532, contribuyó a la introducción de las formas renacentistas italianas en su ciudad, encargando a los genoveses Antonio Maria Aprile y Pierangelo della Scala el retablo y las esculturas orantes de alabastro de su esposo difunto y de ella misma, para presidir el enterramiento familiar en la capilla mayor del convento de San Francisco de Sevilla<sup>21</sup>.

Su hija se llamó Teresa de Zúñiga y ya se ha hecho referencia a ella por la actividad de promoción que desplegó durante su viudez. Su privilegiada posición social y económica le hizo involucrarse en multitud de empresas artísticas desde que en 1533 heredara el ducado de Béjar. Entre otras, la reforma del castillo medieval de la ciudad salmantina, la reconstrucción en Sevilla de la casa del marquesado de Ayamonte situada en la collación de San Pedro, que había heredado de sus padres y hoy ha desaparecido. O la transformación de la casa del ducado de Béjar también en Sevilla, en el barrio de San Bartolomé<sup>22</sup>. En este caso introdujo en el palacio mudéjar las mejoras que las nuevas modas italianizantes iban dictando: pinturas, muebles, vajillas y, sobre todo, la transformación de su jardín interior<sup>23</sup>.

Por cumplir los últimos deseos de su madre, doña Leonor Manrique, se hizo cargo de las obras de construcción y ornamento del convento de Regina Angelorum, actualmente desaparecido<sup>24</sup>.

A su muerte dejó previstas en su testamento cantidades suficientes para acabar las obras que había encargado, por ejemplo, 4.000 ducados para la construcción del convento de las Llagas de San Francisco que había comenzado en 1562 entre Zafra y Medina. Y los retablos mayores del monasterio dominico de Regina Angelorum en Sevilla y del franciscano de Santa María de Gracia, en Villamanrique de la Condesa, sobre los que ejerció patronato. Obras cuya realización vigilaron sus sucesoras, como su nuera doña Ana de Zúñiga, que al contratar el primero detalla que *la traza e modelo de cómo a de ser el retablo me fue presentada a mi y al dicho mi hijo por parte de Jerónimo Hernández, escultor, de que tenemos entera satisfacción, ansy del dicho modelo como de la ciencia y abilidad del dicho maestro*<sup>25</sup>. Ya en el siglo XVII, Beatriz de Zúñiga y Velasco, viuda del marqués don Francisco Manrique de Zúñiga, siguiendo también las disposiciones testamentarias de doña Teresa, encarga a Diego López Bueno, Martínez Montañés y Francis-



co Pacheco, el de Santa María de Gracia, una obra de tipo relicario valorada en 800 ducados, que podemos contemplar hoy en la parroquia de Santa María Magdalena de Villamanrique de la Condesa por desaparición del convento<sup>26</sup>.

Este afán por mantener el prestigio queda así atestiguado, ya que años después de quedar formalizados la fundación o el patronato, se sigue invirtiendo en obras de arte. Desde la fundación del convento de Santa Clara de Jesús en Estepa, a principios del siglo XVII, las monjas anotaron la llegada de nuevas obras de platería, pintura o escultura y las personas que efectuaban las donaciones. Se comprueba así que generalmente eran mujeres de la familia de los fundadores, siendo muy frecuente que las nuevas marquesas poco después de casarse hicieran un regalo de este tipo a las monjas. Hacia 1620 Mariana de Guzmán, esposa del III marqués llevaba al monasterio un San Juanito y una Virgen del Rosario de vestir. A mediados de siglo la segunda esposa del mismo marqués, Leonor Centurión, donaba dos Niños Jesús y una escultura de Nuestra Señora de la Concepción. La V marquesa, Isabel Teresa Arias, regalaba la escultura de Santa Clara del coro alto y dinero para costear un lienzo de la misma santa, el que cuelga en la sacristía formando pareja con un San Francisco. Y María Leonor de Velasco Ayala y Córdoba, VI marquesa de Estepa, encargó una Santa Teresa y un San Joaquín, este último del taller de Luis Salvador Carmona, pues no olvidemos que en muchos casos los marqueses vivían en la corte. También los allegados al marquesado pagaron con donaciones la celebración de algunas misas después de su fallecimiento o su afecto por la casa marquesal. Doña María de Córdoba, prima de la marquesa doña Leonor Centurión, hizo entrega a mediados del XVII de las esculturas de un San José, un San Antonio y un Niño Jesús. Y Doña Josefa Benavente, “criada de palacio”, donó una pequeña Virgen de alabastro en un relicario<sup>27</sup>.

Muchas de estas señoras formaron colecciones que, además de proporcionarles un disfrute intelectual o emotivo, denotaban su posición de privilegio. Naturalmente se encuentran en este caso las reinas, entre las que destaca Isabel de Farnesio, cuya colección superaba a la de Felipe V en variedad y calidad de autores, como Teniers, Brueghel, Murillo, Van Dyck, Rubens o Ribera<sup>28</sup>. Pero emulando el gusto de sus señores, fueron también coleccionistas algunas damas de palacio, como doña María Vera, que reunió entre sus casas de Madrid y Boadilla más de un millar de cuadros, entre los que había obras de Tiziano y Velázquez —entre otros *Cristo en casa de Marta y María*—, así como muchos cuadros de animales de Snayers y Vos que, con los paisajes y bodegones, son los géneros más abundantes en su colección<sup>29</sup>.

Así las colecciones fueron un instrumento de prestigio utilizado, no sólo por quienes las habían formado, sino también por sus herederos que, en muchos casos, se preocupan por acrecentarlas, respondiendo a aquella idea inherente a la nobleza de que los individuos no son poseedores sino transmisores del patrimonio familiar. En este punto de la herencia de las colecciones, es necesario advertir sobre un frecuente

error en el tratamiento que se da a documentos como dotes, testamentos o inventarios de bienes de mujeres. En muchos casos no se hace el suficiente hincapié en que poseerlas no significa que las hayan formado, sino que con frecuencia las heredaron sin más. Hay que tomar por tanto estas colecciones como bienes de valor para sus dueñas que pueden disfrutar con su contemplación y capacidad evocadora, pero no como testimonio de su cultura o interés por la promoción artística.

Algunos de los encargos con los que las mujeres promotoras pretenden dejar memoria y engrandecer la fama de sus familias se vinculan estrechamente con la segunda razón que las lleva a promocionar obras de arte, igualmente muy bien vista por la sociedad del antiguo régimen, es decir, la finalidad religiosa, la conversión del producto artístico en instrumento de salvación.

En este sentido, se puede ordenar la labor de las promotoras en tres tipos de actividades. Por un lado, las fundaciones conventuales con su construcción y ornamento, dedicadas tanto a comunidades masculinas como femeninas, en las que muchas veces ellas mismas ingresaban. Por otra parte, los encargos para las capillas funerarias y, por último, aquéllos realizados por las religiosas, bien en nombre de la comunidad o a título particular.

Al analizar la gestión de los recursos económicos por parte de las mujeres, se ha descrito ampliamente el proceso y la responsabilidad de las fundadoras en el resultado de la obra arquitectónica y decorativa. Si Rucellai había sentenciado con orgullo que el mecenazgo estaba destinado a la conmemoración de Dios, su ciudad y uno mismo, los casos en que las mujeres facilitan las fundaciones podían pasar ante la mirada de la sociedad como una actividad para la mayor gloria divina, tarea en absoluto censurable para ellas.

En cuanto al encargo de obras destinadas a las capillas funerarias, hay que tener en cuenta que la intención de prestigiar el linaje o los individuos encuentra un ejemplo perfecto en la obra religiosa ligada a los enterramientos. Durante el renacimiento se funden además el culto humanista de la fama y la gloria como garantía para alcanzar la inmortalidad y la ortodoxia cristiana, que concede a las obras valor para la salvación eterna, lo que se ve reflejado en una compleja iconografía funeraria<sup>30</sup>.

Los encargos de obras destinadas a las sepulturas pueden dividirse en dos tipos, en primer lugar las capillas de poca entidad, simples hornacinas o arcosolios en los muros, para los que mujeres de nobleza menor o pertenecientes a la burguesía contrataron numerosos retablos y ornamentos con el fin de honrar cristianamente el enterramiento de toda la familia. Habían sido compradas en parroquias y conventos por sus maridos u obediendo las disposiciones testamentarias de éstos. Pero los encargos para su decoración se realizan después de quedar viudas, siguiendo criterios propios en cuanto a elección de temas o artistas. Entre 1584 y 1585 Juan Bautista Vázquez el Mozo y Vasco de Pereira realizaron para doña Brígida Broche, por 500 ducados, el retablo de San Antonio, en la parroquia sevillana de San Pedro.



Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Convento de Madre de Dios, Sevilla.

Y a su vez, el retablo de San Nicolás de Tolentino, en el monasterio de San Agustín de Sevilla, fue encargado en 300 ducados por doña Mayor de Barrera a Diego López Bueno en 1603, ambas obras hoy desaparecidas se ubicaron en capillas que habían sido adquiridas por sus esposos antes de morir<sup>31</sup>.

Aunque en otras ocasiones se encargan obras tan destacadas como el montañésino retablo de la Inmaculada, contratado por doña Jerónima de Zamudio para el enterramiento familiar en la capilla de San Juan Bautista de la catedral de Sevilla, en donde los patronos aparecen retratados por Pacheco<sup>32</sup>. O bien el retablo mayor de una iglesia, como el del convento sevillano del Espíritu Santo, encargado por doña María Fernández de la Era y conservado hoy en la parroquia de la Inmaculada Concepción de Brenes<sup>33</sup>.

No es rara la circunstancia de que algunas mujeres, ya viudas y como vimos más independientes, se responsabilicen de la decoración de capillas funerarias para otros familiares, como cuando doña Beatriz de Torres, encargó para el entierro de su tío, don Alonso Fernández de Torres, el retablo de la Inmaculada de la parroquia de San Miguel<sup>34</sup>.

La lista sería muy larga, pero conviene destacar el interés de doña Francisca de Guzmán, también viuda, cuando en 1573 encarga a Juan Bautista Vázquez el Viejo, por 200 ducados, el retablo del Cristo de la Humildad y de la Paciencia, que estaba situado en la parroquia de San Andrés en Sevilla. La obra no se conserva, pero esta mujer detalla en el contrato la iconografía y especialmente las representaciones con las que quería honrar a sus familiares difuntos: *una imagen de Nuestro Señor sentado sobre una piedra antes de ser açotado e, a sus lados, de la una parte del retrato de Rui Barba de Coronado y de la otra parte el retrato de don Antonio e doña Juana, sus hijos, vestidos todos tres de la forma e manera que doña Francisca de Guzmán quisiere*<sup>35</sup>. Aunque la referencia habitual de esta representación es la de “donantes”, la obra no es una donación propiamente dicha, sino que los individuos sepultados en la correspondiente capilla, comprada para tal fin, desean dejar constancia de su imagen. Intención muy diferente de la que guió a doña Leonor de Alburquerque cuando en el siglo XIV se hizo retratar en la pintura mural de la *Virgen de la Antigua* de la catedral de Sevilla<sup>36</sup>.



En segundo lugar, los grandes patronatos funerarios, estuvieron muy ligados a las fundaciones y protagonizados por la nobleza titulada y la aristocracia urbana. La fama y riqueza de determinadas familias permitían ostentar el patronato de la capilla mayor del templo, en vez de una hornacina en una nave lateral. Era un honor para el que se requería la adjudicación por parte del Arzobispado cuando no se había fundado la iglesia. Al prestigio se sumaba, como medida de la iglesia para fomentar las inversiones, la concesión de indulgencias a cuantos contribuyeran al enriquecimiento de la Casa de Dios, resaltándose el desprendimiento de los bienes terrenos y su inversión en una empresa espiritual.

Todos estos trámites siguió la viuda de Hernán Cortés, doña Juana Ramírez de Arellano y Zúñiga, marquesa del Valle de Oaxaca. De ascendencia noble, hija del conde de Aguilar y sobrina del duque de Béjar, se convirtió en la segunda esposa del conquistador. Tras la boda marcharon a México para habitar en el palacio de Cuernavaca desde 1540 aunque, a los pocos años, Cortés volvió a España, donde muere en Castilleja de la Cuesta en 1547, mientras que Juana no retorna a Sevilla hasta 1565.

En 1570 la marquesa adquirió en Sevilla el patronato de la capilla mayor de una iglesia, la del convento dominico de Madre de Dios, donde había pensado enterrarse con sus hijas Catalina y Juana, y su nuera Ana de Arellano. Para ello, a instancias de su hermano fray Antonio de Zúñiga, perteneciente a la misma orden, cursa al Arzobispado la correspondiente solicitud y, como era habitual en estos casos, el contrato se realizó a título personal y la financiación corrió por cuenta de los bienes de la promotora.

Como la ostentación del patronato la obligaba a la decoración de la capilla mayor, doña Juana encargó al escultor Jerónimo Hernández a través de la abadesa la ejecución del retablo (1570-73), algunas de cuyas esculturas se aprovecharon en el de Francisco de Barahona que lo sustituyó en 1684<sup>37</sup>. Los sepulcros fueron colocados en los muros laterales del presbiterio, en un principio formados por las estatuas orantes de doña Juana y de su hija Catalina, realizadas por Diego de Pesquera en 1575, año de la muerte de esta última. Doña Juana de Zúñiga pudo haber posado para el artista, ya que falleció el 2 de diciembre de 1583. Años después estas esculturas fueron sustituidas por las yacentes que se conservan en la actualidad, realizadas en 1589 por Juan de Oviedo y de la Bandera, el Joven, y Miguel Adán.

Para terminar esta síntesis de la dedicación femenina a la promoción artística, hay que señalar los encargos realizados por las religiosas, bien como comunidad o a título particular. En relación con el volumen de la producción artística que generaron, teniendo en cuenta además su calidad, es sorprendente el reducido número de monjas que vivieron en estos conventos entre los siglos XV y XVIII. Naturalmente hubo diferencias, pero si observamos el listado de las monjas que ingresaron en el monasterio de Santa Clara de Jesús de Estepa entre enero de 1599, fecha de su fundación y diciembre de 1906, apreciaremos que durante el siglo XVII profesas-

ron 87 religiosas, en el XVIII lo hicieron 85 y en el XIX 39 más. En total unas 211 monjas vivieron a lo largo de tres siglos en un convento que, como tantos otros, reúne una valiosa colección de obras realizadas expresamente para responder a las necesidades piadosas de la comunidad, su decoración y, naturalmente, el enaltecimiento del linaje de los patronos fundadores.

Las comunidades, encabezadas por la abadesa, promovieron en general las obras de mayor envergadura, principalmente las arquitectónicas, coros y los retablos mayores, mientras que a título particular las religiosas enriquecieron enormemente sus monasterios. Ya se vio cómo con muchas dotes llegan obras de arte, de nueva ejecución en el caso de las hijas de artistas, o donadas por los padres para que tras el ingreso mantengan vivo cierto vínculo con la casa que dejan, a través de alguna imagen que les resulta familiar desde niñas. Pero ellas mismas también se muestran activas, hay que tener en cuenta que una vez que las dotes estaban pagadas, las religiosas podían recibir de sus familiares diferentes cantidades a lo largo de los años siguientes, bien por tratarse de herencias o de limosnas. Es posible que en algunos casos este dinero o propiedades ingresasen directamente en las arcas del convento, pero no parece lo más frecuente. Las monjas desearían poderlo gastar a voluntad, aunque ellas no tuviesen necesidades materiales aparentes que cubrir. Así, son frecuentes los contratos firmados por monjas, en ocasiones agrupadas por parejas para responsabilizarse mejor del pago, con el fin de realizar retablos, pinturas y esculturas que acababan decorando sus monasterios y a través de los cuales incluso se establecería cierta rivalidad entre ellas.

Ya se ha referido el caso del monasterio de Santa Isabel la Real de Granada y la importancia que en la formación de su patrimonio artístico tuvo la inversión particular de numerosas monjas. Sor Leonor María de las Llagas, sobrina de la fundadora del monasterio de Santa Clara de Jesús de Estepa, encargó a su primo Felipe Grimaldo Centurión un cuadro de *Cristo con la cruz a cuestas*, para que lo adquiriese en Génova a su costa, lugar de donde procedía parte de la familia<sup>38</sup>. Y en la ciudad de Sevilla los ejemplos son también muy numerosos. En 1588, el pintor Agustín de Colmenares declaraba en su testamento que doña Marina y doña Luisa de Hinstrosa, profesas en el monasterio de Madre de Dios, le debían 17 ducados del trabajo del retablo de San Juan Bautista<sup>39</sup>. Cinco años después, en 1593, otra monja del mismo convento, sor María de la Resurrección mandaba realizar el retablo de nuestra señora del Rosario<sup>40</sup>. En 1598 el desaparecido retablo de San Juan Evangelista del monasterio de las Santas Justa y Rufina, era encargado por la religiosa doña Marina Fajardo<sup>41</sup>. Y uno de los más celebrados de la ciudad, el retablo de San Juan Bautista, realizado en 1605 por Gaspar Núñez Delgado y Francisco de Ocampo para el monasterio de San Clemente el Real, fue contratado en 582 ducados por las monjas doña Bernarda y doña Petronilla de Carvajal<sup>42</sup>. Martínez Montañés y Vasco de Pereira fueron los autores del retablo de San Juan Evangelista que, en 1602, contrataron por 1.100 ducados las monjas Mencía de Salazar y Jerónima de San Martín, profesas

en el monasterio de la Limpia Concepción<sup>43</sup>. Y para el desaparecido monasterio de Nuestra Señora de Belén, las monjas doña Luisa de Guzmán e Isabel de Alcázar, contratan en 1616 con Diego López Bueno los retablos de los Santos Juanes por 210 ducados<sup>44</sup>.

Se llega a dar el caso de monjas que además realizan encargos para otras iglesias de la ciudad, como el tabernáculo del Calvario de la parroquia de San Andrés, que fue encargado a Juan Bautista Vázquez el Viejo en 1578 por doña Beatriz Suárez, monja del monasterio de San Leandro<sup>45</sup>.

Los impedimentos de la clausura hacen que, en ocasiones, no sean ellas mismas las que contratan con los artistas, sino que se sirven de algún intermediario que generalmente es religioso, bien familiar o perteneciente a la misma orden. Así cuando en 1586 doña Marina de Morga, sacristana del monasterio de la Concepción, quiso encargar a Jerónimo Hernández y Gaspar Núñez Delgado el retablo de las Santas Justa y Rufina, se hizo representar por Juan de Giles, cura de la iglesia de Santiago<sup>46</sup>. Y lo mismo hizo el presbítero y bachiller Lucas Pérez, contratando en 1598 el retablo de San Agustín en nombre de doña Valentina Pinelo. Esta religiosa del convento de San Leandro, perteneciente a una familia genovesa de gran prestigio en la ciudad, fue poetisa muy elogiada por Lope de Vega y encargó la mencionada obra para ornato del enterramiento familiar<sup>47</sup>.

#### NOTAS

1. VV. AA.: *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús*. Estepa, 1999, p. 43. En el testamento de la marquesa de Estepa se legan limosnas al convento por miles de misas, doscientos ducados para una lámpara de plata y trescientos para una cruz de plata.
2. J. Palomero Páramo, *El retablo sevillano del renacimiento*, Sevilla, p. 307.
3. Idem.
4. A. Morgado, *Historia de Sevilla*, tomo II, Sevilla, 2001, p. 135.
5. *Ibidem*, p. 144. Aunque el edificio ha desaparecido, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla se conserva un cuadro de azulejos de hacia 1600 que existía en la portería, según M<sup>a</sup> L. Fraga Iribarne, *Conventos femeninos desaparecidos. Sevilla. Siglo XIX*, Sevilla, 1993.
6. El 19 de abril de 1603 frailes Mercedarios Reformados se presentaron ante doña Beatriz Ramírez de Mendoza, *la cristianísima y santa matrona, condessa de el Castellar, que, abrazada en el celo de Dios, total empleo de todos sus afectos, en la puntualidad de el divino culto y en la imitación de los antiguos padres de la Iglesia, se ofreció por fundadora de esta familia nueva, dándole un cuarto en el palacio mismo que tenía en la corte..., asta edificarles combento sumptuoso*. Fr. Gabriel Téllez, *Historia General de la Orden de la Merced*, tomo II, p. 276. En el epitafio de su hijo mayor, Gaspar Juan Arias de Saavedra, 5<sup>o</sup> conde de Castellar, en 1622, se cita que levantó las tres primeras casas de mercedarios a su costa.
7. Los emparedamientos son de origen medieval, en ellos unas cuantas mujeres se reunían a vivir en una casa particular dando obediencia a algún monasterio de frailes. Estas casas se buscaban paredañas a iglesias parroquiales, para comunicarse a través de una reja y poder oír misa. Las emparedadas vivían de la realización de alguna labor y de sus patrimonios.



Retrato de Jerónima de Zamudio por Francisco Pacheco, situado en el banco del retablo de la Inmaculada. Catedral de Sevilla.

8. En el lado de la epístola están los sepulcros con las estatuas yacentes de doña Isabel y su hermano don León de principios del XVI, aunque los nichos actuales son de 1592. J. Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, tomo III. Sevilla, 1984, p. 21.
9. VV. AA., *op. cit.*, pp. 51-55. A.P.E., Legajo 114.
10. Palomero Páramo, *op. cit.*, p. 452.
11. VV. AA., *op. cit.*, p. 3.
12. M<sup>a</sup> L. García Valverde, "El monasterio de Santa Isabel la Real de Granada", *Archivo Iberoamericano*, Madrid, 1998, n<sup>o</sup> 231, pp. 491-527.
13. Palomero Páramo, *op. cit.*, p. 300. Cuatro años después el retablo estaba asentado, otorgando la comunidad a Ocampo en 1599 un plazo de seis meses *o antes, si antes profesare alguna monja* para liquidar.
14. F. Herrera García, "Utopía y proyecto gráfico a finales del XVI: las trazas para el retablo mayor y reja de un convento sevillano", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n<sup>o</sup> 31, Granada, 2000. Según M<sup>a</sup> L. Fraga, *op. cit.*, p. 115, la escultura conservada actualmente en el convento de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla), procede del retablo mayor que fue la dote llevada por *la Madre Cristo llamada en el siglo doña M. de Oviedo*, quien profesó en 1600.
15. F. Herrera García, "Retablos y esculturas que hay en este Monasterio de Santa Clara de Jesús", en VV. AA.: *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús*, Estepa, 1999, p. 180, tomado de F. Hernández Díaz, A. Sancho Corbacho y F. Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, t. IV, Sevilla, 1955, p. 109.
16. Fr. Thomas Montalvo, *Vida prodigiosa de la extática virgen y venerable madre Sor Beatriz María de Jesús*.
17. Un año después de su muerte, en 1574, se mencionan al menos catorce retratos suyos en su colección. A. Jordan Gschwend, "Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: La imagen de una Princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita", *Reales Sitios*, n<sup>o</sup> 151, Madrid, 2002.



18. Considerada por Erasmo de Rotterdam la princesa más digna de elogios de su época, comenzó su colección heredando a los veinticinco años de su tía Margarita de Austria una magnífica biblioteca y, a partir de ahí, continuó las compras. Cuando María, después de tantos años de gobierno en los Países Bajos, decidió viajar a España para retirarse con su hermano el emperador Carlos, dejó en aquellas tierras sus incunables y códices pero, con el fin de entretener sus horas, formó una nueva biblioteca de fácil transporte que se conserva en el Escorial. Con ella viajaron cuarenta y dos cuadros de la colección que había decorado sus palacios, obras de Tiziano, Antonio Moro, etc., entre las que destacan el *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck y el *Descendimiento* de Roger Van der Weyden. Sus medallas, antigüedades y tapices pasaron a formar parte de la colección real española por medio de su testamento.
19. J. Hidalgo Ogáyar, *Los Mendoza y Alcalá de Henares. Su patronazgo durante los siglos XVI y XVII*, Alcalá de Henares, 2002.
20. Morgado, *op. cit.*, pp. 97-98.
21. Tras ser demolido el convento, desde 1883 estas obras se encuentran en el de San Lorenzo de Trasouto, en Santiago de Compostela.
22. Años más tarde sería conocido como Palacio de Altamira y actualmente es la sede de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
23. J. M. Muñoz Jiménez, "El palacio sevillano de los duques de Béjar, según una relación anónima del siglo XVI", *Archivo Hispalense*, nº 212, Sevilla, 1986.
24. Palomero Páramo, *op. cit.*, p. 284. La fachada fue diseñada por Jerónimo Hernández y llevada a cabo por Miguel de Zumárraga y el retablo mayor, construido a fines de siglo por Andrés de Ocampo, Juan Bautista Vázquez el Mozo y Gaspar Núñez Delgado, siguiendo las trazas de Hernández, se sufragó con lo reservado para tal fin en el testamento de doña Teresa. Algunos restos del edificio y las obras de arte que contenía se encuentran en la sede de la Real Maestranza de Caballería, debido a que esta institución fue fundada en la capilla de Ntra. Sra. del Rosario de dicho convento de Regina Angelorum. J. González Moreno, *Aportación a la historia de Sevilla*, Sevilla, 1991, p. 227.
25. Palomero Páramo, *op. cit.*, p. 284. Doña Ana de Zúñiga, marquesa de Ayamonte, ordenaba al superior del monasterio que pagase a Hernández el *prescio en que se concertaren de los ciento y cincuenta mill maravedis que la duquesa* (de Béjar, anterior patrona del monasterio) *dexó reservados en cada un año para las obras. (...) E yo* (Andrés de Ocampo) *me obligo a dar de la obra el segundo cuerpo a Juan Bautista Vazquez el Moço e a Gaspar Núñez Delgado, escultores; a el dicho Juan Bautista Vasquez la talla y ensamblase y a Gaspar Núñez las historias y figuras del segundo cuerpo.*
26. *Ibidem*, p. 364.
27. F Herrera García, "Retablos y esculturas que hay en este Monasterio de Santa Clara de Jesús", en VV. AA.: *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús*, Estepa, 1999, p. 202.
28. En el resumen general del inventario de 1746 se recogen 790 pinturas de Felipe V y 995 de la reina. J. Casaos León y C. Valverde Fernández, "Coleccionismo y gusto artístico de la reina Isabel de Farnesio (1692-1766) a través de los inventarios de sus bienes", *Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*, FOCUS, Sevilla, 1996.
29. M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, p. 302. A.H.P.M., prot. 9.887, año 1692.
30. La postura cristiana aparece definida en la bula *Exsurge* (1520) y en el decreto tridentino *De Iustificacione* (1546). V. Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Sevilla, 2001, p. 130.
31. Palomero Páramo, *op. cit.*, pp. 338 y 465.
32. *Ibidem*, p. 415. Doña Jerónima de Zamudio, viuda del jurado Francisco Gutiérrez de Molina, realizó el encargo en 1628 a Martínez Montañés, Francisco Pacheco y Baltasar Quintero. Actualmente es conocida como la Capilla de la Inmaculada.
33. *Ibidem*, p. 487. Fue encargado por doña María Fernández de la Era, viuda de Pedro Seco de los Ríos, porque en la capilla se encontraba enterrado su esposo Lo realizaron entre 1620 y 1621, por 830 ducados y 100 reales, Luis de Figueroa y Crisóstomo Antúnez, siendo las pinturas de Antonio Pérez y Juan del Castillo.
34. *Ibidem*, p. 467. La viuda de don Pedro Aranda Gumiel hizo el encargo a Diego López Bueno y Pedro Calderón por 1.000 ducados en 1617. No se conserva.
35. *Ibidem*, p. 188.
36. Se sitúa en el extremo inferior derecho, a los pies de la Virgen y a escala muy reducida. Fue la esposa de Don Fernando I, de Antequera, rey de Aragón, que por esa fecha se encontraba ocupado en la reconquista en Andalucía. Según la tradición él aparecía en el lado opuesto, aunque actualmente no queda rastro de su imagen.
37. *Ibidem*, p. 236. Sor María de Santa Ana, priora del convento de Madre de Dios de Piedad, en representación de doña Juana de Zúñiga, marquesa del Valle de Oaxaca, encarga a los entalladores Juan de Oviedo y Jerónimo Hernández el retablo de Nuestra Señora del Rosario, con un costo de 2000 ducados.
38. F. Quiles García, "Razón de las pinturas que hay en este monasterio", en VV. AA.: *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús*, Estepa, 1999, p. 156.
39. Palomero Páramo, *op. cit.*, p. 224.
40. *Ibidem*, p. 228.
41. *Ibidem*, p. 319.
42. *Ibidem*, p. 388.
43. *Ibidem*, p. 423.
44. *Ibidem*, p. 469.
45. *Ibidem*, p. 179. Su representante fue bachiller Alonso de Gandía, presbítero.
46. *Ibidem*, p. 273.
47. Para más información sobre la labor literaria de esta religiosa véase L. Luna, "Valentina Pinelo y la genealogía de la Historia" y "Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro", en *Le-yendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Sevilla, 1996. El retablo tuvo un costo de 180 ducados y actualmente se encuentra deshecho y sus piezas repartidas por el convento. En el testamento de su hermano, don Agustín Pinelo canónigo de la catedral hispalense, manda ser enterrado en la peana del altar de San Agustín, por estar enterrada en él doña Francisca Francisquín, su señora y madre. T. Aparicio López, "Doña Valentina Pinelo. Poetisa y escritora mística", *Archivo agustino*, Madrid, 2002, nº 204.