

JULIÁN HOYOS ALONSO | MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ
(EDS.)

Mujeres, arte y patrimonio

Hilos de oro en el lienzo del tiempo



JULIÁN HOYOS ALONSO
MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ
(eds.)

Mujeres, arte y patrimonio
Hilos de oro en el lienzo del tiempo



EDICIONES TREA



Ayuntamiento
de Burgos



Pacto de Estado
contra la violencia de género



Servicios Sociales
de Burgos y León



Junta de
Castilla y León

Primera edición: septiembre de 2023

© de los textos: sus respectivos autores, 2023

Motivo de cubierta: G. Pérez Villaamil (dibujante) y Asselineau (litógrafo), *Interior del Coro de las Huelgas de Burgos (detalle)*, *España Artística y Monumental*, t. II, 1842. © Archivo Municipal de Burgos (signatura Fo-29054).

© de esta edición:

Ediciones Trea, S. L.

Pol. Industrial de Somonte · M.^a González la Pondala, 98, nave D

33393 Somonte · Cenero · Gijón · Asturias · España

Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712

trea@trea.es

www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici

Producción: Patricia Laxague Jordán

Corrección: Almudena Zapatero

Maquetación: Alberto R. Torices

Impresión: Podiprint

Depósito legal: AS 00847-2023

ISBN: 978-84-19525-78-9

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Presentación. «Hilos de oro», «llave maestra».....	9
Julián Hoyos Alonso y María José Zarapaín Yáñez	
1. Hija del rey de Inglaterra, reina de Castilla. Aspectos dinásticos, propagandísticos e identitarios en la promoción artística de Leonor de Inglaterra.....	13
Marta Poza Yagüe, <i>Universidad Complutense de Madrid</i>	
2. Reinas e infantas y la recepción de la cultura andalusí en los reinos de Castilla y León durante la Edad Media	31
Joaquín García Nistal, <i>Universidad de León</i>	
3. Salvación y memoria femenina. Los proyectos funerarios de las mujeres de la casa Velasco en el siglo xv	47
Elena Paulino Montero, <i>UNED</i>	
4. El <i>Político de Isabel la Católica</i> y sus propietarias (1496-1539 p. q.).....	65
María José Redondo Cantera, <i>Universidad de Valladolid</i>	
5. Mujeres, medallas retrato e imagen de poder en el Renacimiento: de la legitimación política a la alegoría del buen gobierno.....	81
Noelia García Pérez, <i>Universidad de Murcia</i>	
6. La preocupación por la imagen de Ana de Austria (1549-1580) a su llegada a España: la búsqueda de unas joyas representativas	99
Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, <i>Patrimonio Nacional (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial)</i>	
7. Ana Osorio, sor Ana de la Cruz y la fundación del convento del Corpus Christi de Zamora	117
Luis Vasallo Toranzo, <i>Universidad de Valladolid</i>	

8. **Luisa del Torneo (†1611) y su labor empresarial tras la muerte de su marido el entallador Bartolomé Hernández (†1588)** 133
Rubén Fernández Mateos, *Universidad de Valladolid*
9. **Una imagen vale más que mil palabras. Isabel Clara Eugenia y la retórica visual como herramienta política y de persuasión** 149
Ana Diéguez-Rodríguez, *Universidad de Burgos-Instituto Moll*
10. **Imágenes viajeras y dogmas en definición. Gregorio Fernández, Luisa de la Ascensión y la Inmaculada Concepción** 167
Ramón Pérez de Castro, *Universidad de Valladolid*
11. **Alberta de Barrasa, camarera mayor de Vittoria Colonna y la Inmaculada de Gregorio Fernández. Arte, piedad y signos de poder** 185
José Javier Vélez Chaurri, *Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*
12. **La colección de pintura de María de Lazcano (1593-1664): memoria, monarquía y piedad** 205
César Javier Benito Conde, *Universidad de Murcia*
13. **La actividad femenina en las sociedades artísticas decimonónicas y su papel en el ámbito cultural burgués: los liceos artísticos y literarios** 219
María Victoria Alonso Cabezas, *Universidad de Córdoba*
14. **La mirada de las viajeras extranjeras y las ciudades castellanoleonesas. Retazos del siglo XIX** 233
Lena S. Iglesias Rouco y Julián Hoyos Alonso, *Universidad de Burgos*
15. **La mujer y la casa según los tratados de economía doméstica y urbanidad del siglo XIX: distribución, amueblamiento y decoración** 251
Pilar Andueza Unanua, *Universidad de La Rioja*
16. **Harriet Vivian Wishnieff de Onís. Traducir o el arte de trasvasar las almas** 269
Adelaida Sagarra Gamazo, *Universidad de Burgos*
17. **Mujer y propaganda durante la guerra civil española (1936-1939)** 283
Fátima Gil Gascón, *Universidad de Burgos*
18. **La conservación del patrimonio histórico artístico en las clausuras femeninas** 299
María Leticia Sánchez Hernández, *Patrimonio Nacional*
19. **Las kellys del Patrimonio. La dificultad de documentar lo obvio** 315
Josemi Lorenzo Arribas, *Investigador independiente*

Presentación

«Hilos de oro», «llave maestra»

JULIÁN HOYOS ALONSO | MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ

En 1761, el padre agustino Enrique Flórez, ampliamente conocido por su monumental obra *España Sagrada*, publicaba el primer tomo de una investigación dedicada a la reina Isabel de Farnesio, mujer de fuerte carácter y amante de las artes, que titulaba *Memorias de las reynas catholicas, Historia Genealógica de la Casa Real de Castilla, y de León*¹. En la razón de la publicación, justificaba la necesidad y conveniencia de un trabajo que «No es pura curiosidad» y que reconocía como novedoso, entendiendo, por el contrario, que su realización resultaba imprescindible. Solo esas mujeres tenían la clave para desentrañar las múltiples lagunas o problemas que presentaba el estudio de la historia castellana y leonesa y que la documentación no aclaraba. De ahí que las considerase «un hilo de oro que nos puede sacar del Laberinto», la «llave maestra» que abriese la puerta a la luz del discernimiento. Y, en tan nutrido elenco, no descuidaba aquellas a las que denominaba «las amigas que tuvieron algunos reyes», pues también ellas desempeñaban ese mismo papel.

Ello permitiría además llenar el vacío historiográfico existente, pues los eruditos extranjeros que se habían ocupado de mujeres ilustres nunca incluían en sus textos a las españolas y eso que, en opinión de Flórez, y desde la óptica propia de su época, nuestro país gozaba de ejemplos «tan esclarecidos, que solo pueden omitirse en la clase de mujeres por tocar más propiamente al predicamento de los héroes». El historiador burgalés tenía clara la razón de este hecho, pues le parecía evidente que «las tenemos encerradas entre historias particulares de los reyes». Sin embargo, estaba plenamente convencido de que «Ahora brillarán por sí», siendo conocidas por sus acciones.

Han pasado más de dos siglos y medio de esta elocuente radiografía, efectuada, como no podía ser de otro modo, desde los intereses y perspectivas del momento,

¹ Enrique Fórez (1761). *Memorias de las Reynas Catholicas de España: historia genealógica de la casa real de Castilla y de León, todos los infantes, trages de las reynas en estampas y nuevo aspecto de la historia de España*, Vol. I, Madrid: Antonio Marín.

la cual resultó especialmente rompedora. Y sin embargo, todavía parece necesario seguir argumentando la pertinencia de reunir en un volumen diferentes estudios que analicen, en este caso en torno al mundo del Arte y el Patrimonio, el papel de las mujeres, sus aportaciones, visiones, anhelos y roles desde el mundo pleno medieval a la actualidad.

Este libro colaborativo es el fruto de una iniciativa nacida en el seno del proyecto «En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León durante la Edad Moderna» (FemArt)², dirigido por la profesora María José Redondo Cantera. Desde este se ha atendido, principalmente, al estudio de la cultura artística femenina en Castilla y León en la Edad Moderna en dos ámbitos diferenciados e interrelacionados: el palacio y el convento. En el primero de los espacios, el palacio, se ha trabajado sobre la promoción artística de las mujeres de la nobleza y del más alto rango en la corte, teniendo en cuenta la promoción de fundaciones, el encargo y la compra de objetos suntuarios, la ocupación de los espacios residenciales, la llegada de artistas de procedencia foránea o su protagonismo en la preparación de fiestas y eventos. El otro foco de análisis del proyecto, el de las clausuras femeninas y sus derivadas, aún está muy necesitado de estudios que dimensionen su importancia más allá de lo estrictamente religioso. En ese sentido, se ha tratado de entender el espacio conventual como un ámbito en el que estudiar las relaciones entre el objeto artístico y las mujeres en un amplio espectro simbólico que abarca lo devocional, el estatus, la vida cotidiana o la narrativa vinculada a sucesos extraordinarios, sin olvidar el empleo del arte como un instrumento al servicio del poder. De este modo, se ha buscado que muchos de los mencionados aspectos tuvieran su reflejo en esta publicación, ya fuera de manera independiente o formando parte de estudios más amplios.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto anteriormente, en los capítulos del presente libro se aborda la presencia de las mujeres en las artes y en el patrimonio desde un punto de vista multifocal y poliédrico, con distintas visiones y metodologías, pero siempre valorando la participación de estas como sujeto eminentemente activo y no como agente pasivo. De esta manera se ha trazado un recorrido diacrónico desde la Edad Media a la actualidad, en sus múltiples dimensiones y teniendo presentes las categorías sociales de sus protagonistas, ya sea en el palacio, en el convento, en el taller, en la intimidad de la vivienda, etc.

El libro comienza con tres estudios que exploran la relevancia de las mujeres en el devenir artístico medieval. Así, Poza Yagüe analiza la figura de Leonor de Inglaterra y los aspectos dinásticos, propagandísticos e identitarios ligados a su promoción artística; García Nistal se detiene en la importancia que tuvieron las reinas e infantas de los reinos castellanos y leoneses en la recepción de la cultura andalusí; Paulino

² Proyecto I+D+I financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-111459GB-I00).

Montero, por su parte, trabaja sobre la memoria de las mujeres de la casa Velasco en el siglo xv y los espacios funerarios a ellas vinculados, especialmente en Medina de Pomar y la catedral de Burgos.

Los capítulos sobre la Edad Moderna suponen el conjunto más nutrido del libro. Redondo Cantera lleva a cabo un análisis sobre el *Político* de Isabel la Católica, deteniéndose en sus diferentes propietarias; García Pérez indaga sobre la imagen de poder femenina en el Renacimiento a través de las medallas, con atención preferente a sus componentes políticos y alegóricos; Pérez de Tudela centra su interés en Ana de Austria a su llegada a España y en la representatividad de sus joyas; Vasallo Toranzo explora la promoción artística conventual a través de la figura de Ana Osorio y la fundación del convento del *Corpus Christi* de Zamora; Fernández Mateos reflexiona sobre los talleres escultóricos castellanos y, más concretamente, en relación con Luisa del Torneo, quien, tras la muerte de su esposo, Bartolomé Hernández, asumió la dirección del taller y los diversos encargos en curso; Diéguez Rodríguez analiza la retórica visual en torno a Isabel Clara Eugenia; Pérez de Castro realiza un estudio sobre Luisa de la Ascensión, «la monja de Carrión», el dogma de la Inmaculada y el escultor Gregorio Fernández; Vélez Chaurri, por su parte, se detiene en la figura de Alberta de Barrasa y la escultura de la *Inmaculada* de Gregorio Fernández; cierra este conjunto Benito Conde con un trabajo sobre la colección pictórica de María de Lazcano.

La presencia de las mujeres en la contemporaneidad se inicia con el estudio de Alonso Cabezas y la actividad femenina en las sociedades artísticas, centrando su atención en el ámbito cultural burgués; Iglesias y Hoyos revisan los textos escritos por las extranjeras que visitaron las ciudades castellanoleonesas en el siglo xix y su mirada particular sobre las artes, ligada a su condición femenina y a sus respectivas procedencias; Andueza Unanua lleva a cabo un análisis del papel femenino en el interior de las viviendas a través de los tratados de economía doméstica y urbanidad decimonónicos; Sagarra Gamazo pone su foco de interés en la literatura, concretamente en la labor de Harriet Vivian Wishnieff de Onís y su actividad como traductora; este bloque lo concluye Gil Gascón con su estudio sobre las mujeres y la propaganda durante la guerra civil española. Finalmente, el libro se completa con dos textos que realizan una mirada pertinente sobre el papel de las mujeres en la conservación del Patrimonio; por un lado, Sánchez Hernández se centra en las clausuras femeninas, su situación en el contexto actual y la creciente problemática sobre la conservación de sus bienes artísticos; por otro lado, Lorenzo Arribas aborda un necesario estudio sobre el trabajo de las mujeres en torno al mantenimiento del patrimonio cultural, especialmente en el medio rural, y la dificultad para documentar este hecho.

Para finalizar esta breve presentación tan solo resta expresar nuestro agradecimiento a todas las instituciones, grupos de investigación y personas que han hecho posible la materialización de este trabajo colectivo. En primer lugar, a los autores y

las autoras de cada uno de los capítulos que, con tanta generosidad, han aportado sus respectivas investigaciones. Al mencionado proyecto de investigación, liderado por María José Redondo, y a todos sus integrantes, que siempre alentaron la realización de este libro. Al Ayuntamiento de Burgos por su desinteresada contribución en la financiación del proyecto. A la Unidad de Igualdad de la Universidad de Burgos, en especial a su directora, M.^a Isabel Menéndez Menéndez. A la Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico «Alberto C. Ibáñez» y al Grupo de investigación ARHISMO, ambos de la Universidad de Burgos, por el apoyo ofrecido para que este libro fuese una realidad. Y, por último, al equipo de la Editorial Trea, que desde el principio se mostró receptivo a nuestra propuesta y la acogió con interés.

Imágenes viajeras y dogmas en definición. Gregorio Fernández, Luisa de la Ascensión y la Inmaculada Concepción¹

RAMÓN PÉREZ DE CASTRO²

Universidad de Valladolid

Por una ciudad y una diócesis claves para entender el fenómeno —y la polémica— inmaculista de comienzos del siglo xvii como Granada se derrama un buen número de esculturas de la Inmaculada realizadas por Alonso de Mena y sus seguidores. La historiografía más reciente se sorprende de que allí se siguiese un *modelo castellano* creado por Gregorio Fernández (Gila, 2013: 45, 78-9; Peinado, 2014) y se cuestiona por qué Mena eligió un «prototipo más tosco o arcaico», frontal, hierático³ e inexpressivo y por tanto «menos bello, más primitivo» (Peinado, 2014b: 55-7). No es un caso único: su *Inmaculada* de la portada norte de la catedral de Jaén (1641) se ha considerado «un modelo ajeno al ámbito andaluz» (Lázaro, 2009: 23) bien diferenciado y definido entre otros por Pablo de Rojas.

Sin salir del entorno andaluz y dejando de lado imágenes tan elocuentes como la *Inmaculada* que preside el retablo de la capilla doméstica de San Luis de los Franceses⁴ y otras de origen desconocido (Urrea, 2014: 239-40),⁵ la permeabilidad y difusión de un modelo que se expandió por toda la península es evidente. En ello desempeñaron un papel crucial tanto el viaje de las esculturas como de las innumerables copias pictóricas, los verdaderos retratos y sus variantes, que crearon nuevas réplicas y discursos devotos.

¹ El autor es miembro del GIR IDINTAR. Trabajo realizado gracias a los proyectos: «En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León» (PID 2019-111459GB-I00) y «Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna» (PID 2020-117415GB-I00).

² <<https://orcid.org/0000-0002-5813-9094>>.

³ Stratton (1988: 78) se refiere a las *inmaculadas* de Fernández que «incluso sus contemporáneos debieron menospreciar» frente a la elegancia de las montañesinas.

⁴ Obra vallisoletana del segundo cuarto del xvii, sigue el modelo de los franciscanos de Valladolid y en ocasiones se la ha calificado como *moderna*. Sustituyó tras la expulsión de los jesuitas a una copia de la *Salus Populi Roman* (Ravé, 2010: 27 y 29). Agradezco las sugerencias de Manuel García Luque.

⁵ Sin olvidar hitos como la *Purísima* del Corpus Christi (Valencia) (Martín González, 1980: 229-30).

Podemos ilustrarlo viajando miles de kilómetros, al otro lado del Atlántico. En 1750, tras fundar el jesuita Miguel Blasco la parroquia de Güicán (Boyacá, Colombia), los U'wa dijeron poseer una pintura devota «como no hecha por mano de hombre» resguardada en una cueva y que había traído un desconocido. Blasco consiguió que la pintura se trasladase a la nueva parroquia, lo que hizo crecer su fama milagrosa y generar su propia historia: la *Virgen morena* de Güicán (Sanabria, 2012: 49-50), una *Virgen* en la que adivinamos —en último término— las reminiscencias de modelos escultóricos de Gregorio Fernández. Ya Schenone (2008: 45) planteó la posibilidad de ciertos ecos fernandescos en Sudamérica, desde las tallas guaraníes de las misiones jesuíticas hasta ciertas pinturas de la escuela cuzqueña, pasando por obras del altiplano andino o de Mateo Pisarro.

Todo sirve de alguna manera para arropar al grupo de la *Sagrada familia de la Virgen* de los jesuitas de Lima que Fernández realizaría en torno a 1628,⁶ una obra excepcional y en la que la imagen de María se presenta como una niña de pleno simbolismo inmaculista. También es crucial y poco conocido el envío en 1626 —y el pago final a Fernández dos años más tarde— de unas «imágenes de la Concepción que llevó a sus reinos del Perú el franciscano de Lima Miguel de Huertas», según dio a conocer Guillermo Lohmann⁷ y ha recogido Javier Chuquiray (2019: 282-4).⁸ Este encargo acredita el interés de los franciscanos por contar en la capital virreinal ya no solo con dos obras del escultor vallisoletano, sino también —y sobre todo— por obtener sendas versiones de un *icono* en expansión. Tomando Lima como un interesante polo de difusión, sus talleres locales lo replicaron inmediatamente⁹ y el convento de San Francisco fue una de sus atalayas: así lo manifiesta la gran *Inmaculada* que preside su portada. Una vez más, este hecho se ha interpretado como un extraño oasis castellano en medio de la hegemonía estética andaluza de ultramar (Chuquiray, 2015: 148 y ss). El debate debe girar también sobre la definición iconográfica de un dogma y su visualización en un contexto de lucha a comienzos del XVII, superando olvidos historiográficos.¹⁰

⁶ «ymagenes muy devotas de Nuestra Señora, de santa Ana y san Joachin y de excelentísima escultura que trajo de Castilla el Procurador que vino el año pasado», se dijo de ellas en 1629 al colocarse en Lima (Vargas, 1963: 35 y 39; Martín González, 1980: 219; Ramos, 2018: 288-9).

⁷ Lohmann, 1949: El documento en Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, 4148, f. 173r (27-VII-1628). Agradezco un extracto a J. Chuquiray y una copia a M. Cosío y L. A. Córdoba.

⁸ El Archivo General de Indias, CONTRATACIÓN, 5395, 46 guarda la licencia de Huerta para regresar a Lima «con otra cédula que su Majestad me da para poder llevar ymagine y libros» (Madrid, 21-II-1625). Sobre este fraile, su papel en la construcción del convento limeño y esta embajada artística, Bernaldes (1974: 113-4) y Wuffarden y Guibovich (1990: 428-9).

⁹ Asilo explica, convincentemente, Chuquiray (2019) poniendo como ejemplo sendas obras del escultor Pedro Muñoz de 1628 (no localizada, «al modo de la que está en San Francisco en la capilla de los maestros sastres») y 1636 (*Coronación de la Virgen* de la iglesia de la Merced de Lima, conservada).

¹⁰ Obviando los trabajos sobre la escultura castellana de Martín González o Urrea Fernández entre otros,



Fig. 1. Gregorio Fernández,
Inmaculada Concepción, 1626,
Catedral de Astorga, León.

A la vista de estos ejemplos y de su complejo peregrinar, jalonado de santuarios intermedios y «etapas de la imagen» (Freedberg, 2011: 128), solo podemos ahora presentar el tema y subrayar el papel desempeñado por una mujer en la creación de la que a nuestro juicio es la imagen señora —no la *princeps*, visto el retablo de Miranda do Douro—, tanto en su materialización como en su inmediata difusión.

Acudamos al taller vallisoletano de Gregorio Fernández en 1617. Las mismas gubias que habían tallado el famoso *yacente* de los Capuchinos del Pardo (1614) estaban empuñadas en el *paso de la sexta Angustia* o, aproximadamente, el *Ecce Homo* del Museo Diocesano y Catedralicio, piezas que definen su trayectoria estética. La ciudad hacía una década que había despertado del sueño de su capitalidad, pero aún había resquicios del ambiente cortesano, apurando los últimos meses del valimiento del duque de Lerma. Seguían la Universidad y la Chancillería, un importante conjunto palaciego y la omnipresencia de espacios religiosos en una ciudad sacralizada. Para el monasterio de San Francisco, Fernández comenzó a labrar a comienzos de ese año la que terminaría siendo su imagen principal: una escultura de la Inmaculada Concepción cuyo

en las obras de referencia sobre la iconografía inmaculista españolas las referencias al modelo fernandesco son casi testimoniales, por ejemplo, Stratton (1988). Esta herencia se percibe aún en obras recientes y de valía como González (2021). La influyente exposición *The Sacred Made Real* (Londres, Washington, Valladolid, 2009-2010) dedicó un espacio al tema pero omitiendo los ejemplos castellanos.

rastró se escabulle un par de décadas después de la Desamortización (Fernández, 1998: 69, 94-6; Fernández, 2021: 142) (fig. 1).

El encargo se enmarca en la polémica —y fiebre general— en defensa de la Concepción cuyo epicentro fue el convento de San Francisco. Amigo Vázquez ha estudiado intensamente el panorama festivo vallisoletano de los siglos XVII y XVIII en general y los «entusiasmos inmaculistas» en particular, explicando cómo los franciscanos lograron involucrar al pueblo y a las instituciones locales hasta alcanzar una «trascendencia urbana» (Amigo, 2005), usando como fuente fundamental un libro publicado por el P. Antonio Daza (Daza, 1628). Ahora pretendemos subrayar la importancia de este volumen como soporte, justificación y medio de difusión tanto del mensaje inmaculista como de la propia imagen escultórica que lo *encarna*; una unión imagen-relato que lo es también de expectativas e intereses y que ejemplifica perfectamente las líneas generales sobre la retórica de las imágenes religiosas que plantearan autores como Portús (2016: 19-27). Además —siendo el P. Daza el impulsor de la escultura—, pluma y gubia trabajaron casi al unísono, recorriendo tanto lugares míticos como parajes y testigos vivos y reconocibles; palabra de franciscano que fue cronista general y secretario de la orden.¹¹

Antonio Daza (+1640) pertenecía a una importante familia de eclesiásticos naturales de Cuéllar (Segovia) vinculada al gobierno de los estados del duque de Alburquerque, entre los que destaca su hermano Agustín, que llegó a ser deán de Segovia, capellán y secretario de Felipe IV. Sobremonte —que lo conoció muy bien— lo definió como «varón verdaderamente espiritual y persona religiosísima de mucha oración y austeridad, devotísimo del misterio de la Inmaculada Concepción».¹² Por esos años había sido dos veces guardián del convento de Palencia, de donde pasó en 1616 al de Valladolid como presidente *in capite* y custodio de San Francisco un trienio, además de provincial de la Concepción. Durante su mandato se desarrollaron las celebraciones en defensa del dogma, antes de viajar a Roma. Escritor fecundo, merece estudiarse detenidamente su figura y su amplia red de contactos, entre las que están los obispos Francisco de Sosa, Francisco Sobrino, Antonio Trejo y el duque de Alburquerque, algunos de los protagonistas de las embajadas regias. El nombramiento de Daza como comisario general en la curia romana a partir de 1621 coincidió con la llegada al trono de Gregorio XV, la embajada de Alburquerque y, no casualmente, con la apertura del

¹¹ La *Inmaculada* fue bendecida el 25-11-1617. El libro de Daza se publicó en 1628, pero estaría escrito a finales de 1618, pues las aprobaciones previas son de agosto y noviembre de 1619.

¹² Sobremonte (1660: 120v-121v) señala sus principales datos biográficos desde su toma de hábito en Olmedo y sus funciones como secretario provincial, comisario de la Real Chancillería, guardián de Ávila y Medina del Campo, etc. Tras su estancia en Roma fue visitador de la provincia de Burgos y ministro provincial (1627). Además fue cronista general de la orden y calificador del Santo Oficio. Por problemas de salud entre 1630 y 1640 vivió retirado en el convento vallisoletano, donde falleció y se enterró en su capilla mayor, a los pies de la imagen que tanto había promovido.

proceso apostólico para canonizar a Juana de la Cruz, mística y milagrosa monja que fue precuela de la M. Luisa.

El libro dedicado a la Inmaculada Concepción comienza transcribiendo el decreto *Sanctissimus Dominus noster* de Paulo V (12-09-1617), resultado de aquella primera misión diplomática y que imponía el silencio público a los maculistas. El decreto tuvo una particular interpretación en nuestro país y fue festejado como una victoria, también en Valladolid. El 25 de noviembre de ese año se recibió y consagró en el convento de San Francisco la imagen que había realizado Gregorio Fernández al tiempo que se instituía la cofradía que bajo su advocación se había ido fraguando,¹³ encabezada por hombres principales y miembros de la Real Chancillería. Mientras se celebraba un *Te Deum* y procesión por su claustro, la Divina Providencia hizo que llegase la noticia del breve «y se tuvo por buen pronostico de la fundación desta cofradía aver llegado en la primera accion della» (Daza, 1628: 177-8).

Los primeros capítulos del libro de Daza presentan un discurso general en favor de la Pura Concepción, trazando su defensa desde la época apostólica. Daza repasa los distintos concilios, los doctores y santos canonizados y presta especial atención a las actuaciones de la orden seráfica hasta llegar a sus coetáneos, con referencias a Sosa y a Trejo. Al *sutil* Duns Escoto dedicó el capítulo quinto del que nos interesa —ya desde el título— que subrayase el milagro por el que una imagen mariana inclinó su cabeza en señal de agradecimiento por tal defensa (Daza, 1628, V: 37). De esta forma Daza comienza a explorar este sugerente mundo en el que el arte y la imagen, el texto y la erudición, la taumaturgia y las pruebas de veracidad se entrecruzan.

Llegados al capítulo octavo, el autor presenta uno de sus objetivos esenciales: publicar la hermandad creada por Luisa de la Ascensión, religiosa clarisa del monasterio de Carrión de los Condes y mujer ascética que gozaba de una amplia fama e influencia espiritual y política.¹⁴ Frente a las turbulencias vividas en torno a 1614:

Echó mano la divina Magestad de una mujer tan recogida y retirada en su rincón, que apenas ningún hombre la ha visto jamás la cara [...] tan devota deste sagrado misterio, que assi como supo lo que passava en Sevilla y Andalucía [...] hizo voto y juramento de tener y creer, que esta soberana Señora fue concebida sin pecado original; y añadió, que daría la vida por su defensa cada y quando que fuese menester, con la devoción y fervor de que yo soy testigo; cosas que el averlas yo visto, y palpado, despertaron mi tibieza, y animaron para escribir este libro (Daza, 1628: 67) (fig. 2).

¹³ «Y aún no estaba acabada la imagen quando a la fama acudía mucha gente en casa del escultor [...] antes que se acabase se alistaron quarenta hombres principales y devotos desta Real Audiencia y Ciudad, y fundaron la cofradía que oy tiene».

¹⁴ La biografía de Luisa Colmenares Cabezón, *La monja de Carrión* merece una mayor atención. Partimos de Miguélez (1890) y García Barriuso (1986). Además, Egido (1990), Márquez (2008), Rico (2015) y Bergonzini (2015: 64).



Fig. 2. Autoría desconocida, *Retrato de la M. Luisa de la Ascensión (la Monja de Carrión) como Santa Clara*, primer tercio del siglo XVII, Monasterio de Santa Isabel, Valladolid.

Luisa había empezado una campaña de misivas dirigidas al papa, al monarca y a otras muchas personalidades para defender la causa al tiempo que fundaba una Congregación de la Purísima Concepción. Junto a ella estaba el P. Daza como alentador y difusor de su mensaje, aunque discurriese por terrenos peligrosos.

Esta hermandad espiritual se difundió muy rápidamente, «que en sabiendo era obra suya, no se daban manos las gentes a entrar en ella». Sus miembros juraban —sin distinción de sexo ni estatus— cumplir unos estatutos básicos de cinco reglas esenciales (transcritas en Daza, 1628: 68) que buscaban establecer en último término una unidad católica, caritativa y de acción en favor del misterio. A ella dedicó Daza todo el capítulo noveno, dando cuenta de la ingente cantidad de personalidades que la integraban y que «firmaban de rodillas con lágrimas en los ojos, confessandose por indignos de ser admitidos» o jurando dar la vida en su defensa. El franciscano cifra en más de 80 000 personas las que en pocos años rubricaron su entrada en los libros abiertos a tal efecto, mientras que otras fuentes amplían esta cantidad hasta los 140 000 en 1625 (Miguélez, 1890: 41). Uno de los libros de rúbricas conservados —seguramente el más importante—¹⁵ certifica el carácter global de esa hermandad y sociedad de juramentados y comienza con los miembros de la familia real.¹⁶ El orden

¹⁵ Biblioteca Nacional (BNE), MSS/8540. Otra copia en MSS/4011 (1625).

¹⁶ Daza (1628: 70v-71) parece haber asistido el 4-06-1620 a la firma de Felipe III, cuatro de sus hijos (Felipe IV, María Ana, Carlos y Fernando), la princesa Isabel de Borbón y Filiberto de Saboya. Como lo hicieron

del libro manuscrito de la Biblioteca Nacional no sigue una jerarquización cronológica sino simbólica: por ejemplo, el siguiente folio se dedica al cardenal duque de Lerma, caído en desgracia desde hacía dos años.¹⁷ A continuación aparecen las descalzas reales de Madrid, encabezadas por sor Margarita de la Cruz, tía de Felipe III (resumen bibliográfico en Bosch, 2019). El dato es relevante por la importancia del cenobio madrileño y la influencia de sor Margarita en la corte (a pesar del duque de Lerma), pero sobre todo por su papel en defensa de la Pura Concepción y por la presión ejercida sobre su sobrino y las altas esferas del poder. Además, su firma —acompañada por las del resto de la comunidad— es la más antigua de todas las que aparecen en el libro (9-06-1616), de modo que ha de tomarse el monasterio de las Descalzas Reales como el punto de partida de una campaña de adhesiones que se mantuvo durante casi tres lustros, y que utilizó a sor Margarita y a sor Luisa como abanderadas.¹⁸ Desde luego, habrá que profundizar en estas conexiones claustrales y su influencia extramuros, ratificadas gracias a una amplia correspondencia epistolar (en buena parte recogida en el proceso inquisitorial contra la M. Luisa)¹⁹ que certifica lo que dijo uno de sus defensores:

[...] es un grave indicio de la mucha virtud y del crédito universal que Nuestro Señor infundió en los corazones de toda Europa y América para que deseasen de su correspondencia y comunicación las mayores personas della, emperadores, reyes, potentados, cardenales y todas las personas graves de estos reinos que con singular afecto la han escrito [a la M. Luisa] consultando con ella las causas de su alma y buenos aciertos de sus estados (BNE, MSS/6188, f. 207).

Recientemente se ha instalado en el Candilón de las Descalzas Reales una cruz de madera (n.º inv. 00615713) que perteneció a Luisa de la Ascensión, certificando esa relación y el interés por preservarla a pesar de las requisas inquisitoriales. Además de su pertenencia a la misma orden y de compartir intereses, es casi seguro que existie-

con su nombre de pila, Daza les pidió que incluyeran sus títulos y el monarca volvió al rubricar «con mucha devoción y gusto [...] que como Felipe con su persona, y como Rey con su reyno la defendería».

¹⁷ Pudiera interpretarse como homenaje del entorno de la M. Luisa. Una carta escrita a Rodrigo Calderón por su confesor (Fr. B. de Radona, Carrión, 24-09-1605) le transmitía: «no ay oy en el mundo quien mas lo quiera [al Duque] que es la hermana Luisa porque muchas veces me dice balgame nuestra señora bendita (que es su manera de hablar esta) que no se que me tengo con el duque de Lerma que le ama mi alma con grandissimo amor», BNE, MSS/12859, f. 17v-18.

¹⁸ Con Margarita de la Cruz, las Descalzas Reales fue el centro del movimiento mariano español de la primera mitad del siglo XVII (Sanz y Vilacoba, 2006: 798). Es curioso que el propio convento de Carrión de los Condes (el segundo en incorporarse) lo hiciera cinco meses después (20-10-1616). En la secuencia del libro se colocó en medio la adhesión de la Encarnación de Madrid y de Mariana de San José (31-10-1620).

¹⁹ El calificador habla de la correspondencia con Felipe III y su mujer («escriveme muy a menudo que hemos de ser muy amigas», le dijo en 1609 la reina), de los infantes Carlos y Francisco, de las reinas de Francia y Hungría, de «Margarita de las Descalzas», así como de casi todos los nobles y prelados (García Barriúso, 1986: 97-8).

ron otros lazos personales: Luisa era nieta del músico Antonio de Cabezón y toda su familia participó en la vida de la corte. De hecho una tía fue dama de la princesa Juana de Portugal y su propia madre estuvo al servicio de la emperatriz María de Austria, madre de sor Margarita.

Volviendo al *Libro de la Purísima Concepción*, el P. Daza incluye una tan interminable como apabullante lista de prelados, dignidades y religiosos, la práctica totalidad de los grandes títulos nobiliarios y hasta doscientos conventos de frailes y monjas.

Dejando de lado el resto de los capítulos, en los que aborda los milagros conseguidos por la intercesión de la Purísima (incluidos los vividos por Daza en Palencia y Valladolid), destaca el capítulo XXIII, centrado en la imagen de la Concepción de San Francisco de Valladolid:

[...] han deseado tener en este convento una imagen deste sagrado misterio [...] hasta que en estos últimos tiempos, viendo la mucha contradición que en algunas partes hazían a este santo misterio y moviendo Dios los corazones de los religiosos determinaron de hacer lo que tanto deseaban y habiéndose informado de los mejores escultores que había en España para encomendarles esta obra, supieron que dentro desta ciudad había uno a medida de su deseo y vistas algunas cosas que había hecho se tomó resolución de dársela y sucedió tan bien que al cabo de siete meses que tardó en hacer esta santa imagen salió tal de sus manos que más parece obra de ángeles que de hombres; tuvo muchos socorros del cielo el artífice que la hizo, que se llama Gregorio Fernández porque conociendo lo mucho que importaba el buen acierto para tan santa obra antes de poner mano en ella confesó y comulgó y un sábado por devoción de la madre de Dios, habiendo primero dicho misa de su Purísima Concepción por el buen acierto de la imagen se comenzó, dando de rodillas un sacerdote los primeros nueve golpes, por devoción de la Virgen y continuándose la fábrica de la imagen se continuó la devoción de misas, oraciones y sacrificios no solo en esta ciudad y convento sino en otros de la misma provincia, especialmente en el de santa Clara de Carrión donde la madre Luisa de la Ascensión era abadesa, que sabiendo nuestros deseos y habiéndola pedido nos ayudase con oraciones lo hizo todo el tiempo que duró la fábrica de la imagen y particulares ejercicios de penitencia, comuniones y novenas; y con estas y con otras ayudas espirituales salió tan acabada y perfecta que parece venció en ella el arte a la naturaleza, hasta el dragón que tiene debaxo de los pies, que es lo menos, salió tan acabado que viéndole un perro en la casa del pintor donde se pintaba la imagen espantándose de él como si fuera vivo le estuvo ladrando desde lejos, sin osar llegarse a él hasta que al cabo de rato le acometió y mordió en una ala y en la cola, tan de buena gana que le señaló los dientes en ambas partes (Daza, 1628: 175v).

La amplia cita es un paradigma del relato sobre la imagen sagrada y sus expectativas a comienzos del XVII: ubica y justifica lo oportuno del encargo en un contexto de consolidación y discusión teológica y política, pero también señala la calidad del escultor como uno de los mejores del reino —el mejor, en palabras de Felipe IV (Martín González, 1980: 23)—, lo que acredita tanto su valía formal como su corrección

devota. Además, Fernández se preparó espiritualmente y la materialización de la talla se realizó entre sacrificios religiosos y oraciones propias y ajenas: la mano hábil —y la mano venerable y *medium*— fue guiada en su creación por la divinidad, la mano no humana y angélica. Al menos así lo parecía: el arte venció a la naturaleza. La narración, en clave de autoafirmación y propaganda, viene a sumarse a otros muchos semejantes recogidos tanto por Palomino como por otros escritores (Arias, 2011 y Arias, 2020: 311),²⁰ entre los que volvemos a encontrar pasajes de la vida de Juana de la Cruz que escribió Daza. Son varios los relatos similares que giran sobre obras de Fernández y todos ayudan a perfilar la opinión de *venerable* que poseyó en su época, tal como indicaron Palomino²¹ y otros elocuentes testimonios.²² Si algo hace excepcional al texto de Daza es que es rigurosamente contemporáneo, tanto que quién sabe si él mismo dio los primeros nueve golpes. Si Becerra fue «el artista de lo sagrado» en palabras de Tormo, Gregorio Fernández fue «el escultor de la religión».²³ Por eso el P. Daza desarrolla a continuación una justificación del icono sagrado y su correcto uso, con inevitables referencias a san Lucas.²⁴

Fernández, como nuevo Zeuxis cuyas obras son capaces de engañar y provocar la reacción de canes —¿y humanos maculistas?—, parte de un naturalismo cuyo origen mismo es la Verdad (Pereda, 2017). Sin espacio para poder desarrollar esta idea, al menos merece la pena adelantar la trascendencia de esta *Inmaculada* en los cruciales planteamientos estéticos de los años centrales de esa década. Uno de los aspectos más evidentes está en la concepción (y construcción técnica) de la escultura como imagen revestida y la importancia concedida a la imitación de las telas, subrayada por la policromía y los efectos de las aplicaciones. Su corporeidad y el especial cuidado prestado al manto, túnica y encajes no solo se adecuaba perfectamente a lo que se esperaba de una imagen religiosa de uso procesional, sino que daba respuesta desde la pericia escultórica a los problemas de decoro que desde hacía décadas suscitaban las imágenes marianas tanto vestideras como revestidas. Con ellas, y con ese imaginario estético tan popular —caso de la *Soledad* de Becerra, con la que guarda tantos paralelismos—, es con las que hay que emparentar la obra de

²⁰ Una visión de síntesis bien esclarecedora en Portús (2016: 68-77).

²¹ Palomino (1715-1724, III: 278) explicó que Fernández era considerado venerable, caritativo y piadoso y que antes de tallar imágenes religiosas siempre se preparaba espiritualmente «porque Dios le dispensase su gracia para el acierto».

²² En 1751 se le calificó de «Benerable [...] cuyo cuerpo está entero» en la iglesia de los carmelitas calzados de Valladolid (Urrea, 2014: 24).

²³ Bosarte (1804: 192) lo alaba destacando su búsqueda de la belleza, la forma de vestir las figuras y la nobleza del estilo, bien lejos del arquetipo de artista castizo anclado en la paramera y creador de *Inmaculadas* feas y monótonas que perfiló Orueta.

²⁴ Relaciona la presentación pública de la talla con «el Evangelista San Lucas pintó la de la Sacratissima Virgen, y la dio a los Christianos para que la adorasen» (Daza, 1628: 178).

Fernández, por más que puntualmente utilizara algunos elementos procedentes de las estampas (Urrea, 2014: 79, especialmente en la parte inferior y el dragón). A ellas remite y a ellas supera como un *non plus ultra* escultórico,²⁵ anticipando sendas por las que transitarán escultores posteriores. A nuestro juicio, esta interpretación entre tradición y vanguardia naturalista/verista, viene a confirmar que el tema mariano fue además el cauce por el que transitaron conceptos sobre el uso de las imágenes y la propia concepción del arte —en este caso, la escultura—, algo que ya ha sido señalado para la pintura.

El juicio estético de Daza y de los contemporáneos de Fernández están en las antípodas del que hoy mantiene parte de la historiografía. Así, la *Inmaculada* de Épila (Zaragoza) se alaba hacia 1625 de esta manera:

[...] tan artifiçiosa que mas viva que talla parece habiendo esta Señora gastado muchissimo en procurar se le hiziese en Valladolid por un tan grande Artifize que asi por su maravillosa hechura como por el gasto y cuidado que puso en hacerla es obra tan peregrina que mueve a todos la devoçion misma que esta Señora tiene a su Comçeçion (Marco, 2013: 146).

La sacralización del proceso escultórico mismo²⁶ aseguraba su efectividad y tenía un espacio reservado en el discurso, pero no era una labor en solitario. A los curiosos que se aproximaban al taller para contemplar los progresos se sumaban los conventos y fieles expectantes —en sentido literal— a través de oraciones y sufragios, pues el encargo condensaba los deseos y anhelos colectivos.²⁷ Daza destaca uno: el de la M. Luisa de la Ascensión y sus monjas de Carrión. No podía haber en Castilla persona más devota ni milagrera, mejor intercesora, ni más famosa, con lo que tenía de autoridad, prestigio y publicidad para la empresa. Ello aseguró el resultado pero también su difusión, utilizando diversos canales como el de la hermandad inmaculista que ella promocionó y en la que se registraban cientos de personas semanalmente; canales que superaban las distancias geográficas, las rejas de las clausuras y hasta los océanos. La *Inmaculada* de Fernández nació y muy pronto se convirtió en su insignia fundamental. Ahí radica también parte del éxito del modelo.

²⁵ El pintor y canónigo cordobés Juan de Peñalosa describió la talla de la catedral de Astorga (1626) como «obra de mano de hombre mortal (pero inmortal en fama), persuadía a que era más divina que humana [...] Toda en fin bellísima, y donde parece que puso el non plus ultra y términos el arte admirable» (Peñalosa, 1996: 19).

²⁶ La *Inmaculada* que Andrés Solanes —estrecho colaborador de Fernández— hizo para La Santa Espina se acompasó con festividades marianas. Por ejemplo, el día de la Purísima, «con devoción y con ternura y digo que aquel día hizo el rostro» (Urrea, 2019: 188).

²⁷ Otro ejemplo muy similar ocurrió a Mariana San José (Madrid, 1645) fundadora de la Encarnación de Madrid respecto al encargo del *Atado a la columna* al mismo Gregorio Fernández; últimamente Arias (2019: 254) y Checa (2018: 96-8 y 115-8).



Fig. 3. Domingo de la Fuente, *Verdadero retrato de la Inmaculada Concepción de San Francisco de Valladolid*, 1618, Real Monasterio de Santa Clara, Carrión de los Condes, Palencia.

Hay elementos para creer que el discurso del P. Daza se ajustaba a la realidad. Sabemos, por ejemplo, que Gregorio Fernández fue cofrade de la cofradía de la Concepción de Valladolid y hermano de la congregación fundada por la M. Luisa. En su libro de firmas aparece su rúbrica junto a la del pintor Bartolomé de Cárdenas²⁸ (fig. 3).

El relato de Daza justifica también que la primera imagen que replica a la *Inmaculada* de Valladolid se colocase en 1619 en el presbiterio del convento de clarisas de Carrión de los Condes. Se trata de un verdadero retrato pictórico firmado por Domingo de la Fuente que tuvo que realizarse pocos meses antes y se envió como presente por su intervención.²⁹ La pintura sustituye a la escultura y es *testimonium* de ella. Por eso la (re)presenta con todo lujo de detalles, incluido el cordón franciscano de la aureola

²⁸ Se encuentran tras la larga dedicatoria y voto de la M. Ana de Austria, abadesa de Las Huelgas de Burgos e hija de don Juan de Austria, quien lo hace en su nombre y el de su comunidad, los doce monasterios dependientes (800 monjas) y resto de súbditos (15-07-1620), BNE, MSS/8540, f. 162. En el reverso está la jura de los franciscanos de Carrión (13-08-1620), por lo que probablemente Fernández firmase entre ambas fechas. Sobre Cárdenas, Urrea y Valdivieso (2017: 103-122).

²⁹ RETRATO DE NV[e]STRA S[en]ora DE LA CONCEPCION DE S[an] FRANCISCO DE LA CIVIDAD DE VALLADOLID y firma del pintor en su peana. En el marco se copiaron los primeros versos del *Tota pulchra es Maria* y la leyenda LA MADRE LVISA DE LA ASCENSION PVSO AQUÍ ESTE QVADRO A[n]o 1619. Sobre el pintor, Urrea y Valdivieso (2017: 161-2).

o las aplicaciones de pasamanería y joyeles que también describe Daza y conocemos por otras muchas pinturas y esculturas. Y por esto mismo, aunque en el convento se conservan dos excelentes obras de Gregorio Fernández —una *Piedad* (1620) y un *crucificado* (h. 1626) (Martín González, 1980: 182 y 186; Urrea, 1999b)—, la ausencia de una *Inmaculada* de talla hecha por el escultor o sus seguidores ha de justificarse por la consideración inicial de *unicum* que tenía la de Valladolid como fruto de un proceso devoto y simbólico exclusivo.

Otra temprana reproducción, en este caso escultórica y de piedra, fue mandada colocar expresamente por la M. Luisa sobre la puerta principal del convento carrionés «y me dixo lo hazía deseando que todos los que entrassen en aquel templo entrassen por la puerta de la Concepción de la Virgen, como quien entra confesando su preservación y pureza» (Daza, 1628: 67v). La renovación del convento es el testimonio mejor conservado de la fama que llegó a alcanzar la M. Luisa. La directa implicación de Felipe III y las cuantiosas limosnas ofrecidas por él y por otros muchos miembros de la corte se concretaron en un constante envío de dinero y obras de arte (Gómez, 2010: 71-116 y García, 2012: 593-609 y ss.), mantenido durante los primeros años del reinado de Felipe IV. Su templo (1614-1619) está cargado de inscripciones que acreditan la labor de sor Luisa como recuerdo y reclamo. Este carácter propagandístico y la vinculación con el ambiente cortesano se manifiesta en una amplia e inusual fachada clasicista que aún merece un estudio detenido. Sus esculturas debieron de realizarse inmediatamente antes de 1619, pues parece que ya estaban colocadas durante la consagración del templo el 13 de enero. Esa cita se solemnizó aún más con el voto y juramento en defensa de la Concepción virginal de María que la villa hizo en el mismo templo al día siguiente. Frente al atrio de entrada se formó un castillo de fuegos artificiales defendido por musulmanes culminado con un gigante con maza que representaba el Pecado original y que se consumió tras la señal del *Ave María*: «vino de inprovisto un cohete por el aire, enviado de parte de una ymagen pequeña de Nuestra Señora de la Concepción que estaba enfrente del castillo, puesta en lo alto del remate de la puerta nueva de la iglesia» (Cisneros y Tagle, 1629, 73-85). A estas fiestas acudió el P. Daza, quien, como hombre de confianza de Luisa, había supervisado la construcción del templo desde sus inicios.

De esta forma arranca también la difusión de la imagen, que en muy pocos meses comenzó a fructificar, empezando quizás por la escultura de Salamanca («del mismo tamaño, altura, perfección y ropaje») y, muy próxima, la de la Encarnación de Madrid, Monforte de Lemos, etc. Todas siguen el mismo modelo icónico pero con distintas variantes que habrá que analizar: cambian detalles, cambian peanas (y por ello parte de su significado, haciendo desaparecer el dragón), mutan ciertos colores y, lo que es más importante, se da paso a una nueva generación de historias autónomas (Carboneras de Madrid, Castroverde, etc.).



Fig. 4. Jerónimo López Polanco, *Inmaculada (Nuestra Señora de la Paloma)*, c. 1622, Museo Diocesano de Arte Sacro, Las Palmas de Gran Canaria.

Si desde Valladolid se siguieron produciendo esculturas de este tipo durante casi toda la centuria³⁰ en distintos formatos y para distintos usos, la difusión a través de verdaderos retratos y otras composiciones iconográficas demuestra su inmediata aceptación. El contexto cortesano y madrileño desempeñó en ello un papel esencial y desde allí también se replicó y reelaboró a partir de los años veinte (fig. 4).

Sin espacio ahora para poder desarrollarlo, pongamos como ejemplo el de las *Inmaculadas* de Jerónimo López Polanco, uno de los más tempranos y destacados pintores madrileños que reelaboraron el modelo escultórico. Sus obras para Dueñas (Palencia) y Las Palmas de Gran Canaria son el muestrario de un fecundo viaje. Sobre la última de las pinturas (1622) se ha planteado incluso un destino americano, pues consta en el testamento del pintor varias partidas de pinturas con tal fin (Sánchez, 1998: 177; Rosario, 2004). Lo cierto es que su propietario, el canónigo Juan Fernández de Oñate, era natural de Alaejos (Valladolid) (Cazorla, 1992: 94) y pasó a su capilla de la catedral canaria tras hacerlo por su morada. Del espacio doméstico al altar, como la *Inmaculada* que preside la sala del *Milagro de san Francisco de Asís* del imponente lienzo de

³⁰ En las condiciones impuestas a Andrés Solanes en 1623 para hacer una *Inmaculada* se especificó que fuese del «tamaño de las demás que an salido desta ciudad [...] con un dragón a los pies con su hurna y rayo y su luna a los pies como se azen las demás» (Urrea, 2014: 205).

José Juárez (Museo Nacional de Arte, México), formando parte de un ejercicio metapictórico y simbólico tan habitual en este artista novohispano. Además de ilustrar a la perfección este viaje —tanto como las esculturas que Fernández envió a Lima— y los recursos visuales que Juárez tenía a su alcance, se remarca la defensa del dogma por parte de la orden como «la cosa más ilustre que pudo suceder a esta sagrada religión» (Daza, 1628: 182).

Volvamos por un instante a Jaén y a la *Inmaculada* de su catedral. Alonso de Menz se comprometió a seguir «los modelos que de ello hay» (Galiano, 2007: 135). Queda demostrado que el modelo ni era tan extraño en Nueva España o Lima ni en la capital andaluza. Al fin y al cabo, su promotor, el obispo Baltasar de Moscoso y Sandoval, pertenecía a la hermandad de inmaculados de sor Luisa y conocía las réplicas escultóricas y pictóricas que estaban en plena expansión. Era la misma imagen que aparece —más o menos elaborada— en conocidas representaciones de la defensa de la Inmaculada por la monarquía como uno de los pilares de la *pietas* hispánica y habsbúrgica (fuese Felipe III en la sarga de la Universidad de Salamanca o su hijo en la de Pedro Valpuesta del Museo de Historia de Madrid). El foco de atención en ambos casos se ha fijado en la representación de los monarcas. Nosotros deseamos orientarla algo más arriba, hacia esa imagen que nació en el taller de Gregorio Fernández gracias a las oraciones de una monja de Carrión.

Imagen y relato, medallas y copias pictóricas viajaron, se transformaron y globalizaron, confirmando que «el estudio de las copias y transformaciones continúa siendo una de las grandes tareas por realizar en este campo de la historia de las imágenes» (Freedberg, 2011: 153).

BIBLIOGRAFÍA

- AMIGO VÁZQUEZ, Lourdes (2005): «Entusiasmos inmaculistas en el Valladolid de los siglos XVII y XVIII», en *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte*, 409-443, San Lorenzo de El Escorial: RCU Escorial-M.^a Cristina.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (2011): «“La copia más sagrada”: la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid», *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción*, 46: 33-56.
- (2019): «“A las arterias solo les falta el pulsar...” Aproximación a la escultura policromada en dos fundaciones monásticas reales», en *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, 246-259, Madrid: Patrimonio Nacional.
- (2020): *Gaspar Becerra en España. Entre la pintura y la escultura*, Astorga: C. E. Astorganos Marcelo Macías e Instituto de Estudios Giennenses

- BERGONZINI, Massimo (2015): *Il culto mariano e immaculista della monarchia di Spagna: l'ambasciata romana di D. Luis Crespi de Borja (1659-1661)*, Oporto: CITCEM.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge (1974): «Escultura montañesina en el virreinato del Perú», *Archivo Hispalense*, 57, 95-120.
- BOSARTE, Isidoro (1804): *Viage artístico a varios pueblos de España*, I. Madrid: Imprenta Real.
- BOSCH MORENO, Victoria (2019): «Sor Margarita de la Cruz», en *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, 111-115. Madrid: Patrimonio Nacional.
- CALDERÓN, Fr. Francisco (2008): *Primera parte de la Crónica de la santa Provincia de la Purísima Concepción*, Hipólito Barriguín (ed.), Valladolid: Diputación de Valladolid.
- CAZORLA LEÓN, Santiago (1992): *Historia de la Catedral de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria: R. S. Económica de Amigos del País.
- CHECA CREMADES, Fernando (2018): «“Aquí está Dios”. El Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, teatro de la Contrarreforma habsbúrgica», en *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez (dirs.), 87-122, Gijón: Trea.
- CHUQUIRAY GARIBAY, Javier (2015): *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado*, Lima: UNM de San Marcos, disponible en línea en <<https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/4480>> (última consulta: 10 de octubre de 2022).
- (2019): «El escultor Pedro Muñoz y la impronta de Gregorio Fernández en su obra limeña», en *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano* (VII), M.ª Ángeles Fernández, Carme López e Inmaculada Rodríguez (eds.), 275-287, Santiago de Compostela-Sevilla: Enredars-Andavira
- CISNEROS Y TAGLE, Juan (1629): *Recopilación de las grandezas y antigüedades de la muy noble villa de Carrión* (manuscrito), Real Academia de la Historia, Col. Salazar, ms. H-14.
- DAZA, Fr. Antonio (1628): *Libro de la Purissima Concepcion de la Madre de Dios en el qual a lo Historial y Teólogo se tratan las cosas más principales que acerca deste Misterio han sucedido en el mundo*, Madrid: viuda de Luis Sánchez.
- EGIDO, Teófanos (1990): «Religiosidad popular y taumaturgia del barroco (Los milagros de la monja de Carrión)», en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia. III*, 11-39, Palencia: Diputación de Palencia.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.ª Antonia (1998): *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- (2021): «La desaparición del convento: su repercusión urbana y la dispersión de su patrimonio mueble», en *El convento de San Francisco de Valladolid. Historia y memoria*, 135-149, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- FREEDBERG, David (2011): *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Cátedra.
- GALIANO PUY, Rafael (2007): «Las esculturas de la catedral de Jaén (S. XVII). Corpus documental y fotográfico», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 195: 121-190.

- GARCÍA BARRIÚSO, Patrocinio (1986): *La Monja de Carrión. Sor Luisa de la Ascensión Colmenares Cabezón (Aportación documental para una biografía)*, Madrid: Monte Casino.
- GARCÍA GARCÍA, Lorena (2013): *Evolución del patrimonio religioso en Carrión de los Condes Palencia, desde la Baja Edad Media hasta nuestros días*, tesis doctoral, Valladolid: Universidad de Valladolid, disponible en línea en <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/3026>> (última consulta: 10 de octubre de 2022).
- GILA MEDINA, Lázaro (2013): «Alonso de Mena y Escalante (1587-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto», en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Lázaro Gila Medina (coord.), 17-82, Granada: Universidad de Granada.
- GÓMEZ PÉREZ, Enrique (2010): *El Real Monasterio de Santa Clara de Carrión de los Condes*, Palencia: Cálamo.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo (2021): *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII*. Madrid: CSIC.
- LÁZARO DAMAS, M.^a Soledad (2009): «El programa iconográfico de la portada norte de la Catedral de Jaén y su vinculación con el escultor granadino Alonso de Mena», *Códice*, 22: 7-27.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo (3 de noviembre de 1949): «Imágenes de Gregorio Hernández en Lima», *El Comercio*, n.º 58.027, 4.
- MARCO GARCÍA, Víctor (2013): «“Con la mayor hermosura y arte”. Pinturas de Juan Ribalta para los Condes de Aranda», *Ars Longa*, 22: 143-158.
- MÁRQUEZ DE LA PLATA, Vicenta M.^a (2008): *Mujeres pensadoras: místicas, científicas y heterodoxas*, Madrid: Castalia.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1980): *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- MIGUÉLEZ, Manuel F. (1890): *Un proceso inquisitorial de alumbrados en Valladolid o Vindicación y semblanza de la monja de Carrión*, Valladolid: Luis N. de Gaviria.
- PALOMINO, Antonio (1715-1724): *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar.
- PEINADO GUZMÁN, José A. (2014b): «La iconografía inmaculista de Alonso de Mena y su escuela en Granada», *Iberian*, 9, 55-73.
- (2014): «La Inmaculada Concepción en Granada», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 45, t. 23: 7-368.
- PEÑALOSA Y SANDOVAL, Juan de (1996): *Relación de las fiestas que celebraron en la ciudad de Astorga, el obispo y su cabildo, Marqués y su ciudad, en el voto y solemnidad de la Purísima Concepción de Nuestra Señora*, Astorga: Museo de la Catedral.
- PEREDA, Felipe (2017): *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons.
- PORTÚS, Javier (2016): *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- RAMOS SOSA, Rafael (2018): «Ver con la vista de la imaginación. La escultura: entre el icono y la belleza», en *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, Ramón

- Mújica, Luis E. Wuffarden y Juan D. Bendezú (coords.), 269-308, Lima: Banco de Crédito del Perú.
- RAVÉ PRIETO, Juan L. (2010): *San Luis de los Franceses*, Sevilla: Diputación de Sevilla.
- RICO CALLADO, Francisco L. (2015): «La Inquisición y las visionarias clarisas del siglo xvii: el caso de sor Luisa de la Ascensión», *Bulletin of Spanish Studies*, 92/5: 771-790.
- ROSARIO LEÓN, M.^a Teresa del (2004): «Nuestra Señora de la Paloma», *La Huella y la Senda*, catálogo de exposición, 529-531, Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Diócesis de Canarias.
- SÁNCHEZ DÍEZ, Carlos (1998): «Un retrato de Juan de Briviesca por Jerónimo López Polanco», *Archivo Español de Arte*, 282: 172-178.
- SANZ DE BREMOND, Ana y VILACOBIA, Karen M.^a (2006): «Siguiendo el espíritu de Santa Clara: Sor Margarita de la Cruz, la monja infanta», en *El Franciscanismo en Andalucía. Clarisas, Concepcionistas y terciarias regulares*, 787-804, Córdoba: A. H. de Estudios Franciscanos.
- SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires: Educa.
- SOBREMONTÉ, Fr. Matías de (1660): *Noticias cronographicas y topographicas [...] de San Francisco de Valladolid*, Biblioteca Nacional, MSS/9351.
- STRATTON, Suzanne (1988): «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, 2: 3-128.
- URREA, Jesús (1999). *Gregorio Fernández 1576-1636*, Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- (1999b): «Cristo crucificado», *Memorias y esplendores* (catálogo de la exposición), 337, Palencia: Las Edades del Hombre.
- (2014): *El escultor Gregorio Fernández 1576-1636 (apuntes para un libro)*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (2019): *Estudios de arte y sociedad en Valladolid (siglos xvi-xix)*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- URREA, Jesús y Enrique VALDIVIESO (2017): *Pintura barroca vallisoletana*, Sevilla: Universidad de Sevilla y Universidad de Valladolid.
- VARGAS UGARTE, Rubén (1963): *Los jesuitas del Perú y el arte*, Lima: Gil.

Mujeres, arte y patrimonio es el fruto de la colaboración de un amplio elenco de especialistas que ofrecen, desde una perspectiva multifocal y diacrónica, su particular análisis, tan inquisitivo y sagaz como sutil y delicado, sobre las relaciones de las mujeres con el arte y la cultura, desde la Edad Media hasta la contemporaneidad. Se encadenan a lo largo de estas páginas estudios que ahondan en los intereses, anhelos y gustos de mujeres que, a través de su promoción, contribuyeron a configurar su identidad y la de sus familias; sin olvidar, entre otros aspectos, su responsabilidad al frente de talleres escultóricos o su papel en las sociedades artísticas, incluso su habilidad y determinación en la conservación de patrimonios imprescindibles, aunque casi olvidados, según sucede con las manifestaciones artísticas atesoradas por las órdenes religiosas femeninas o custodiados en las parroquias rurales. Pero, también, la diferente forma de mirar ese patrimonio de las viajeras, la configuración de sus espacios más íntimos o la utilización de su imagen en un conflicto armado son objeto de atención.

Todo ello convierte a las mujeres en un invisible hilo conductor en la gestión de la memoria, particular y colectiva, que, al ponerse de relieve, permite trazar, en torno al hecho artístico y cultural, relatos fluidos y coherentes en la Historia. Se introducen, así, matices y perspectivas que enriquecen una lectura dominada, en exceso, por los blancos y negros. Ellas son la «llave maestra» que reclamaba, en 1761, Enríquez Flórez al publicar sus *Memorias de las reynas catholicas*, esos hilos de oro en el lienzo del tiempo que, con extrema generosidad, nos han regalado sus respectivos autores y autoras para conformar este volumen.