





Sonia Caballero Escamilla

**MARÍA DÁVILA, UNA DAMA  
DE LA REINA ISABEL:  
Promoción artística y devoción**



**2010**

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación más amplio titulado *Arte y espiritualidad en Castilla y León a fines de la Edad Media: María Dávila, nobleza y clausura*, becado por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León (2006-2009) y dirigido por la Dra. D.<sup>a</sup> Lucía Lahoz en el seno del Departamento de Historia del Arte de la universidad de Salamanca, a quien agradecemos su lectura crítica y sugerencias.

Fotografía de cubierta: Detalle del sepulcro de doña María Dávila

I.S.B.N.: 978-84-15038-14-6  
Depósito Legal: AV-122-2010  
Imprime: Miján, Industrias Gráficas Abulenses



*A mi sobrino Sergio*



## PRESENTACIÓN

Doña María Dávila, la «virreina» para los abulenses, es un personaje clave en la historia de Ávila y, sin embargo, desconocido en gran parte. Miembro de uno de los linajes más importantes de Ávila, el de los Dávila, se convirtió en esposa del tesorero de los Reyes Católicos, Fernán Núñez de Arnalte. La muerte prematura de su marido la obligaría a hacerse cargo de sus asuntos, entre ellos, la fundación de un convento dominico en Ávila bajo la advocación de santo Tomás de Aquino. Posteriormente, contrajo matrimonio en segundas nupcias con el capitán Fernando de Acuña, cuyos éxitos militares, y la cercanía al rey Fernando, lo encumbrarían al cargo de virrey de Sicilia. Esta circunstancia condujo a la pareja a la ciudad de Palermo, donde se instalaron en el Palacio de la Zisa. La muerte de don Fernando situó de nuevo a su esposa como principal albacea testamentaria, de ese modo, fue la responsable de cumplir el deseo del virrey de ser enterrado en la capilla de Santa Águeda de la catedral de Catania. A doña María le correspondió encargarse de las exequias y de la realización de un bulto funerario que aún se conserva en el templo cataniense, cuyo diseño original custodian las clarisas abulenses. Viuda por segunda vez, doña Marfa se embarca rumbo a la Península Ibérica, donde, bajo instancias de la reina Isabel, ingresa en el convento de clarisas de Calabazanos (Palencia) para aprender de cerca el funcionamiento de la vida monástica. Tras varios años junto a las monjas, se traslada a Ávila, donde funda un convento de clarisas, colocándose al frente como abadesa y terminando sus días con el hábito de santa Clara. Este es el periplo vital que desarrolla la profesora Sonia Caballero en las próximas páginas.

El estudio que aquí se presenta es un trabajo de investigación que la autora, Sonia Caballero Escamilla, realizó para la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León entre los años 2006 y 2009. El resultado es fruto de una labor intensa y bien documentada, por la que se da a conocer el comportamiento de las damas de la época en materia espiritual y la actividad de doña María como promotora artística. Su cargo de virreina le permitió conocer de cerca el renacimiento italiano, siendo una de las introductoras del nuevo estilo en Ávila. La documentación y las obras conservadas arrojan datos sobre la relación que mantuvo con el escultor Vasco de la Zarza y su escuela, sobre todo Juan de Arévalo, con quien se han relacionado algunas de las obras del entorno de doña María, como el sepulcro de don Fernán Núñez de Arnalte en el convento de Santo Tomás, o el propio de doña María en el convento de Santa María de Jesús.

Los siguientes capítulos proponen un recorrido por la vida de doña María, desde sus primeros años hasta sus últimos como clarisa, dedicando una especial atención a aquellas obras que tuvieron relación, directa o indirectamente, con ella, como la capilla de la Caridad, el convento de santa María de Jesús, el sepulcro del tesorero Fernán Núñez de Arnalte en el convento de santo Tomás de Ávila, el de don Fernando de Acuña en la catedral de Catania, o una pieza de carácter litúrgico, como la «náveta de doña María» conservada en el convento de santa María de Jesús en Ávila, entre otras.

En definitiva, con este libro, la Institución Gran Duque de Alba pone a disposición de los especialistas, y del público en general, una herramienta más para un mejor conocimiento de nuestro pasado y patrimonio.

**Agustín González González**  
*Presidente de la Diputación de Ávila*

## PRÓLOGO

Frente al indudable y fundamental protagonismo masculino en el patronato artístico de la Europa medieval y altomedieval, las nuevas corrientes historiográficas han empezando a replantear el papel del determinados colectivos femeninos a lo largo de todo el continente europeo. Los distintos estudios vienen reivindicando la iniciativa de tres grupos: el de los miembros de la familia real o su círculo, el de monjas y el de viudas. Precisamente, la monografía de la doctora Sonia Caballero *María Dávila, una dama de la reina Isabel: promoción artística y devoción* aúna en una sola figura esas tres condiciones; tan afortunada coincidencia enriquece el resultado, dado que irán desfilando al hilo de su texto las diversas iniciativas, correspondientes con dicho estado y condición.

El indudable valor de la propia selección de la protagonista, una figura a caballo entre la Edad Media y la Moderna, plantea adecuadamente el problema de la periodización. La elección de doña María Dávila le proporciona el hilo conductor del proyecto, sin que por ello sea un estudio lineal, ya que coteja y da entrada a otras posibilidades, a todo aquello que forma parte de la historia cabal de la cultura y de la vida. Desde los cambios de poéticas, de ámbitos, de ambientes, de programas, a las funciones de la obra elegida y la evolución del gusto artístico en los escasos años de su periplo vital.

El trabajo de Sonia rescata a una mujer olvidada, más significativa si cabe por el papel que le tocó jugar, dada la importancia de sus cónyuges. A partir del estudio se revela y se desvela una extraordinaria trayectoria que se define y se perfila con su promoción artística y la categoría de las empresas. Una mínima atención a los edificios y los conjuntos donde resta la huella impresa de su patronato –Santo Tomás de Ávila, sepulcro de Fernando de Acuña en la catedral de Catania, la residencia

monástica en Calabazanos, el monasterio de Santa María Jesús en Ávila, la capilla de las Nieves, su monumento funerario y los restos del ajuar litúrgico— deja meridianamente claro el alcance de sus iniciativas artísticas, así como una mera alusión a los artistas que contrata pone de manifiesto la trascendencia.

De todos modos, el trabajo es mucho más, lo articula un efecto de contextualización en la medida que ayuda a definir un ambiente y un gusto para la promoción y recepción. Se describe una cultura y una coyuntura en la que se pueden encontrar los ecos y acordes de nuevas voces en su promoción.

La doctora Caballero ha recuperado la voz, la presencia y la imagen de una mujer notable que enriquece el panorama del patroñato femenino tardogótico y de principios del Renacimiento. Busca siempre una explicación plausible a los datos que maneja. Propone hipótesis apoyadas no en creencias sino en reflexiones y argumentos. El trabajo concierta su análisis teniendo en cuenta preferentemente a la promotora, ligado a una línea historiográfica de plena vigencia, buen ejemplo de otra manera de enfrentarse a las manifestaciones artísticas o mejor a los artefactos culturales.

La trayectoria de la autora avala la calidad del trabajo, formada en las aulas de la universidad de Salamanca. He tenido la fortuna de conocerla primero como alumna brillante, pero sobre todo como investigadora en formación, y ahora como colega en la universidad de Granada, trabajadora, infatigable, seria, perspicaz, que ha renovado y ampliado los conocimientos de la disciplina. Nada conforma más mi satisfacción porque da sentido a nuestra labor y augura unas nuevas generaciones embarcadas en contribuir a un cambio de la Historia del Arte.

Sólo queda felicitar a la autora por llevar a buen puerto este empeño. Y por último, dar las gracias a la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León por la concesión de la beca para su ejecución, así como a la Diputación de Ávila por su publicación. Dado que, como sostenía Suger de Saint Denis: «La memoria de lo pasado es una manifestación de lo futuro».

**Lucía Lahoz**  
*Salamanca. Otoño, 2010*

## **1. APUNTES BIOGRÁFICOS DE UNA DAMA: DOÑA MARÍA DÁVILA**

Las noticias referentes a la insigne María Dávila son parcias a pesar de que su protagonismo en la esfera social fue mayor que el de muchas mujeres contemporáneas a ella. Como es habitual, debido a su condición de mujer, la documentación no arroja datos sobre los años previos a su primer matrimonio con Fernán Núñez de Arnalte, tesorero de los Reyes Católicos. Este silencio se rompe cuando alcanza la posición de viuda, contrae matrimonio en segundas nupcias con Fernando de Acuña y, tras enviudar por segunda vez, consagra su vida a la religión; por ello, las noticias relativas a sus comienzos brillan por su ausencia.

La participación de la mujer en el plano político, social e, incluso, artístico exigía cierta independencia que, en la mayoría de los casos, era eclipsada por la presencia de un padre, marido o hijo que, en su condición de varones, respondían por ellas y mermaban cualquier iniciativa que tuvieran. Ahora bien, a pesar de su sexo, motivo que nos ha privado del conocimiento de datos relativos a su niñez y juventud, sus circunstancias vitales la llevaron a contraer matrimonio dos veces, enviudar otras tantas y a vestir el hábito de Santa Clara en los años finales de su vida. Estos hechos nos sitúan ante un ejemplo de mujer cercana al ámbito de la Corte, con cierta independencia en algunos momentos de su vida y, como consecuencia de ello, con una participación activa en el patronazgo artístico y una fama que le ha permitido perdurar en el recuerdo de los abulenses como «la virreina» o «la fundadora de *Las Gordillas*», convento de clarisas en el que

tendremos ocasión de detenernos más adelante. Fue, precisamente, su estado de viudedad<sup>1</sup> el que le otorgó cierta libertad jurídica para ocuparse de cuestiones atribuidas normalmente a los varones en la Europa medieval, como es la labor de patronato artístico<sup>2</sup>. De este modo, veremos cómo doña María se ocupó de la fundación del convento de Santo Tomás en Ávila junto con fray Tomás de Torquemada, sufragó parte de las obras de la capilla mayor del Santuario de Nuestra Señora de Sonsoles debido a su devoción a la Virgen, construyó una casa junto al monasterio de clarisas de Calabazanos en Palencia, siguiendo el tradicional ejemplo hispano de comunicación con la iglesia a través de una tribuna, encargó el sepulcro de su segundo marido Fernando de Acuña en la catedral de Catania en Sicilia y responsabilizó a sus testamentarios de la realización del monumento funerario de su primer marido y el suyo propio. Pero no sólo eso, sino que siguiendo los patrones ideológicos de la época, según los cuales la Caridad y la Piedad eran virtudes propiamente femeninas, mandó construir en Ávila una capilla dedicada a la práctica de la Caridad conocida como *Capilla de las Nieves* y finalmente fundó un convento de clarisas en la misma ciudad muriendo como abadesa del mismo. Pero de todas estas

<sup>1</sup> Véase María Isabel de Tudela y Velasco, «La condición de viuda en el Medievo Castellano-Leonés» en Cristina Segura Grañó (Ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid, UAM, 1990.

<sup>2</sup> En los últimos años el interés de los investigadores por el tema del patronato femenino se ha reflejado en numerosos estudios que, sin embargo, aún escasean en España; un ejemplo es el artículo de Felipe Pereda sobre «Mencía de Mendoza († 1500), mujer del I Condestable de Castilla: el significado del patronazgo femenino en la Castilla del S. XV», en Begoña Alonso; M.ª Cruz de Carlos; Felipe Pereda, *Patronos y colecciónistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, 2005, pp. 9-119; en el ámbito europeo, Cynthia Lawrence, ed., *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*, The Pennsylvania State University Press, 1997; Catherine King, *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy ca. 1300-1500*, Manchester-Nueva York, Manchester University Press, 1998; Sheryl E. Reiss & David G. Wilkins, eds., *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Truman State University Press, 2001, entre muchos otros.

cosas nos ocuparemos en el transcurso de las siguientes páginas, comenzando por sus orígenes.

Las primeras noticias al respecto se encuentran en su testamento por el que sabemos que era hija de Gil de Ávila e Inés de Zabarcos, un matrimonio que debió de gozar de una buena posición económica si atendemos al patrimonio que doña María recibió en herencia<sup>3</sup>. A juzgar por el blasón que la representó, y que mostró con orgullo en cada una de sus fundaciones, un escudo con trece roeles, pertenecía a una de las dos ramas del linaje de los Dávila, en concreto a la rama de Esteban Domingo, señor de Villafranca y Las Navas<sup>4</sup> (Fot. 1).

Como no podía ser de otra manera, no disponemos de testimonios que nos ofrezcan alguna pista sobre su educación, sin embargo, dada su condición de mujer es posible que se desarrollara en su propio ámbito doméstico y que su madre jugara un papel primordial, al menos en sus primeros años. Partiendo de la base de que la información que se nos ha transmitido sobre su etapa juvenil es nula, los comentarios que podemos ofrecer al respecto no dejan de ser conjjeturas expuestas al hilo de otros ejemplos y el comportamiento general de la sociedad medieval.

<sup>3</sup> Según Carmelo Luis López debemos situar el origen de esta familia en el grupo de artesanos abulenses que, tras enriquecerse a finales del S. XIV, aumentaron sus posesiones mediante la compra de propiedades rústicas. Carmelo Luis López, *Un linaje abulense en el S. XV: doña María Dávila (Documentación medieval del monasterio de Las Gordillas)*, vol. I, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1997, p. 11.

<sup>4</sup> La familia de los Dávila fue una de las más importantes de la sociedad medieval abulense. Se dividía en dos ramas: la de Esteban Domingo, representada por un escudo de trece roeles, y la de Blasco Jimeno, con un escudo de seis roeles. José Ignacio Moreno Núñez, «Semblanza y patrimonio de D. Sancho Blázquez, obispo de Ávila (1312-1355)», *Hispania Sacra*, vol. XXXVII, (1985), pp. 155-188; Idem, *Ávila y su Tierra en la Baja Edad Media (siglos XIII-XV)*, Ávila, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1992. Los fundadores de ambas ramas están enterrados en sus respectivas capillas en la catedral de Ávila y en ellas se muestran los escudos correspondientes. Véase el análisis de sus capillas funerarias en Sonia Caballero Escamilla, *La escultura gótica funeraria de la Catedral de Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2007.

Teniendo en cuenta estas premisas, su madre, doña Inés de Zabarcos, debió de supervisar la educación de su hija durante sus primeros años, basada en unas normas básicas de conducta, en el aprendizaje de alguna oración y, probablemente, en el conocimiento de las letras<sup>5</sup>. No disponemos de testimonios que nos despejen las dudas sobre su educación primaria pero sí conservamos algo tan importante como su firma (Fot. 2).

Varios son los documentos firmados por doña María conservados en el archivo del monasterio de Santa María de Jesús en Ávila y cotejándolos con otros ejemplos de la época podemos sacar algunas conclusiones. En primer lugar, se trata de una escritura de extremada soltura y difícilmente legible; podemos decir que es un tipo de letra descuidada, común en los ambientes aristocráticos, que se asemeja bastante a la practicada por otras damas del entorno de Isabel la Católica, incluso a la de la propia reina<sup>6</sup>. No es extraño puesto que doña María también perteneció al círculo de la reina Isabel. La cercanía entre ambas mujeres y el afecto que la reina sintió hacia ella se pone de manifiesto en algunos documentos que comentaremos más adelante y en un libro conservado en el archivo del monasterio en el que se alude al amor que los Reyes Católicos dispensaron a esta dama, en especial la reina, y en la injerencia de la reina doña Isabel a la hora de elegir a su segundo marido, don Fernando de Acuña:

Tubieron los reyes Católicos particular amor a la dona María Dávila y en especial la reina doña Ysabel que la favoreció mucho y por aver ynbuidado de poca hedad y por el amor que la tenía

<sup>5</sup> Se pueden consultar los distintos estudios presentados en: José Ignacio de la Iglesia Duarte (Coord.), *La enseñanza en la Edad Media*, X Semana de Estudios Medievales (Nájera, 1999), Logroño, 2000. También los comentarios sobre la educación de la reina Isabel de Nicasio Salvador Miguel, «La instrucción infantil de Isabel, infanta de Castilla (1451-1461)», Julio Valdeón Baruque (Ed.), *Arte y Cultura en la época de Isabel la Católica*, Valladolid, Instituto Universitario de Historia de Simancas, 2003, pp. 155-179.

<sup>6</sup> Elisa Ruiz García, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca, 2004, pp. 183-197.

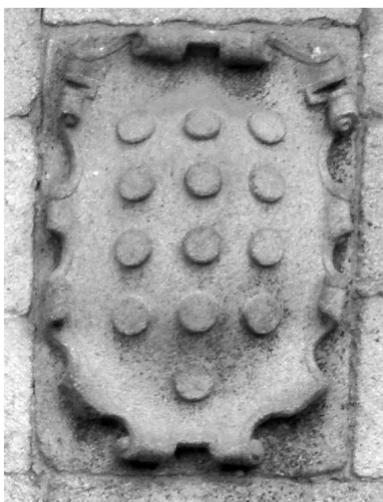


Foto 1. Escudo de doña María Dávila.

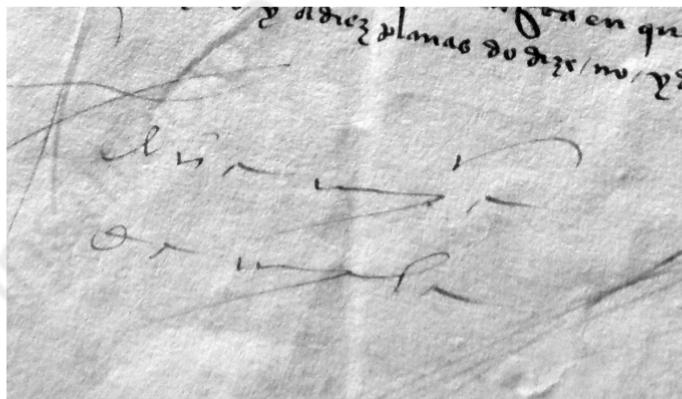


Foto 2. Firma de doña María Dávila (Archivo del monasterio de Santa María de Jesús: *La relación que doña María Dávila dice en su testamento y manda que se cumpla y pague primeramente y ante todas cosas*, Cajón 9, n.º 2. A-63. Año 1503).

gustó de que se tornase a casar y trazó el casamiento con el capitán don Fernando de Acuña<sup>7</sup>.

Retomando el argumento anterior, su forma de escribir es apenas legible, una característica que definirá la escritura de los nobles, pues no está de más recordar la mala propaganda que tenían las actividades manuales –como el uso de la pluma– en torno a 1500 por parte de las personas de alta condición social, de tal manera que lo que entendemos hoy por escribir mal era un rasgo que distinguía al estamento nobiliario y de ahí la expresión acuñada en el Siglo de Oro, aunque de herencia medieval, «el señor escribe mal porque es noble»<sup>8</sup>. A partir de su firma podemos establecer dos hipótesis, primera, que tuvo una formación al menos básica, y segunda, que fue de corte aristocrático.

La buena relación de doña María con su madre lo demuestra el hecho de que esta última la acompañara cuando tuvo que viajar a Sicilia junto a su segundo marido, don Fernando de Acuña, después de que fuera nombrado virrey<sup>9</sup>. De hecho, las mandas testamentarias de Inés de Zábarcos están fechadas en Palermo en ocho de febrero de 1490 y en ellas especificaba las disposiciones a seguir en caso de que muriese antes de regresar a la Península, como así debió de ser:

<sup>7</sup> Archivo del monasterio de Santa María de Jesús (en adelante AMSMJ). Ávila. *Libro de la fundación de la casa y de las cosas tocante a la hacienda que tiene y memorial de las escrituras que tiene y de cómo sean de hacer los asientos de los criados. Iten las que an professado.* Sin fechar y sin foliar. No obstante, teniendo en cuenta el nombre de la última abadesa, de la que se dice que estaba al frente del cargo en el momento en que se escribió el libro, Ana de Velasco, debió de redactarse en los últimos años del S. XVI o comienzos del siguiente.

<sup>8</sup> La versión medieval sería «el señor no escribe porque es noble». Elisa Ruiz García, *Los libros de Isabel...*, op. cit., p. 183, nota 341.

<sup>9</sup> AMSMJ. *Libro de la fundación de la casa y de las cosas tocante a la hacienda que tiene y memorial de las escrituras que tiene y de cómo sean de hacer los asientos de los criados. Iten las que an professado.* Sin fechar y sin foliar. (Refiriéndose a don Fernando de Acuña) «[...] se ynbieron por virrey de Sicilia con muchos favores y satisfación que de su persona se tenía, el qual llevó consigo a su muger doña María y a su suegra doña Ynés de Zábarcos [...].».

Mando que sy falleciere antes de entrar en la mar que my cuerpo sea sepultado en el monasterio de San Francisco de Ávila en la capilla de mis padres que en santa gloria ayan e que sy falleciere en la mar o después de pasada allende la mar que sea sepultada adonde mys testamentarios o cualesquier dellos viere que cumple<sup>10</sup>.

Pero, aparte de su madre, otra persona debió de intervenir en la formación de doña María. Como era común entre las damas de la época, tuvo una estrecha relación y sintió una especial estima hacia un hombre de religión llamado Álvaro de Castro, probablemente franciscano, que pudo guiar sus ocupaciones diarias como está demostrado en el caso de otras féminas del momento. Así, uno de los ejemplos más conocidos es el de fray Hernando de Talavera y su tratado *De cómo se ha de ordenar el tiempo para que sea bien expedido* dedicado a doña María Pacheco, condesa de Benavente<sup>11</sup>. A partir de este texto podemos ver el grado de implicación del fraile en la formación religiosa de una mujer de alta condición social que consistía, básicamente, en actividades de carácter piadoso como las lecturas religiosas y las oraciones. Esta misma debió de ser la labor de Álvaro de Castro junto a doña María, pues ella misma le califica en su testamento como «pariente», «capellán», «padre y verdadero amigo en todas mis cosas espirituales y temporales»<sup>12</sup>.

Por tanto, al igual que en el caso de otras mujeres del momento, como ocurre con la misma reina Isabel, su madre y un preceptor religioso contribuyeron a forjar la personalidad piadosa que distinguió a doña María a lo largo de su vida, al menos así la presentan los textos y lo corroboran las obras conservadas<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> AMSMJ. *Memorial de las mandas del testamento de la señora Inés de Zavarcos* (madre de D.<sup>a</sup> María). 96 M. Sin foliar.

<sup>11</sup> Pedro M. Cátedra y Anastasio Rojo, *Bibliotecas y Lecturas de mujeres. S. XVI*, Salamanca, 2004, pp.120-121.

<sup>12</sup> AMSMJ. *Testamento de María Dávila*. 124 M. Sin foliar.

<sup>13</sup> En el *Libro de la fundación de la casa y de las cosas tocante a la hacienda que tiene y memorial de las escrituras que tiene y de cómo sean de hacer los asientos de los criados. Iten las que an professado*, conservado en el archivo del monasterio de Santa María de Jesús, se loa continuamente su generosidad

Como ocurre en la mayoría de los casos, su condición de mujer la condenó a un silencio documental que hizo invisible su figura, también durante los años en que fue esposa del tesorero de los Reyes Católicos Fernán Núñez de Arnalte, aunque, a diferencia de otras mujeres nobles de la época, algunos documentos testimonian cierta iniciativa de doña María en la compra de terrenos, bienes que después cedería a su fundación monástica de *Las Gordillas*, como se comprueba en la lectura de su testamento: las dehesas de Berrocalejo, Voltoyuela, La Almohalla..., entre otros muchos<sup>14</sup>.

Como decíamos, en una fecha desconocida contrajo matrimonio con Fernán Núñez de Arnalte, hombre de confianza de los Reyes Católicos y su tesorero, con quien pudo acrecentar su patrimonio gracias a las numerosas concesiones que los Reyes le prodigaron. Entre ellas, cabe mencionar la venta del señorío y heredad de *Las Gordillas*, antes del cabildo catedralicio, situado a unos 20 km de Ávila (Fot. 3)<sup>15</sup>.

En el año 1479 el tesorero, sintiéndose enfermo, redactó la *Disposición de la última voluntad*. No tardaría mucho tiempo en morir, por cuanto el 27 de marzo de 1480 el Consejo da orden

---

y piedad. No tiene firma. A finales de la Edad Media, la lectura religiosa, la oración y la meditación están ligadas a la condición de mujer. Muchas de ellas contaron con el consejo espiritual de religiosos, como es el caso de fray Hernando de Talavera autor del libro *Avisación a la virtuosa y muy noble señora doña María Pacheco, condessa de Benavente, de cómo debe cada día ordenar y ocupar para que expienda bien su tiempo* (Biblioteca Real de El Escorial, MS. IV-b-26, Fol. Ia-27v) dedicado a doña María Pacheco, como el propio título indica. Isabel Beceiro Pita, «La mujer noble en la Baja Edad Media castellana», Actas del coloquio hispano-francés *La condición de la mujer en la Edad Media*, (Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984), Madrid, 1986, p. 307, nota 64. O el *Libro de las historias de la vida de Nuestra Señora* escrito por el dominico Juan López de Salamanca para doña Leonor de Pimentel, Pedro Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 613-620, por citar dos casos. Vid. Sonia Caballero Escamilla, «La imagen femenina y la Devotio Moderna», *Feminismo ecológico. Estudios multidisciplinares de género*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 141-169.

<sup>14</sup> Carmelo Luis López, *Un linaje....*, op. cit., p. 11.

<sup>15</sup> El mismo Alonso de Palencia recoge este hecho en su *Crónica de Enrique IV*, IV, Madrid, 1908. Libro XXIV. Cap. 4.

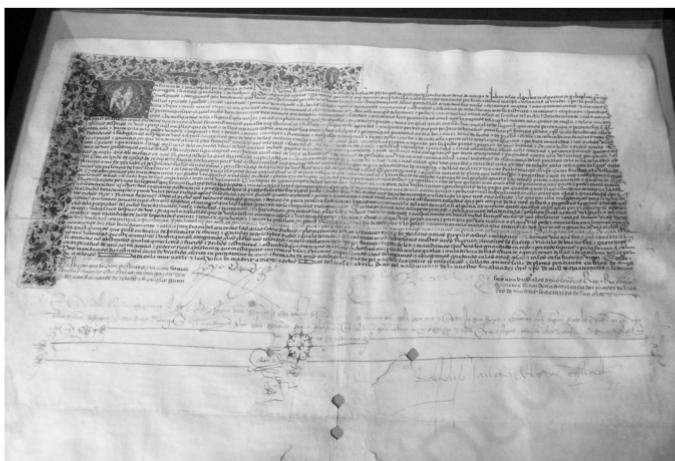


Foto 3. *Venta de la dehesa de Las Gordillas por los Reyes Católicos al tesorero don Fernando Núñez de Aralte por 4.145.000 maravedís (18-04-1478)* (Archivo del monasterio de Santa María de Jesús. Ávila).

«para las justicias, que no conozcan en sus pleitos» puesto que doña María, como viuda, puede tratarlos en la Corte<sup>16</sup>. Hasta este momento, las únicas noticias referentes a esta mujer se reducen a las compras de terrenos que efectuó en la zona perteneciente a la actual provincia de Ávila, un hecho que nos previene de su carácter emprendedor y su situación privilegiada, a pesar de su condición de casada, gozó de cierta autonomía para realizar este tipo de actos propios del varón. En tal caso, las mujeres solteras, casadas y viudas, debían disponer de la consabida autorización del padre, marido o pariente masculino<sup>17</sup>. Los bienes eran administrados por el marido y sólo entraban en su posesión cuando alcanzaban la condición de viuda.

<sup>16</sup> Manuel de Castro O. F. M., *Fundación de Las Gordillas (convento de clarisas de Santa María de Jesús de Ávila)*, Ávila, 1976, p. 12.

<sup>17</sup> Isabel Beceiro Pita, «La mujer noble en la Baja Edad Media castellana», *La condición de la mujer...*, op. cit., p. 290.

Es a partir de este año, 1479, cuando la figura de doña María se dibuja más nítidamente. Gracias al testamento del tesorero sabemos que doña María se convierte en uno de los albaceas junto con el amigo de su marido, fray Tomás de Torquemada dominico, prior del convento de Santa Cruz de Segovia y confesor de los Reyes. Serán ellos los encargados de ejecutar las últimas voluntades de Fernán Núñez de Arnalte<sup>18</sup>. En su testamento, el tesorero dejó a su mujer como heredera universal de todos sus bienes: «[...] de todos ellos [los bienes] hago e constituyo por mi legítima universal heredera a la dicha doña María, mi muger, como segund dicho es»<sup>19</sup>. Como universal heredera debía hacerse cargo no sólo de los bienes sino también de las deudas y, por este motivo, su nombre aparecerá en multitud de documentos referentes a pagos que dejó a deber el tesorero, su marido:

Provisión de los Reyes Católicos «para que los que tuvieron cargo de cobrar cualesquier quantías por el señor tesorero Fernán Núñez, den cuenta a la señora doña María Dávila su muger»<sup>20</sup>.

Por tanto, como viuda, María Dávila se hizo responsable de los asuntos de su marido. Así, el 9 de mayo de 1481 el cabildo otorga poder para dar posesión de la fortaleza de *Las Gordillas* a María Dávila. Pero no sólo eso. Doña María y fray Tomás de Torquemada, como albaceas testamentarios, fueron los responsables de cumplir la última voluntad del tesorero: la fundación de un convento dedicado a Santo Tomás de Aquino en Ávila.

<sup>18</sup> Otorgado el 26 de octubre de 1479 en Toledo. Trascrito en Tomás Sobrino Chomón, *Un linaje abulense en el S. XV: Doña María Dávila (Documentación medieval del monasterio de Las Gordillas)*, vol. II, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1998, p. 115. Documento 176.

<sup>19</sup> Ibídem, Documento 176. 26 de octubre de 1479. *Testamento de Don Fernán Núñez, tesorero y secretario de los Reyes Católicos, marido de doña María de Ávila*, p. 117.

<sup>20</sup> Documento 176. 26 de octubre de 1479. *Testamento de don Fernán Núñez, tesorero y secretario de los Reyes Católicos, marido de doña María de Ávila*, p. 121.

## **2. MARÍA DÁVILA Y LA FUNDACIÓN DEL CONVENTO DE SANTO TOMÁS DE ÁVILA**

El 15 de febrero de 1482 fray Tomás de Torquemada y María Dávila presentaron ante el abad del monasterio de Sancti Spiritus de Ávila, Fernando de Ávila, una bula del papa por la que se concedía el permiso de construir un monasterio dedicado a Santo Tomás en la ciudad de Ávila o en sus arrabales (Fot. 4).



**Foto 4. Iglesia del convento de Santo Tomás. Ávila.**

El lugar elegido y comprado por el prior de Santa Cruz y María Dávila, con el dinero legado por el tesorero, fueron unas casas, huerto y prados que pertenecieron al canónigo Fernán González. El lugar era idóneo puesto que no afectaba a ninguna iglesia parroquial cercana y se disponía de un amplio espacio para ubicar el monasterio. Por otro lado, en la ciudad de Ávila no había ninguna fundación regentada por dominicos y en la propia documentación se expresa la conveniencia de construir un monasterio dominico:

[...] necesario para la edificación de los vesinos y moradores desta cibdad e de sus conciencias así en la abdiçio e celebración de los oficios divinos como en las confisiones e predicaciones [...] pues este era el oficio e era e competía a la dicha orden de Santo Domingo e a los frailes que debaxo de la dicha orden biviesen e morasen [...]<sup>21</sup>.

De este modo, obtenidos los permisos oportunos, se lleva a cabo la construcción del edificio, ya comenzado en el año 1482:

[...] yo (fray Tomás de Torquemada) e dona María de Ávila...por virtud del poder por el dicho tesorero a nosotros dado para faser e ordenar su testamento e postrimera voluntad en el dicho su testamento ordenamos e mandamos que se fisyese en la dicha cibdad de Ávila o sus arravales de los bienes que del dicho tesorero fincaron el qual está ya comenzado a hedificar por mí el dicho prior fray Tomás de Torquemada [...].

A partir de este texto se deducen dos cosas: por un lado, la fecha de construcción del edificio en un momento anterior al año 1482 y, por otro, la responsabilidad de fray Tomás de Torquemada al frente de la construcción. Hemos de entender que el papel de doña María se limitó a la consecución de los permisos

<sup>21</sup> Mientras no se indique lo contrario, para evitar repeticiones, la información que exponemos está tomada del siguiente documento AMSMJ. *Cláusula del testamento de Fernán Núñez en que haze ciertas mandas para la redificación del convento de Santo Thomás de Ávila.* 66 M. Sin foliar.

oportunos y a cumplir los deseos de su marido, donando el dinero que, para este fin, había otorgado en su testamento.

No obstante, y teniendo en cuenta que por entonces otras obligaciones le ocupaban como prior del convento de Santa Cruz de Segovia, el 15 de noviembre de 1482 fray Tomás de Torquemada traspasa todo su poder al frente de la edificación del convento de Santo Tomás al subprior de Santa Cruz de Segovia, fray Alonso de Valisa. Ahora bien, tal y como indica el mismo prior en la documentación, fray Alonso adquiría poderes para cobrar las cantidades oportunas, para otorgar cartas de pago o realizar las diligencias necesarias en caso de algún pleito, es decir fray Alonso pasaba a encargarse de la parte administrativa. Sin embargo, la huella de fray Tomás de Torquemada se rastrea en el plano artístico. La elección de los artistas, el diseño del edificio y su «decoración» recuerdan a la manera de actuar de este último en otras fundaciones, como el convento de Santa Cruz de Segovia. La coincidencia de los mismos artistas trabajando en dos fundaciones relacionadas con el dominico, como son Santa Cruz de Segovia y Santo Tomás, y el peso de los programas iconográficos al servicio de la causa inquisitorial en ambos edificios, nos lleva a pensar en Torquemada como ideólogo de los mismos, un hecho que ya ha sido señalado por algunos autores y corroborado por nosotros en varios estudios<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Ch. R. Post, *A History of Spanish painting*, Massachusetts, 1947, p. 36; Joaquín Yarza, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p.38; Eduardo Carrero, «Patrocinio regio e Inquisición. El programa iconográfico de la cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real de Segovia», *Actas del Congreso Internacional Gil de Siloé y la escultura de su tiempo* (Burgos, 13-16 de octubre de 1999), 2001, pp. 447-462; Joaquín Yarza, «Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro de Martir de Pedro Berruguete» en *Historias Inmortales*, Barcelona, 2002, pp. 25-54; Eduardo Carrero, «Un panegírico de la predicación. La Exaltación de la Cruz y la iconografía de los Dominicos en Segovia», *Actas del Simposio Internacional Pedro Berruguete y su entorno* (Palencia 24, 25 y 26 de abril de 2004), Palencia, 2004, pp. 361-370; Sonia Caballero Escamilla, «Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes», *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 325, (enero-Marzo de 2009), pp. 19-34.

El 13 de noviembre de 1482, reunidos en el convento de Santo Domingo de Piedrahita los principales frailes y autoridades de la Orden de Santo Domingo, fray Tomás de Torquemada, albacea testamentario de Fernán Núñez de Arnalte junto con María Dávila, expuso el deseo del tesorero de edificar una iglesia, casa y monasterio de la Orden de Santo Domingo bajo la advocación de Santo Tomás de Aquino. Para ello, ordenó que de los bienes dejados tras su muerte se dedicase un cuento y quinientos mil maravedís para la construcción del monasterio así como 49.700 maravedís de juro y seiscientas fanegas de pan terciado de renta para el mantenimiento de los frailes. Dejó, además, indicado que se construyera primero la «casa, morada e abitación» de los religiosos, lo que puede sugerir una cronología más temprana para el primer claustro que acogería las celdas de los religiosos. De hecho, este claustro, conocido como *del Noviciado* ha sido considerado por la historiografía como la parte más primitiva del conjunto monástico y la más modesta que se construyó con el dinero legado por el tesorero<sup>23</sup>. Pero ¿qué grado de implicación tuvo María Dávila en estos comienzos? A juzgar por la documentación, una vez superados los trámites iniciales y ya comenzada la construcción del edificio, traspasó todo su poder al padre fray Tomás de Torquemada a quien le rogó «tomar e rescebir el cargo e principio de faser el dicho monasterio e capilla e iglesia»<sup>24</sup>, un compromiso que el dominico aceptó muy gustosamente. Doña María le acompañó en los trámites necesarios para solicitar la bula al Papa, donó la cantidad de dinero fijada, señaló los lugares y tierras que proporcionarían las seiscientas fanegas de pan terciado, trigo, cebada y centeno y se declaró exenta de obligación alguna si, en algún momento, esos lugares no rentaban la cantidades señaladas o los reyes decidían privar de esa merced al monasterio.

<sup>23</sup> Vid. Beatriz I. Campderá Gutiérrez, *Santo Tomás de Ávila: historia de un proceso crono-constructivo*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2006.

<sup>24</sup> AMSMJ. *Cláusula del testamento de Fernán Núñez en que haze ziertas mandas para la rredificación del convento de Santo Thomás de Ávila*. 66 M. Sin foliar.

Aunque la cantidad de 49.700 maravedís iba dirigida al mantenimiento de los religiosos, en el testamento se indica que mientras la casa y monasterio se estén construyendo se deben emplear en los gastos de las obras así como las cantidades que pudieran sobrar una vez que estuvieran instalados algunos religiosos. El objetivo era terminar la construcción en el tiempo más breve posible y «lo que mejor se pueda». Piden, además, que se coloquen las armas del tesorero en la iglesia del convento, un deseo que no se cumplirá a la postre por el desarrollo de los acontecimientos. Los escudos de don Fernán Núñez de Arnalte no aparecen en ningún lugar del convento actual. Es posible que figuraran en la parte más primitiva del conjunto, el claustro del Noviciado, y se hayan perdido. Sin embargo, los escudos reales, sus emblemas y los de la orden dominica ocupan varias zonas visibles, en la fachada de la iglesia, en su interior y en el segundo y tercer claustro del conjunto monástico (Fotos 5 y 6). Nos consta que fue Torquemada quien ordenó disponer las armas de los monarcas en las partes principales del convento:

Mandó grabar las armas de los Católicos Reyes en las partes principales del convento: escaleras, claustros e iglesia y sillería del coro [...]<sup>25</sup>.

Con este hecho no pretendía únicamente publicitar el apoyo económico de los Reyes a la fundación sino mostrar, de este modo, el amparo de la institución monárquica a la construcción del convento y a lo que terminó representando, la Inquisición. El convento de Santo Tomás de Aquino se convirtió en sede del Tribunal de la Inquisición y todas las pinturas y esculturas que ocuparon portadas y altares fueron diseñadas a conciencia teniendo en cuenta este hecho. Los programas iconográficos fueron concebidos para legitimar la causa inquisitorial y presentar

<sup>25</sup> Archivo del convento de Santo Tomás de Ávila (en adelante ACSTA), documento fechado en septiembre de 1688. Cajón n.º 1, n.º 4. Vid. Libro Becerro de 1776.



**Foto 5. Emblema de la reina Isabel la Católica. Fachada principal de la iglesia del convento de Santo Tomás. Ávila.**



**Foto 6. Emblema del rey Fernando el Católico. Fachada principal de la iglesia del convento de Santo Tomás. Ávila.**

a la orden dominica como principal defensora de la ortodoxia católica frente a las herejías. Apoyándose en un pasado prestigioso representado por los santos principales de la Orden, Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo de Guzmán y San Pedro de Verona, se utilizan los espacios públicos, y también privados, del conjunto monástico para influir en la opinión de los espectadores, y en la de los propios religiosos, sobre la necesidad de defender la ortodoxia católica frente a los desvíos de otras confesiones religiosas como la judía. El objetivo era dirigir la conciencia de las masas para generar un sentimiento de repulsa hacia los judíos y conversos. El resultado no tardó en llegar con la expulsión de 1492.



### 3. MARÍA DÁVILA, ESPOSA DE FERNANDO DE ACUÑA Y VIRREINA

Como hemos avanzado en el apartado anterior, doña María Dávila fue la heredera universal de los bienes de su marido y, por tanto, gestionó cada una de las cantidades que se debían emplear para cumplir las voluntades del tesorero, entre ellas la fundación del convento de Santo Tomás. Debió de poner mucho empeño en la puesta en marcha de la fundación. Ella misma y el padre fray Tomás de Torquemada realizaron los trámites oportunos para lograr el breve del papa Sixto IV *Superna Dispositione*, dado en Roma el 23-IX-1480, que les autorizaba a fundar el convento con los bienes que le había dejado su marido<sup>26</sup>. Podemos decir que su intervención fue clave en los primeros pasos de la fundación como ella misma expresa:

Ítem por cuanto el testamento de Hernán Núñez de Arnalte tesorero y secretario de los reyes nuestros señores, mi primero marido, que santa gloria haya, yo principié el monasterio de Santo Tomás de Ávila y di de los bienes de dicho tesorero cuento y medio en dineros para la edificación de él [...]<sup>27</sup>

Desde el momento en que deja todo el poder en manos de fray Tomás de Torquemada en 1482, su nombre vuelve a

<sup>26</sup> Se puede consultar la trascipción de la bula en Tomás Sobrino Chomón, *Un linaje abulense del S. XV...*, vol. II, op. cit., doc. 203, p. 201.

<sup>27</sup> ACSTA, *Datos sobre María Dávila de la noble casa de las Navas, esposa del Sr. Tesorero y primitiva fundadora de este convento*, 27/17.

sumirse en el silencio hasta desaparecer de la documentación relativa al convento de Santo Tomás. El año coincide con el que contrae matrimonio, en segundas nupcias, con Fernando de Acuña. El paso de mujer viuda a casada la vuelve a situar en un segundo plano y su personalidad queda, una vez más, ensombrecida detrás de la figura de un varón. En la sociedad medieval el varón tenía un papel más activo en la vida pública, sin embargo en el plano cotidiano y, más en concreto, en el ámbito doméstico, la mujer adquirirá un mayor protagonismo<sup>28</sup>. Precisamente, el carácter privado de ese espacio influirá en la escasa repercusión de las féminas en el plano documental. En este sentido, la iconografía supondrá una rica fuente de conocimientos sobre el comportamiento de la mujer en la esfera social. Si bien, su análisis debe estar sujeto a las connotaciones que puede llevar implícitas en función del espacio, el soporte, los usos y las audiencias hacia las que esas imágenes iban destinadas<sup>29</sup>.

Tres años después de la muerte de su primer marido, o lo que es lo mismo, en 1482, y sin hijos de este primer matrimonio, doña María se convierte en la esposa de Fernando de Acuña. Capitán al servicio de los Reyes Católicos era hijo del I Conde de Buendía, don Pedro de Acuña, señor de Dueñas y protagonista de la vida política en los tres reinados que conoció<sup>30</sup>. Sirvió al rey Juan II y debido a su lealtad cosechó un gran número de títulos que prestigieron su apellido. Su lealtad al rey continuó durante los primeros años del reinado de Enrique IV hasta que, planteando el problema de sucesión al trono y la diferencia de posturas

<sup>28</sup> M. W. Labarge, *La mujer en la Edad Media*, Madrid, 1998, p. 13 y ss.

<sup>29</sup> Véanse los comentarios al respecto de Lucía Lahoz. «La imagen de la mujer en el arte medieval», M.<sup>a</sup> del Carmen Sevillano, Juana Rodríguez Cortés, Matilde Olarte, Lucía Lahoz (Ed.), *El conocimiento del pasado. Una herencia para la igualdad*, Salamanca, 2005, pp. 255-295.

<sup>30</sup> Esteban Ortega Gato, «La villa de Dueñas y sus tres primeros condes de Buendía en el reinado de los Reyes Católicos», *Publicaciones del Instituto Tello Téllez de Meneses*, 6, 1951, pp. 279-345.

entre Enrique IV y el príncipe Alfonso, don Pedro se posicionó al lado de don Alfonso y fue fiel servidor de los Reyes Católicos. Contrajo matrimonio con Inés de Herrera (Constanza según algunos autores) y tuvieron varios hijos, entre ellos el futuro esposo de D.<sup>a</sup> María, don Fernando de Acuña. Fue un hombre importante en el reinado de los Reyes Católicos y participó en varias batallas de las que dan cuenta algunas crónicas de la época<sup>31</sup>. Pulgar dice de él que era «mancebo de muy buen esfuerzo e de sana conciencia, de gran celo en la justicia»<sup>32</sup>.

Este caballero contrajo matrimonio con doña María Dávila entre 1482 y 1483<sup>33</sup>. El destino la conduciría a Sicilia cuando su marido fue distinguido con el cargo de virrey en febrero de 1489<sup>34</sup>, instalándose en la ciudad de Palermo donde permanecerían hasta la muerte del virrey en 1494. De él se sabe que fue un buen gobernante puesto que, a pesar de que la duración de este mandato estaba establecida en tres años, los miembros del Parlamento solicitaron al rey Fernando una prórroga que le fue concedida<sup>35</sup>. Durante esos años, las noticias documentales de María Dávila son de nuevo escasas. Tan sólo se conocen aquéllas relacionadas con la concesión de poderes

<sup>31</sup> Como en los *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*. Escena referida en Esteban Ortega Gato, «La villa...», op. cit., p. 302, nota 36.

<sup>32</sup> Ibídem.

<sup>33</sup> Don Fernando de Acuña era también viudo y tuvo, al menos, un hijo de su primer matrimonio llamado Luis, que fue enterrado en el convento de Santa María de Jesús de Catania. Domenico Ligresti, *Sicilia aperta (secoli XV-XVII). Mobilità di uomini e idee*, Palermo, 2006, p. 20, nota 19.

<sup>34</sup> En el *Libro de la Fundación de la casa y de las cosas tocante a la hacienda que tiene y memorial de las escrituras que tiene y de cómo sean de hacer los asientos de los criados. Iten las que an profesado* (sin numeración de páginas) conservado en el archivo del monasterio de Santa María de Jesús consta, erróneamente, que en 1484, al año siguiente de casarse, le nombraron virrey de Sicilia.

<sup>35</sup> M.<sup>a</sup> Jesús Ruiz Ayúcar, «Los muertos vivientes (IV)», *El Diario de Ávila*, viernes 29 de enero de 1988, p. 11.

a criados para que pudieran actuar en su nombre o las derivadas de la condición de albacea testamentaria de su primer marido<sup>36</sup>.

Será a partir de 1494, año de la muerte de Fernando de Acuña, cuando la personalidad de María Dávila reaparece en escena. Un protagonismo intermitente que venía a coincidir con la muerte de sus maridos, una prueba más de la autonomía que adquiría la mujer cuando no existía un padre, marido o hijo que la silenciara puesto que tampoco tuvo descendencia de su segundo matrimonio.

<sup>36</sup> Como algunos pagos que se ordenaban en el testamento de Fernán Núñez de Arnalte y de los que tenía que responder. Se puede consultar la documentación correspondiente en Carmelo Luis López, *Un linaje abulense...*, vol. IV.

## 4. MARÍA DÁVILA, VIUDA

El comportamiento de doña María Dávila al enviudar de sus dos maridos responde al ideario común de las damas de la época que al adquirir este estado contaban con mayor libertad de movimientos, encauzando sus actuaciones en el ámbito de la religión o la cultura. Su primera labor consistió en dirigir todo lo referente a la organización de las exequias y al ámbito funerario de su esposo. Aquí se incluía la elección del lugar de sepultura y la realización del sepulcro y el mobiliario litúrgico de la capilla, lo que implicaba el contacto con los artistas y, por lo tanto, cierta iniciativa de la que antes había carecido<sup>37</sup>.

Don Fernán Núñez de Arnalte había expresado en su testamento el deseo de ser enterrado en la iglesia de San Martín de Ocaña, en Toledo, donde también estaban sepultados sus padres. En la actualidad sólo se conserva una torre y una portada de este templo y, a juzgar por la documentación, ese enterramiento no se llegó a efectuar puesto que, por razones que no se especifican, el cuerpo del tesorero fue depositado en la iglesia de San Juan de los Reyes de fundación real. Es probable que María Dávila tuviera la iniciativa de sepultar a su marido en el convento de Santo Tomás de Ávila, inconcluso en aquel momento. Por este motivo, la reina Isabel ofrecería a una de sus damas de confianza

<sup>37</sup> Por citar un ejemplo más, recordemos el caso de doña Mencía de Mendoza, esposa del I Condestable de Castilla responsable de la construcción de la capilla funeraria en la girola de la catedral de Burgos. Felipe Pereda, «Mencía de Mendoza († 1500), mujer del I Condestable de Castilla: el significado del patronazgo femenino en la Castilla del S. XV», op. cit., pp. 9-119.

la iglesia de su fundación como asiento provisional para el enterramiento de su esposo.

Desconocemos los motivos que impidieron cumplir los últimos deseos del tesorero de enterrarse en la iglesia de San Martín de Ocaña, pero lo cierto es que, después de permanecer un tiempo indeterminado en la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo, sus testamentarios ordenaron el traslado a la iglesia del convento de Santo Tomás de Ávila, y no a un sitio cualquiera sino a su capilla principal, con el fin de que se beneficiara de las oraciones de los religiosos y su permanencia en la memoria de los vivos fuera más duradera:

Otrosy, por quanto el cuerpo del dicho tesorero non se pudo llevar a la yglesia de Sant Martín de la dicha villa de Ocaña, e aviéndose de sacar e desenterrar del dicho monasterio de Sant Juan de los Reyes de la dicha çíbat de Toledo donde está depositado, e para lo aver e sacar e sepultar en otra parte, estará mucho mejor sepultado en su capilla propia e yglesia del dicho monasterio de señor Santo Thomás [...] ordenamos e mandamos [...] que sea sepultado en la dicha su capilla principal de la dicha yglesia [...].<sup>38</sup>

El motivo que impidió situar su enterramiento en la iglesia de Ocaña debió de ser puntual puesto que no se descartó la posibilidad de hacerlo en un momento posterior; tal era el interés, que sus testamentarios, es decir doña María Dávila y fray Tomás, expresaron su compromiso de donar alguna limosna a la iglesia si llegara el caso y «cinco mill maravedís» para hacer un retablo que presidiera el altar de San Nicolás del mismo templo donde estaba sepultado el padre del tesorero<sup>39</sup>.

Llegados a este punto podemos decir que el cuerpo del tesorero nunca fue sepultado en la iglesia de San Martín de Ocaña

<sup>38</sup> AMSMJ. Ávila: *Disposiciones de la última voluntad de don Fernando Núñez de Arnalte, marido de doña María Dávila, que ejecutó ésta junto con fray Tomás de Torquemada*. Fechado en Toledo, 17 de abril de 1480. Cajón 9, doc. núm. 1. Trascrito en Tomás Sobrino Chomón, *Un linaje abulense...*, vol. II, p. 170.

<sup>39</sup> Ibídem.

como era su voluntad y que fue enterrado en dos lugares consecutivos, uno provisional en la iglesia de San Juan de los Reyes y el definitivo en Santo Tomás de Ávila. El carácter real de la fundación toledana nos lleva a pensar en la intercesión de la reina Isabel que buscaría un lugar digno para su tesorero hasta que se decidiera su destino último. Sin embargo, fue doña María la responsable del traslado desde Toledo al convento abulense, tal y como deja constancia en las disposiciones de la última voluntad de su marido que ejecutó ésta junto con fray Tomás<sup>40</sup>. En ese momento, 1480, el convento de Santo Tomás se estaba edificando y la intención primera fue la de sepultar al tesorero en su capilla principal. El 13 de julio de 1500 la dama abulense consiguió la licencia oportuna concedida por el papa Alejandro VI<sup>41</sup>. Pero la capilla principal del convento de Santo Tomás de Ávila acabaría acogiendo otros restos, los del príncipe Juan, por ello, la sepultura del don Fernando fue relegada a una de las capillas laterales donde se instalaría un sepulcro artístico que después analizaremos.

A pesar de haber contraído matrimonio en segundas nupcias con el virrey de Sicilia don Fernando de Acuña, doña María no se despreocupó de las responsabilidades que tenía como esposa que fue de Fernán Núñez de Arnalte. Realizó todos los trámites necesarios para efectuar el traslado del cuerpo de su primer marido a Ávila y, una vez conseguidos, en una fecha próxima a su muerte acaecida en 1511, dispuso en su testamento las indicaciones necesarias para que sus testamentarios encargaran un sepulcro monumental acorde con la dignidad del tesorero. Pero, siguiendo un orden cronológico, debemos ocuparnos antes de su actuación en Sicilia.

El 6 de julio de 1489 la reina Isabel ordenó a María Dávila que entregara la cantidad de 500.000 maravedís al obispo de Ávila, fray Hernando de Talavera, para cumplir una de las

<sup>40</sup> Ibídem, p. 171. Se indica expresamente que el de Santo Tomás fue su segundo enterramiento.

<sup>41</sup> Conservado en el archivo del monasterio de Santa María de Jesús. Se trata de un pequeño papel escrito en latín y con la siguiente aclaración: *Pa trasladar el cuerpo de Fernán Núñez a Sto. Thomás de Ávila. Caxón 12, n.º 11. 18 M.*

mandas del testamento de Fernán Núñez de Arnalte, pero lo que más nos interesa es que, tal y como se especifica en ese mismo documento, doña María estaba a punto de partir al reino de Sicilia para ocupar el cargo de virreina junto a su marido Fernando de Acuña. Durante esos años la personalidad de doña María quedó ensombrecida tras la estela de su marido, como suele ser habitual en esa época. Gozaron del favor del rey Fernando el Católico que les donó la heredad de la Zisa, extramuros de la ciudad de Palermo, y la correspondencia conservada entre el rey y el virrey demuestra la fluida relación entre ambos<sup>42</sup>.

La carrera de don Fernando de Acuña se truncó en 1494, año de su muerte<sup>43</sup>. A partir de ese momento, la figura de doña María comenzó a perfilarse más nítidamente. Será la encargada de zanjar asuntos y deudas contraídas por su marido en vida y, por otro lado, a ella le correspondió la organización del ceremonial que rodeaba el deceso, donde debemos incluir también la realización de un monumento funerario.

El deseo de don Fernando de ser enterrado en la capilla de Santa Águeda de la catedral de Catania fue expresado en su testamento y llevado a término por su mujer, quien se encargó, además, de donar el dinero necesario para cumplir la voluntad de su marido de construir la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Jesús en Catania<sup>44</sup>. El 13 de septiembre de 1495 ordena vender

<sup>42</sup> Trascrito en Luis López, Carmelo, *Un linaje abulense...*, op. cit. vol. IV, pp. 76-78.

<sup>43</sup> Entre la impresionante colección de testamentos conservada en el archivo del monasterio de Santa María de Jesús en Ávila, debemos contar el correspondiente a don Fernando de Acuña, en pergamino y distinguido con su escudo y otro en forma de corazón alado dividido en dos con sus símbolos heráldicos y el de doña María. 125 M. El testamento de Fernán Núñez de Arnalte y el de don Fernando de Acuña se conservaban junto al de María Dávila en una arqueta dispuesta en el sepulcro de esta última.

<sup>44</sup> AMSMJ. Ávila. *Testamento de Fernando de Acuña*. 125 M. Existe una copia con la firma 126 M. Sin foliar. Debió de tener derecho de patronazgo en esta iglesia puesto que, como ya hemos dicho, se sabe que un hijo suyo llamado Luis fue enterrado allí. Vid. Domenico Ligresti, *Sicilia aperta...* op. cit., p. 20, nota 19.

la licencia que tenía para sacar de Sicilia 300 vacas libres de tributos con el fin de destinar el dinero para tal fin y con ello cumplir uno de los deseos que tenía su marido en vida<sup>45</sup>.

Don Fernando eligió la capilla de Santa Águeda como lugar de enterramiento, deseo que sus testamentarios, su esposa María Dávila y Rodrigo de Santaella, comisario de la Santa Cruzada, cumplieron fundando una capellanía en honor del difunto y disponiendo allí su sepulcro<sup>46</sup>.

La capilla de Santa Águeda, patrona de la ciudad de Catania y a quien está dedicada la catedral, está situada en el ábside derecho de la catedral cataniense. Allí se conservan los restos de la santa y el deseo de don Fernando de reposar en un lugar próximo a sus reliquias responde a la costumbre medieval de buscar la protección del santo como intercesor en el momento de la muerte.

Aunque el primer templo se construyó en época medieval, los terremotos y las erupciones volcánicas del Etna obligaron a realizar reformas en épocas posteriores, sobre todo barrocas, a partir del terremoto de 1693 que la destruyó casi completamente, siendo la cabecera la parte menos afectada. La capilla de Santa Águeda se ubica en el ábside derecho detrás de una impresionante reja de hierro y allí se conservan los restos de la mártir tan venerada por los habitantes de Catania y por don Fernando de Acuña, que quiso enterrarse en este lugar.

En el lado izquierdo de la misma, una puerta da acceso a la cripta donde se guarda el Tesoro de Santa Águeda<sup>47</sup>. Las celebraciones en su honor datan de época medieval y, desde entonces, no han cesado hasta el día de hoy. El hecho de que el virrey eligiera esta capilla como lugar de enterramiento responde a la

<sup>45</sup> AMSMJ. Ávila. «Poder [...] para vender la licencia de las vacas para la obra de la capilla de Santa María de Ihs. de Catania». 61 M. Trascrito en Carmelo Luis López, *Un linaje...* op. cit. vol. IV, p. 185. Doc. 386.

<sup>46</sup> Ibídem, p. 106. Documento 360.

<sup>47</sup> Sobre el Tesoro de Santa Águeda en la Catedral de Catania, véase, M.<sup>a</sup> Concetta di Natale, «Il tesoro di Sant'Agata. Gli ori», en DUFOUR, L. (coord.), *S. Agata*, Roma-Catania, 1996, pp. 241-286. Agradecemos a la autora que nos facilitara este estudio

devoción que sentía hacia esta santa. Es probable, incluso, que se encontrara detrás del encargo de algunas piezas de orfebrería vinculadas al busto relicario, o la propia caja de las reliquias, como indica la historiografía<sup>48</sup>. Sea como fuere, don Fernando quiso encomendarse a Santa Águeda para que intercediera por él al final de sus días.

Los escudos del virrey son visibles en varias partes de la capilla, en la reja de entrada, el altar y el Tesoro de la santa, propagando la identidad del patrón del espacio, exaltando su fama y perpetuo recuerdo en la memoria de los vivos para gozar de la inmortalidad a través de los siglos. Su sepulcro está compuesto de una imagen del virrey arrodillada mirando hacia el altar, una obra que sufrió las consecuencias de un terremoto ocurrido en 1693 que dañó gravemente las esculturas allí dispuestas<sup>49</sup>. Pero, a juzgar por lo conservado, el monumento funerario del virrey fue recomuesto y ofrece un aspecto bastante cercano a la traza del sepulcro original conservada en el archivo de las clarisas abulenses (Fot. 7). Sin duda, nos encontramos ante un documento de gran valor pues, aparte de ofrecer el aspecto primigenio de la obra, nos permite aventurar una hipótesis sobre el grado de intervención que María Dávila tuvo en la empresa; como testamentaria y esposa del difunto fue ella quien, probablemente, trató con los artistas sobre el modelo sepulcral y a quien ofrecieron esta muestra para que juzgara la obra proyectada. Esto nos da idea del sistema de trabajo y la relación artista-cliente. De otro modo, no se entendería que el dibujo se conserve en el archivo del monasterio de su fundación que ella misma inauguró<sup>50</sup>.

El lienzo muestra un dibujo de un sepulcro monumental de pared con trazas en negro y coloreado en sus detalles con tonos

<sup>48</sup> Varios inventarios, como el de 1521, 1625, lo recogen como una pieza donada por el virrey Fernando de Acuña. Citado por M.<sup>a</sup> Concetta di Natale, «Il tesoro di Sant'Agata. Gli ori», op. cit., pp. 260-261.

<sup>49</sup> M.<sup>a</sup> Jesús Ruiz-Ayúcar, «Los muertos vivientes (IV)», op. cit., p. 11.

<sup>50</sup> Se trata de un lienzo de 1,50 m. aproximadamente que muestra el diseño coloreado del sepulcro del virrey.



Foto 7. Diseño original sobre lienzo del sepulcro de don Fernando de Acuña en la catedral de Catania (Sicilia). Monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.

rojos y dorados. Tiene aspecto de un gran baldaquino elevado sobre un basamento sostenido por garras de león. La presencia del león en ámbitos funerarios remite a la idea de resurrección<sup>51</sup> pero también es el símbolo del valor, la fuerza y el triunfo, virtudes que destacarían la personalidad del finado, acordes con su cargo de virrey. El frente de este basamento acoge la segunda parte del epitafio que comienza en el nivel superior. El texto aparece escrito en un segundo lienzo adherido que, a juzgar por el tipo de letra utilizado, es original y se puede fechar a finales del S. XV, principios del XVI. El ataque de los insectos, visible en algunos orificios que presenta la tela, no ha impedido leer el texto escrito en latín, cuyo contenido es el siguiente:

Regnante divo Ferdinando hyspanarum et Sicilie  
Rege. Fernandus cuneus justus prudens q benignus  
Sicilie prorrex conditir hoc tumulo  
Quem lachrymis comuns decorat sua chara María  
Ávila, que et lachrymis hoc quoq donat opus  
Moribus iste cato fuerat sed pectore cesat  
In quo virtutum fulserat omne genus  
Ante oculos hunc semper habe virtutis amator  
Sic caelo et terris nempe probatus eris  
Dixit anos XC obut in Decembris anno Sal.  
Dominice MCCCCXCIII.  
Del buen Don Fernando y justo virrey es  
este bulto de dulce memoria  
que tanto sirvió a Dios y a su Rey. Por donde  
fue digno de fama y de gloria.

A pesar de las numerosas abreviaturas e incorrecciones que presenta el texto, se reconoce un panegírico en el que se alude a la condición de virrey de don Fernando, no faltando una mención al rey Fernando, a quien sirvió, y, por supuesto, a doña María Dávila. Unas palabras que redundarían en su fama, gloria

<sup>51</sup> Recordemos que, según la tradición, el león resucitaba a sus cachorros que nacían muertos.

y recuerdo eterno. El epitafio aparece flanqueado por dos basamentos sobresalientes sobre los que se representa una especie de escudo con aspa en medio cuyo significado se nos escapa.

Sobre este primer cuerpo se apoya el sepulcro propiamente dicho, en forma de bañera clásica apoyada sobre patas de león y flanqueada por dos nuevos escudos familiares, que presentan dos lobos en el de la izquierda y un castillo en el de la derecha, y propagan el origen nobiliario del fallecido (Fot. 8). Sobre el sarcófago un nuevo lienzo acoge la primera parte del epitafio:

Hic iacet don Ferdinandus de Acuña Sicilie prorrex patria  
Castellanus patre comte de Buendía illustri scilicet  
Genere de Acuña genitus aspectu atq. Animo regius  
Ac virtutum omnimi cumulus litterarum cultor et  
Armis serenuus hunc proborum et doctorum chorus desslet  
Cuius corpus tametsi in terris su conditum pia  
Tamen anima Beatorum obtinet gloriam.

Alusiones a su origen familiar como hijo del conde de Buendía, don Pedro, y a sus virtudes como hombre de letras y armas, de acuerdo con el ideal renacentista. El gusto clásico se deja notar también en los dos *putti* que flanquean el texto, alados y de generosas carnes.

El siguiente nivel está formado por el baldaquino propiamente dicho: dos columnas abalastradas recubiertas por elementos vegetales descansan sobre dos leones y sostienen un entablamento distinguido nuevamente con símbolos heráldicos y un friso con la representación del colegio apostólico presidido por Cristo (Fot. 9). Los apóstoles sostienen su atributo iconográfico y se distribuyen por parejas en actitud dialogante entre ellos; en el centro aparece Cristo con el nimbo crucífero, bendiciendo con una mano y sosteniendo la bola del mundo con la otra. El colegio apostólico es un tema habitual en la iconografía funeraria. Su presencia en el momento del Juicio explica el protagonismo que se les concede en los testamentos y en las *commendatio animae*: «Rueguen por él todos los Santos Apóstoles

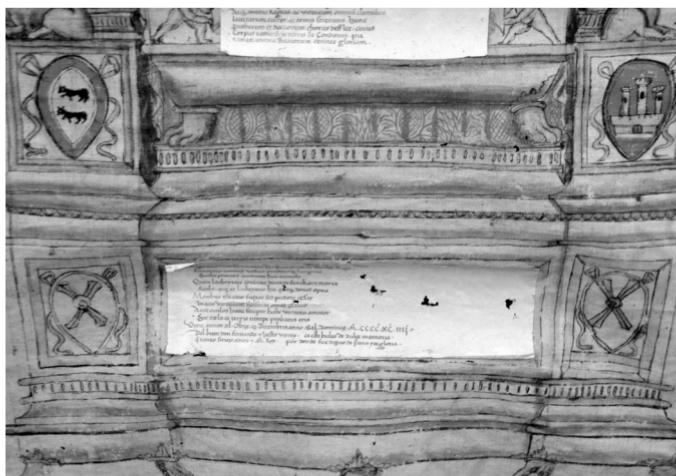


Foto 8. Diseño original sobre lienzo del sepulcro de don Fernando de Acuña en la catedral de Catania (Sicilia). Detalle. Monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.

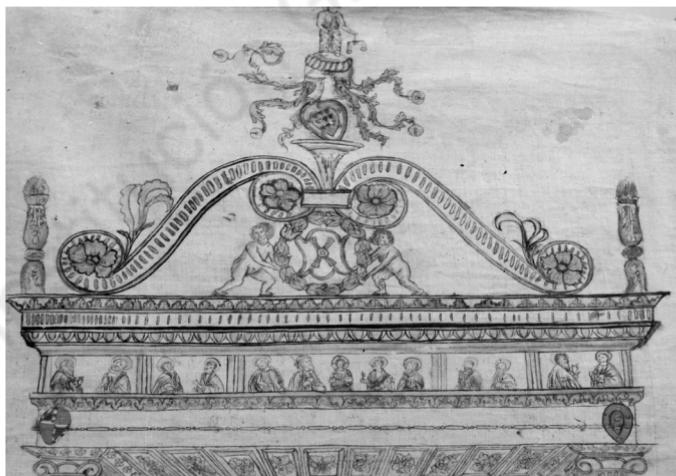


Foto 9. Diseño original sobre lienzo del sepulcro de don Fernando de Acuña en la catedral de Catania (Sicilia). Detalle. Monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.

a quien el Señor dio el poder de atar y desatar»<sup>52</sup>. Pero, además, la representación del Colegio Apostólico con Cristo a la cabeza ilustra el texto bíblico según el cual los apóstoles actuarían como asesores del Juez Eterno. Su presencia en un monumento funerario le otorga un valor escatológico, incidiendo en una nueva actitud ante la muerte. Ya no es un Juicio Final en el que se juzga a toda la humanidad, ahora es un juicio individual en el que don Fernando tiene que rendir cuenta de sus obras<sup>53</sup>. Por otro lado, como testigos de la Dormición y Asunción de María, los apóstoles son testigos de su Gloria y, por tanto, llevan implícito un sentido triunfal sobre la muerte<sup>54</sup> y un mensaje de esperanza para el finado.

La alusión al Juicio no se detiene ahí. La figura de San Miguel con la balanza en su condición de pesador de almas recalca una vez más el carácter funerario del monumento y el momento en que el finado se va a tener que enfrentar a su salvación o condena. El arcángel es el psicopompo por excelencia, el encargado de trasladar las almas al Paraíso y el que se enfrenta al diablo. Su protagonismo en el Juicio Final, tanto en el general como en el particular, desató un gran fervor popular en la época y su nombre es invocado constantemente en los testamentos para que陪伴 a las almas hasta el Más Allá<sup>55</sup>.

El baldaquino crea un ámbito de cierta profundidad, cubierto con cassetones que acogen motivos florales. En el interior de ese espacio, flanqueado por dos pilastras decoradas con motivos vegetales simétricos, se abre un escenario de características casi teatrales, en el que un telón abierto por *putti* deja ver en su interior la estatua orante de don Fernando (Fot. 10).

<sup>52</sup> M.ª Jesús Gómez Bárcena, *Escultura funeraria gótica en Burgos*, Madrid, Diputación Provincial de Burgos, 1988, p. 34.

<sup>53</sup> Aries relacionaba el Juicio Final con la biografía individual. Ph. Aries, *La muerte en Occidente*, Barcelona, 1977, p. 34.

<sup>54</sup> Lucía Lahoz, *Escultura funeraria gótica en Álava*, Vitoria, 1996, p. 84.

<sup>55</sup> Adéline Rucquoí, «De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el siglo XV», *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1986, p. 61.



Foto 10. Diseño original sobre lienzo del sepulcro de don Fernando de Acuña en la catedral de Catania (Sicilia). Detalle. Monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.

El virrey aparece de rodillas caracterizado como un hombre de armas con la vestimenta militar pero el gesto que realiza con las manos juntas ante un reclinatorio y un libro de oraciones recrea también una escena de carácter devoto habitual en los sepulcros de orantes. En realidad, se figura al difunto vivo, como si estuviera asistiendo a los oficios divinos o rezando en la intimidad de su oratorio<sup>56</sup>. Sigue una tipología en boga a finales del S. XV y principios del S. XVI. El ejemplo más emblemático es el sepulcro del príncipe don Alfonso de la Cartuja de Miraflores pero el más cercano a nuestro caso, no sólo por la tipología sino por el parentesco, es el sepulcro del I Conde de Buendía don Pedro de Acuña, padre de don Fernando, en la colegiata de

<sup>56</sup> Como comentaba Yarza en el caso del sepulcro del infante don Alfonso en la cartuja de Miraflores de Burgos. Joaquín Yarza, *Isabel la Católica. Promotora artística*, León, Edilesa, 2005, p. 63.

Dueñas, villa de su señorío (Fot. 11). En éste, como en el dibujo que analizamos, el difunto-orante se arrodilla ante un reclinatorio cubierto por una rica tela sobre la que se dispone un cojín con un libro de Horas abierto.

En ambos, se representa el instante en que han detenido su lectura y dirigen su mirada hacia un lateral, supuestamente hacia el altar de la capilla. Así se representa una escena que responde a la forma de vivir la religiosidad a finales del S. XV, en la intimidad de un oratorio, combinando textos e imágenes, leyendo y meditando, a la vez que se visualizaba lo leído en las representaciones artísticas. La preocupación del hombre por el destino de su alma auspició prácticas devocionales basadas en la veneración íntima de las imágenes y en la lectura de textos vinculadas a ellas. Con ello se pretendía provocar un estado psicológico que sustrajera al fiel del espacio terrenal y lo elevara, mediante la meditación, a un estadio más cercano a la divinidad<sup>57</sup>.

El prestigio personal está implícito en su símbolo heráldico. Mientras que en el caso del sepulcro de don Pedro los escudos están situados sobre las columnas que flanquean el nicho, en el diseño original del sepulcro de su hijo se sitúa en el interior cubierto con un telón decorado con granadas. El escudo en forma de corazón alado se divide en dos mitades (Fot. 12); una de ellas

<sup>57</sup> La bibliografía sobre la devoción a fines de la Edad Media es inmensa. Sin pretender agotarla citamos aquí algunos trabajos, Sixten Ringbom, *Icon to Narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Abo Akademi, Abo, 1965; C. Harbison, «Realism and Symbolism in Early Flemish Painting», *Art Bulletin*, 66, 4, 1984, pp. 588-602; Sixtem Ringbom, *Les images de dévotion XIIe-XVe siècle*, París, Gérard Monfort Éditeur, 1995; Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, París, 1998; Joan Molina Figueras, *Arte, Devoción y Poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999; Idem, «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500», Catálogo de la exposición *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Barcelona, Madrid, 2000, pp. 89-105; Juan Luis González García, «Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica», Catálogo de la exposición *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Valladolid, 2004, pp. 99-115; Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, 2007.



**Foto 11. Sepulcro del I Conde de Buendía, don Pedro de Acuña. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Dueñas (Palencia).**



**Foto 12. Escudo de don Fernando de Acuña y María Dávila en forma de corazón alado. Testamento de don Fernando de Acuña. Monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.**

acoge el escudo de doña María con los trece roeles y la otra el escudo de los Acuña. Se trata de un blasón que el mismo don Fernando utilizará en su testamento y que demuestra la unión de los dos esposos.

La devoción hacia las órdenes mendicantes, y en concreto hacia la corriente franciscana, distinguió a las principales familias hispanas a finales de la Edad Media y comienzos de la Moderna, comenzando por la propia reina Isabel. También se dio en el caso de la pareja formada por don Fernando de Acuña y doña María, como lo demuestra el interés que tenía el virrey por construir la capilla mayor del convento franciscano de Santa María de Jesús en Catania y la cantidad de bienes que dejó al mismo. Según el Libro Becerro conservado en el archivo del monasterio de Santa María de Jesús de Ávila, don Fernando murió y se enterró con el hábito de San Francisco y destacó por la virtud de la caridad, ejemplificada en la realización de obras pías<sup>58</sup>. Siguió, de este modo, el modelo de su padre Pedro de Acuña, I Conde de Buendía, quien también optó por el hábito franciscano como mortaja aunque en su sepulcro prefirió mostrar el perfil de hombre de armas<sup>59</sup>. Sin embargo, a diferencia de su padre, en el sepulcro de don Fernando se dejó constancia de su espiritualidad afín a la corriente franciscana mediante un signo visible en su monumento funerario; la inclusión de un sol bernardino sobre su escudo (Fot. 13).

San Bernardino de Siena fue el representante de la reforma franciscana en Castilla y el hecho de incluir su símbolo –el sol– en su monumento funerario podría ser indicio de la proximidad de don Fernando a la reforma franciscana. Dentro del franciscanismo surgió una corriente interna que buscaba regresar a los orígenes y recuperar el espíritu y los valores de San Francisco que se habían relajado con el tiempo. Aunque ya desde mediados del S. XIV se empezaron a oír a voces críticas que reclamaban un

<sup>58</sup> AMSMJ. Ávila. *Libro de la fundación...*, op. cit. Sin foliar.

<sup>59</sup> Joaquín Yarza Luaces, *La Nobleza ante el Rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el S. XV*, Madrid, 2003, p. 149.



**Foto 13. Diseño original sobre lienzo del sepulcro de don Fernando de Acuña en la catedral de Catania (Sicilia). Detalle. Monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.**

cambio en las costumbres de la orden, no fue hasta el S. XV cuando se dio un giró encabezado por fray Pedro de Villacreses. Este fraile llegó a fundar cuatro casas en el centro de Castilla que fueron el origen de la reforma y que sus seguidores se encargaron de extender mediante la fundación de oratorios y eremitorios por tierras castellanas próximas a la zona de Dueñas, de donde procedía don Fernando de Acuña<sup>60</sup>.

El predicador italiano San Bernardino de Siena, que siguiendo los pasos de San Francisco de Asís empleó su vida en obras caritativas y servicio a los necesitados, fue el punto de referencia de la reforma franciscana en Castilla; de hecho algunas de las fundaciones fueron dedicadas al santo italiano. Por lo

<sup>60</sup> Sobre las primeras fundaciones, véase la amplia bibliografía recogida por Felipe Pereda en «Mencía de Mendoza...», op. cit., pp. 9-119.

tanto, la devoción hacia San Bernardino estaba ganando cada vez más adeptos en la Castilla del S. XV y en ese ambiente se educó don Fernando de Acuña.

El símbolo bernardino, el sol, responde a un hecho milagroso recogido en su biografía, según el cual el santo fue librado de la tartamudez que le impedía expresarse de forma adecuada en sus predicaciones de la siguiente manera: después de ejercer el ministerio de la palabra, San Bernardino pidió al Señor que le concediese el don de hablar con claridad, apenas pronunciada la oración descendió desde el cielo una bola de fuego que le recalentó la garganta y le sanó de su tartamudez<sup>61</sup>. Desde entonces, un sol con las iniciales de Cristo en su interior se convirtió en el símbolo de San Bernardino y él mismo lo utilizó en sus predicaciones para visualizar el poder salvador de Cristo<sup>62</sup>.

El sol bernardino campea en muchos edificios e imágenes que fueron fruto del patronazgo de grandes familias en la Castilla de fines del S. XV, pero también en Italia. De ese modo, al tiempo que exponían un símbolo de humildad que compensara los lujos disfrutados en vida, demostraban su proximidad al espíritu de San Francisco y a la reforma, como es el caso de las obras vinculadas a los Condestables de Castilla Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza, entre las que cabe resaltar la Casa del Cordón en Burgos o su capilla funeraria en la Catedral de la misma ciudad<sup>63</sup>.

La presencia del símbolo de San Bernardino en el sepulcro de don Fernando alude, quizás, a su connivencia con la reforma, pero también, el hecho de que sea expuesto en un ámbito funerario, lo convierte en un símbolo de humildad y caridad que favorecerán su entrada al Paraíso.

Finalmente, junto a la estatua orante de don Fernando, en un plano secundario y representados en un tamaño considerablemente

<sup>61</sup> Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, 2, Madrid, Alianza Forma (undécima reimpresión), 2004, pp. 951-953.

<sup>62</sup> Lisa Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino de Siena*, Turín, 2002.

<sup>63</sup> Felipe Pereda, «Mencía de Mendoza...», op. cit., p. 27.

menor, dos pajes sostienen los atributos del caballero, el yelmo por un lado y el escudo y la lanza por otro (Fot. 14). El resultado no puede ser más afín al sepulcro de su padre en la colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Dueñas. En ambos, las figuras se sitúan en un espacio de cierta profundidad que asemeja una especie de oratorio abierto al altar.

Se asemejaría al balcón o tribuna que comunicaba las estancias palaciegas con el altar en el caso de muchas residencias reales y de miembros de la nobleza, una tipología anclada en el tiempo y de la que cada vez se van conociendo más ejemplos<sup>64</sup>. Es como si se pretendiera crear una estancia privada desde la que se pudiera asistir eternamente a las ceremonias religiosas.



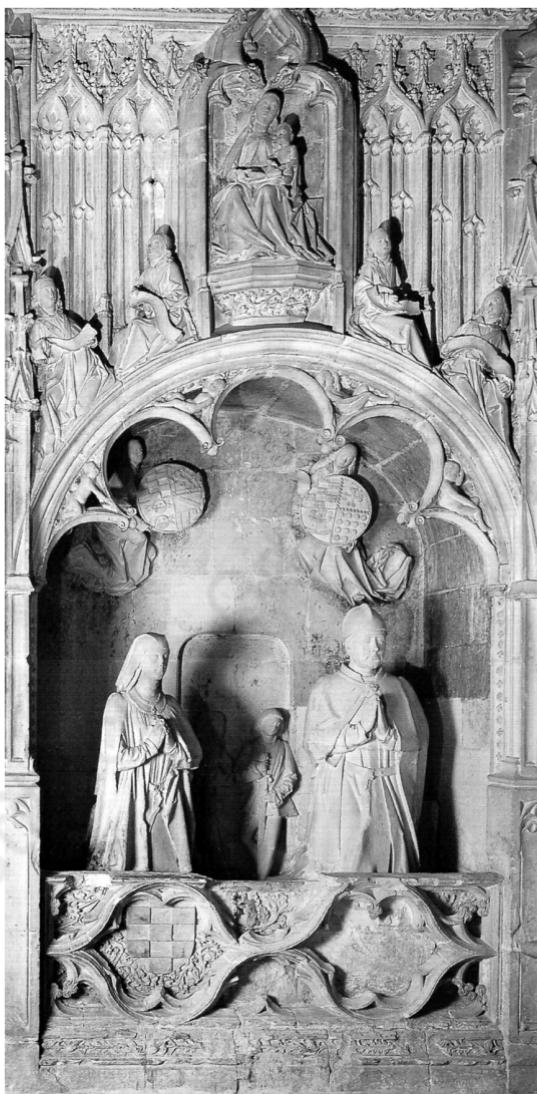
Foto 14. Diseño original sobre lienzo del sepulcro de don Fernando de Acuña en la catedral de Catania (Sicilia). Detalle. Monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.

<sup>64</sup> Ya Fernando Chueca Goitia lo recogía en su estudio *Casas reales en Monasterios y conventos españoles*, Bilbao, Xarait Ediciones, 1982.

Esta tipología de sepulcro, en la que se representa al difunto como orante acompañado de dos pajes y situados todos ellos próximos al altar, en un nicho de gran profundidad que se asemeja a un oratorio, fue una creación original de Egas Cuenca, como se ve en el sepulcro de Alfonso de Velasco y su esposa en Guadalupe fechado en 1467 (Fot. 15). Este modelo se repetirá en el sepulcro de los Pacheco en Belmonte y, lo que es más interesante para nosotros, en el del conde de Buendía en Dueñas<sup>65</sup>. De este modo, se ofrece una imagen del difunto en vida, realizando una actividad piadosa como es la lectura del libro de horas, pero remarcando también la faceta militar como hombre de armas que repercutirá en su fama posterior. Podemos decir que se ha recurrido a un modelo de origen toledano que ya había sido utilizado en otros sepulcros de la familia, como demuestra el monumento funerario de su padre, el conde de Buendía, pero adaptado al gusto italiano. Mientras que los ejemplos hispanos siguen el modelo tardogótico en el tipo de encuadramiento mediante arcos decorados con caireles y motivos vegetales de gran realismo, cerrados en su extremos con columnas fasciculadas rematadas por pináculos, la estatua orante de don Fernando y sus pajes se ubican dentro de una estructura de gusto clasicista con columnas abalaustradas, casetonas, *putti* y otros motivos decorativos acordes con el estilo artístico que estaba en auge en Italia a finales del S. XV y principios del S. XVI, el Renacimiento.

Sobre el friso que contiene un apostolado completo, tres molduras decoradas con motivos tan clásicos como las ovas sostienen el remate constituido por dos flameros en los extremos y en el interior un par de volutas alargadas con forma de ese invertida unidas en el centro formando una especie de frontón. Dos niños desnudos sostienen una corona de laurel como símbolo del triunfo sobre la muerte. Finalmente, coronando el conjunto,

<sup>65</sup> Teresa Pérez Higuera, «El foco toledano y su entorno», Actas del Congreso Internacional *Gil de Siloe y la escultura de su época*, (Burgos, 13-16 de octubre de 1999), Burgos, 2001, pp. 269.



**Foto 15.** Egas Cueman. Alonso de Velasco e Isabel de Cuadros. Monasterio de Guadalupe.

el escudo del difunto y sobre él la figura de San Miguel con la balanza, con todo el simbolismo alusivo al juicio del alma a que hemos hecho referencia anteriormente.

El resultado es una obra de gran belleza, atribuida al escultor de Mesina Antonio de Freri<sup>66</sup>, en la que se mezcla el modelo tardogótico hispano introducido por Egas Cueman en la Península Ibérica a finales del S. XV y una arquitectura sumida en el gusto renacentista que guiaba las realizaciones artísticas en Sicilia en esa misma época. Es de suponer que doña María fue la encargada de supervisar la obra y tratar con los artistas, siendo ella misma quien dictó el modelo a seguir próximo al monumento del conde de Buendía.

Según el llamado *Libro Becerro* del monasterio de Santa María de Jesús de Ávila, el sepulcro fue tan suntuoso que posteriormente se moderó simplificándolo<sup>67</sup>. Sin embargo, el terremoto de 1693 causó graves daños en varias ciudades de Sicilia, sobre todo en Catania, y sabemos que afectó gravemente al sepulcro. Fue recomuesto posteriormente y esta puede ser la razón de los cambios que se perciben con respecto al dibujo conservado en el archivo del monasterio abulense. Sin embargo, se respetara o no el diseño presentado en la *muestra*, es un indicativo de la participación de doña María en la realización de la obra.

La iniciativa de la dama no quedó ahí sino que, tal y como dejó por escrito en su testamento, donó «plata, ornamentos de brocado y seda, tapicería y otras cosas, harto valor», a la iglesia mayor de Catania. Por su parte, el cabildo de la dicha iglesia se comprometió a decir una misa rezada y un responso cantado cada día. A pesar de su regreso a España, el grado de compromiso que alcanzó como testamentaria de su marido la llevó a controlar, desde la distancia, el cumplimiento de todas y cada una de las condiciones, pidiendo

<sup>66</sup> Vincenzo Casagrandi, «La fondazione della monumentale Cappella di S. Agata, auspice donna Maria d'Avila, vedova del Re Ferdinando d'Acuña e per opera dello scultore messinese Antonio De Freri», *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, 1927-1928, pp. 359-377.

<sup>67</sup> AMSMJ. Ávila. *Libro de la fundación...*, op. cit. Sin foliar.

a sus sucesoras que continuasen su labor. En caso contrario, la iglesia mayor de Catania estaba obligada a devolver todos los beneficios y entregarlos al monasterio de San Francisco en la misma ciudad. Esta seriedad que la caracteriza en el cumplimiento y seguimiento de cada uno de los compromisos adquiridos, la perfilan como una mujer de fuerte personalidad y segura de sus convicciones.

#### **4.1. EL SEPULCRO DEL TESORERO FERNÁN NÚÑEZ DE ARNALTE**

Como hemos avanzado anteriormente, el cuerpo del tesorero fue sepultado provisionalmente en la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo, ante la imposibilidad de cumplir su deseo de ser enterrado en la iglesia de San Martín de Ocaña. Aquel destino fue temporal puesto que su permanencia dependía del tiempo que se empleara en concluir los trabajos del convento de Santo Tomás de Ávila. Era el lugar más idóneo por ser el templo que él mismo había costeado en sus inicios. Para ello, realizó los trámites necesarios y, bajo las órdenes de la reina Isabel, el 13 de julio de 1500, doña Marfa alcanzaba el Breve del papa Alejandro VI *Exponi Nobis* por el que se le autorizaba a trasladar los restos de su marido desde la iglesia de San Juan de los Reyes a Santo Tomás<sup>68</sup>. Así lo manifestó doña María en su propio testamento:

[...] le he hecho trasladar al dicho monasterio de Santo Tomás de Ávila del monasterio de Sant Juan de los Reyes, donde estaba depositado hasta que se hiziese el dicho monasterio de Santo Thomás. Mando que sobre su sepultura se ponga un bulto de alabastro muy bien labrado, del tamaño y hechura que pareciere a mis testamentarios, que quieste hasta de quantía de sesenta mill maravedís<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Manuel de Castro, O. F. M., *Fundación...*, op. cit., p. 14.

<sup>69</sup> Ibídem.

En el año 1502 ya se había efectuado el traslado, pues la misma doña María lo hace constar en una de las cláusulas de su testamento:

[...] la dicha abadesa y convento de dicho monasterio de Santa María de Jesús, pues quedan por mis sucesoras y herederas y tengan al dicho monasterio de Santo Tomás y áyanse con él en lo que se ofreçiere como un monasterio que yo principié y donde está enterrado el dicho tesorero Hernand Núñez de Arnalte [...]<sup>70</sup>

Según Manuel de Castro el sepulcro ya estaba terminado en esa fecha<sup>71</sup>. Sin embargo, en nuestra opinión, el hecho de que los restos ya descansaran en Santo Tomás no implica que ya contara con un sepulcro artístico, cuyo análisis estilístico revela una cronología más avanzada.

El sepulcro de Fernán Núñez de Arnalte se ubica actualmente en la primera capilla del lado del evangelio a los pies de la iglesia. Sin embargo, la intención inicial fue la de sepultarle en la capilla principal de la iglesia:

Otrosy, ordenamos e mandamos que al tiempo que se fiziere la dicha traslación e segundo enterramiento del dicho cuerpo del dicho tesorero e se sepultare en la dicha su capilla principal del dicho monasterio de señor Santo Tomás, que se fagan las obsequias e omrras que al estado del dicho thesorero convienen e segund que a mí la dicha doña María de Ávila fuere visto. De lo qual yo recibo e tomo cargo<sup>72</sup>.

De aquí se desprende que, en un principio, el tesorero iba a ser sepultado en la capilla mayor de la iglesia pero la muerte prematura del príncipe don Juan y el hecho de que los Reyes Católicos eligieran este ámbito como espacio funerario de su hijo, le iba a desplazar a una capilla lateral. Por tanto, probablemente, la iglesia cumplió funciones funerarias desde un primer momento,

<sup>70</sup> Fol. 7 de su testamento. Recogido por Castro, Manuel de O.F.M., *Fundación...*, op. cit., p. 15.

<sup>71</sup> Ibídem.

<sup>72</sup> Tomás, Sobrino Chomón, *Un linaje...*, op. cit., p. 171.

si bien su capilla principal terminó actuando no como panteón nobiliar sino como panteón real.

En la primera capilla del lado del Evangelio, si contamos desde la puerta de entrada, se conservan los restos del sepulcro del tesorero. A pesar de ser una obra tremadamente mutilada, se adivina una exquisita factura. Realizado en alabastro se compone de una cama sepulcral decorada con las armas de don Fernán y una efigie de la que únicamente se conserva el torso y el paje que se encontraba a sus pies.

Los monumentos funerarios de sus dos maridos no fueron los únicos que costeó doña María. Por su testamento, sabemos que ordenó poner un bulto sobre la sepultura de su padre Gil Dávila cuando fuera trasladado a la capilla de Diego Dávila, en el convento de San Francisco, que por entonces estaba sin terminar, dejando la decisión de la hechura y medidas en manos de sus testamentarios. De la misma manera, dejó una cantidad considerable para hacer la sepultura de Sancha de Zavarcos, su tía. Sepulcros de los que no hemos conservado resto alguno.

El monumento funerario del tesorero se encuentra muy deteriorado y sólo se conserva una parte del frontal y del yacente. Don Fernán Núñez de Arnalte está dormido de acuerdo con la concepción cristiana de la muerte como sueño eterno. Su rostro es alargado y huesudo con ojos hundidos, nariz fina y labios poco carnosos y descansa sobre dos almohadones cuyo perfil está decorado con roleos vegetales de una factura similar a los que aparecen en el sepulcro de doña María en el monasterio de Santa María de Jesús. El rostro parece reflejar la sombra de la muerte, aunque al mismo tiempo desprende sensación de paz. Peina media melena lisa y flequillo recto y se cubre con un tocado de media vuelta de acuerdo con la moda imperante en el S. XVI. Lleva indumentaria militar compuesta por una armadura que apenas deja ver un lujoso manto que le cubre. En él se demuestra la habilidad técnica del escultor. Las calidades de la tela son resueltas en multitud de pesados pliegues que caen de una forma naturalista sobre su torso. Lleva además un collar como atributo acorde con su rango. Sus manos están cubiertas con fuertes guanteletes. Con la

mano izquierda sostiene la espada, de la que únicamente se aprecia el pomo, mientras que el puño derecho lo dispone sobre el pecho. A juzgar por el tamaño de este torso, el yacente debió de alcanzar un gran tamaño en su momento.

También se conserva la figura del paje que descansaba a sus pies. Como es habitual presenta un tamaño menor que el yacente y se halla recostado acompañando el yelmo. Viste un traje corto con una especie de faldón con vuelo lleno de pliegues y botas en sus pies. Su expresión de dolor y el gesto de sus manos indicando plegaria introducen la nota melancólica de llanto por el ser querido. La presencia del paje a los pies sigue el modelo habitual introducido por Juan Guas en el sepulcro de don Pedro de Valderrábano en la catedral de Ávila en la segunda mitad del S. XV, un detalle que contribuía a señalar el rango caballeresco del personaje en cuestión, incidiendo, a su vez, en la idea de prestigio<sup>73</sup>.

El yacente, el paje y las placas que conformaban el frente están dispuestas sobre una estructura lisa a manera de túmulo que se llevó a cabo en la restauración para ofrecer una imagen más ajustada de lo que fue el sepulcro original<sup>74</sup>. En el frontal, una figura infantil semidesnuda sostiene una cinta de la que penden dos calaveras, símbolos atemporales de la muerte. El espacio sobrante se rellena con diversos elementos vegetales. Finalmente, la presencia de leones en las esquinas indica que el sarcófago descansaba sobre estos animales tan habituales en los ambientes funerarios. Símbolos de la resurrección, en unos casos, y del pecado y la tentación en otros, suelen ser un recurso habitual en el repertorio figurativo de los sepulcros.

El material utilizado es el alabastro y su estilo está en la línea del sepulcro de doña María Dávila conservado en el monasterio

<sup>73</sup> Sobre este sepulcro véase José María Martínez Frías, *La huella de Juan Guas en la Catedral de Ávila*, Ávila, 1982 y Sonia Caballero Escamilla, *La escultura gótica funeraria...*, op. cit., pp. 176 y ss.

<sup>74</sup> Sobre la restauración efectuada en 1980, ACSTA, *Informe de tratamiento de restauración del sepulcro de Núñez Arnalte del monasterio de Santo Tomás de Ávila (Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, Dirección de Patrimonio y Promoción Cultural)*, Caja Planos IV (1989 y ss.).

de Santa María de Jesús. Existe una proximidad entre ambos que nos habla de un mismo entorno artístico y geográfico y, quizás, de una misma mano. El estilo coincide con las realizaciones del escultor Vasco de la Zarza aunque, como ya indicó Gilman Proske, es más avanzado<sup>75</sup>, lo que puede revelar la intervención de un discípulo como ocurrió en el caso del sepulcro de doña María. En ambos, se concede una gran importancia al tratamiento de las telas, realizadas con gran cuidado y naturalismo; lo mismo ocurre en la paz que desprenden los rostros de los yacentes y la finura de sus facciones, acentuadas, más si cabe, en el caso de doña María. Por otro lado, se repiten algunos de los motivos ornamentales, como los que presentan los almohadones. Probablemente fue realizado por el mismo escultor Juan de Arévalo, yerno de Vasco de la Zarza y discípulo que se encargó de concluir algunas de las obras que su suegro y maestro dejó inacabadas o sin empezar, en una fecha probablemente anterior a la del sepulcro de doña María y después de la muerte de Vasco de la Zarza, por tanto en torno a la década de los 30 del S. XVI.

Al igual que el de su esposa fue un sepulcro de pared, a juzgar por la siguiente descripción de alguien que lo vio en su ubicación original:

[...] de alabastro de una vara de alto y dos de largo con diversas multuras en su circunferencia y sobre este sepulcro está el bulto de alabastro e efigie del dicho Núñez Arnalte. Está el sepulcro pegado a la pared en la capilla y cerrado con una reja de hierro [...]<sup>76</sup>.

Teniendo en cuenta el grado de mutilación que presenta y el hecho de que no fuera citado por Ponz en su visita a la iglesia puede indicar que fue destruido en una fecha anterior a la segunda mitad del S. XVIII. Sea como fuere, los restos que hoy

<sup>75</sup> B. Gilman Proske, *Castilian Sculpture Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951, p. 342.

<sup>76</sup> Archivo Histórico Provincial de Ávila. Biblioteca de Piedras Albas. Anónimo: *Historia del convento de Santo Tomás de Ávila*, citado por Eduardo Ruiz Ayúcar, *Sepulcros artísticos de Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1985, p. 115.

podemos admirar delatan una obra de gran calidad, inmersa ya en el espíritu clásico de la escultura renacentista y realizada por alguien del entorno de Vasco de la Zarza que siguió la *maniera* del maestro.

#### **4.2. MARÍA DÁVILA EN CALABAZANOS. UNA RESIDENCIA MONÁSTICA**

Siguiendo el comportamiento habitual de las viudas de alta condición social en esa época, el destino final de doña María se encontraba en un convento y en la consagración de su vida a la religión. Otras damas cercanas a la reina Isabel así lo hicieron, como Teresa Enríquez, apodada *la loca del Sacramento* por su ferviente culto a la Sagrada Forma. Perteneciente a una de las principales familias castellanas, como indica su apellido, tenía lazos de parentesco con el rey Fernando el Católico a través de su madre, Juana Enríquez. Casada con Gutierre de Cárdenas, mientras vivió su marido ocupó un papel secundario como dama de Isabel la Católica. Cuando enviudó, su devoción hacia la corriente franciscana la llevó a vestir el hábito de San Francisco. La expansión de nuevas tendencias dentro del movimiento femenino franciscano de las clarisas que buscaban la vuelta a los orígenes, como es el caso de las concepcionistas, rama creada por otra dama de la reina Isabel, Beatriz de Silva, le atrajo profundamente y fundó varios conventos en la provincia de Toledo propagando esta nueva corriente<sup>77</sup>. De casada a viuda y monja fundadora, como doña María.

Volviendo al personaje que nos ocupa, después de la muerte de su segundo marido, y cuando permanecía aún en Sicilia, doña María ya había decidido fundar un convento de clarisas. A ello respondía la bula de autorización fechada el 7 de septiembre de

<sup>77</sup> Cristina Segura Graño, «¿Son las mujeres un grupo marginado?», María Desamparados Martínez San Pedro (Coord.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, (Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998), 2000, pp. 114-117.

1495 en Roma<sup>78</sup>. En esa bula se le concedía el poder necesario para fundar el convento pero antes debía conocer de primera mano el ambiente conventual. El destino elegido en esta ocasión fue el monasterio de clarisas de Calabazanos (Palencia). Teniendo en cuenta la relación que tenía la reina Isabel con el convento palentino, en el que habían profesado damas de importantes linajes, alguna de ellas, como María Portocarrero, por intercesión de la reina<sup>79</sup>, debemos pensar que en la elección del destino debió de pesar la voluntad de Isabel la Católica.

En Calabazanos residió, al menos, hasta 1502, año en que redactó su testamento fechado en esta aldea palentina el día 16 de junio. Fueron, por tanto, varios años los que doña María dedicó al conocimiento de la regla y el modo de vida de las clarisas. Para ello, se hizo construir una casa adosada al convento y con comunicación directa con la iglesia y la clausura, una costumbre que se repite a lo largo de la historia en el caso de nobles y reyes<sup>80</sup> y que consistía en disponer la morada aneja a la iglesia e, incluso, comunicada con esta a través de un pasadizo que terminaba en una especie de tribuna o balcón desde el que los reyes, obispos o nobles asistían a las ceremonias religiosas desde un espacio privilegiado. Así, sin salir de los aposentos se podía estar en comunicación directa con el recinto sagrado. Fue, además, una práctica que se repite en el caso de las personas cercanas a la reina, como en el ya aludido de Teresa Enríquez. En todos los conventos de su fundación, una puerta comunicaba la zona conventual con su vivienda, respondiendo a la intensidad con que se vivía la religiosidad en aquel momento y, por tanto, a la necesidad de estar cerca de la divinidad<sup>81</sup>.

<sup>78</sup> Martiniano Casero Martín Nieto O. F. M., «El convento y Archivo de Santa María de Jesús de Ávila (siglo XVI)», *Actas del Congreso Internacional Las clarisas en España y Portugal*, (Salamanca, 20-25 de septiembre de 1993), actas II, Vol. II, Madrid, 1994, p. 358.

<sup>79</sup> Joaquín Yarza Luaces, *La Nobleza...*, op. cit., p. 168.

<sup>80</sup> Fernando Chueca Goitia, *Casas reales...*, op. cit.

<sup>81</sup> Cristina Segura Graño, «¿Son las mujeres...?», op. cit., p. 115.

La abadesa y monjas del monasterio de Nuestra Señora de la Consolación de Calabazanos obtuvieron la licencia necesaria del provincial de la orden, fray Francisco de Espinosa, para otorgar a doña María Dávila un poder para construirse una morada próxima a la iglesia en la casa en que vivía Álvaro de Villadiego, familiar del monasterio<sup>82</sup>. En un documento conservado en el archivo de la comunidad palentina, el 2 de abril de 1497 se alude a esta casa como «fecha», una casa que se encontraba adosada al monasterio y que debió de tener un corredor a lo largo de la iglesia que la comunicaba con la capilla mayor. Se le concedió, incluso, el permiso para hacer una tribuna alta «de do pueda ver el oficio divyno y las oras y sermones»<sup>83</sup>. Responde, pues, a una antigua tradición hispánica según la cual los reyes tenían sus residencias comunicadas con monasterios, iglesias o catedrales. De este modo, se facilitaban las prácticas devocionales de los monarcas mediante una tipología que alcanzaría su máxima expresión en Yuste y, más aún, en El Escorial<sup>84</sup>: la ubicación de las estancias privadas próximas al altar y con comunicación directa con el templo.

Las reformas realizadas en la iglesia de Calabazanos en época barroca eliminaron toda huella de la tribuna (Fot. 16). El templo que podemos ver en la actualidad presenta obras de

<sup>82</sup> Archivo del monasterio de Nuestra Señora de la Consolación. Calabazanos (Palencia). Legajo primero. Agradezco al profesor Hipólito Cid su generosidad a la hora de proporcionarme una copia de los documentos y la transcripción que hizo de los mismos. A su vez, debo decir que se trata de unas copias enviadas por la comunidad a don Abel Vaquero Sánchez. Igualmente, a Alberto Medina por su condición de mediador.

<sup>83</sup> Archivo del monasterio de Nuestra Señora de la Consolación de Calabazanos. Legajo primero. Fol. 4.

<sup>84</sup> Miguel Ángel Zalama, «Carlos V, Yuste y los Jerónimos. Sobre la construcción del aposento del Emperador», *Actas de las IX Jornadas de Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 201-214. Recientemente se ha dado a conocer una residencia palaciega de Isabel la Católica con tribuna hacia el altar mayor en la catedral de Toledo. Fernando Marías y Felipe Pereda, «La casa de la reina Isabel la Católica en la catedral de Toledo: pasos y miradas», *Goya*, n.º 319-320, 2007, pp. 215-230.

distintas épocas, concentrándose las correspondientes a los siglos XV y XVI en el coro bajo de la misma<sup>85</sup>. Se trata de un templo con una sola nave, cubierta con bóvedas barrocas y amueblada con distintos retablos del mismo estilo, tanto en el altar mayor como en los laterales.

A los pies se encuentra el coro de las monjas dividido en dos pisos (Fot. 17). En el coro bajo se concentran las obras más interesantes, el sepulcro de la fundadora Leonor de Castilla, atribuido al escultor Alejo de Vahía<sup>86</sup> e imperceptible en la actualidad por encontrarse detrás de un órgano, el sepulcro renacentista de doña Inés Manrique<sup>87</sup> y una hornacina, que alberga en su interior un retablo renacentista, decorada con yeserías mudéjares

<sup>85</sup> Sobre el origen del monasterio, véase Severiano Rodríguez Salcedo, Ramón Revilla Vielva, Arcadio Torres Martín, «Calabazanos a la vista. La Reina Católica y los Manrique. Nuevos datos», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 6, 1951, pp. 345-362.

<sup>86</sup> El sepulcro ha sufrido varias intervenciones a lo largo de la historia. Realizado en piedra se halla inserto en un arco abierto en el muro. Debió de ser concebido para mirar hacia la iglesia pero la colocación de un órgano delante lo ocultó y las monjas abrieron un arco en la parte del claustro, situado al otro lado del muro. Por otro lado, la abadesa del monasterio nos ha comunicado que la escultura no presentaba la policromía que muestra en la actualidad, resultado de una restauración efectuada por la propia comunidad hace algunos años. Leonor de Castilla fue esposa del adelantado mayor del reino de León. A la muerte de su marido en 1440 levantó en Amusco un convento de clarisas donde profesó. Posteriormente, en 1459, trasladó el convento a Calabazanos. Sobre el sepulcro, Joaquín Yarza Luaces, «Alejo de Vahía. Mestre d'imatges», *Quaderns del Museu Frederic Marès*, 6, Barcelona, 2001, p. 269. Sobre el convento en general, Severiano Rodríguez Salcedo, Ramón Revilla Vielva, Arcadio Torres Martín, «Calabazanos a la vista...», op. cit.; Juan José Martín González y otros, *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, vol. I, Madrid, 1977, p. 117; sobre el linaje de los Manrique, algunos de cuyos miembros profesaron como religiosas en el convento, realizando una importante labor de patronazgo, Rosa M.ª Montero Tejada, *Nobleza y sociedad en Castilla. El linaje Manrique (siglos XIV-XVI)*, Madrid, 1996, pp. 340-343.

<sup>87</sup> Hija de don Pedro Manrique y Leonor de Acuña, fue esposa del adelantado de Murcia don Juan Chacón y desempeñó el cargo de camarera mayor de la Reina Isabel. Falleció el 22 de abril de 1535. Severiano Rodríguez Salcedo, Ramón Revilla Vielva, Arcadio Torres Martín, «Calabazanos a la vista...», op. cit., p. 351.



**Foto 16. Iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Consolación. Calabazanos (Palencia). Interior.**



**Foto 17. Iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Consolación. Calabazanos (Palencia). Vista del coro.**

atribuidas a un artista de origen musulmán llamado Braymi que también trabajó en el convento de Astudillo<sup>88</sup>.

Las intervenciones posteriores en la iglesia nos han privado del aspecto original del templo. Por otro lado, en el exterior tampoco se observan restos de alguna edificación gótica que pudiera ser identificada con la casa que perteneció a doña María. No obstante, llama la atención el ingreso actual a la iglesia (Fotos 18 y 19). Adosado a lo largo del costado norte, desde la capilla mayor hasta prácticamente el comienzo del coro, un corredor da paso al templo. Se trata de una galería cubierta con bóvedas de arista encaladas que conduce a la portada norte de la iglesia (Fot. 20). En el exterior, la portada está formada por un arco de medio punto recorrido por un bocel en su parte interior, mientras que en la cara que mira al templo el arco es escarzano, lo que nos habla del origen medieval del templo a pesar de las intervenciones en épocas posteriores (Fot. 21 y 22). Este acceso comunicaría directamente con el exterior antes de que se construyera el corredor que la protege.

Teniendo en cuenta lo expuesto, la entrada a la iglesia resulta extraña. Junto al muro exterior de la capilla mayor, se abre un arco de medio punto, cajeado en su intradós, cuyas dovelas descansan en dos molduras lisas en la línea de impostas (Fot. 19). Su estilo delata una cronología avanzada del S. XVI o principios del siglo XVII, por tanto posterior a la época en que doña María residió en su casa adosada a este monasterio. En un documento fechado en 1497 se alude a un permiso que se concedió a doña María para «faser todo el corredor fasta la capilla mayor en el largo de la yglesia...», es decir, una estructura que comunicara sus estancias privadas con la iglesia. Pero se especifica mucho más:

[...] de la dicha casa podfa se faser paso por delante de la puerta del claustro (?) del dicho monasterio fasta la pared de la yglesia en

<sup>88</sup> El parentesco estilístico que presenta con otras yeserías del monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles en Astudillo, distinguidas con la inscripción *Braymi*, ha llevado a considerarlo como el nombre del artista que trabajó en ambos monasterios. Pedro José Lavado Paradinas, «Braymi. Un yesero mudéjar en los monasterios de clarisas de Astudillo y Calabazanos», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 39, 1977, pp. 19-33.



Foto 18. Iglesia del monasterio de Nuestra de la Consolación. Exterior. Cabazanos (Palencia).



Foto 19. Iglesia del monasterio de Nuestra de la Consolación. Exterior. Cabazanos (Palencia).



**Foto 20.** Iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Consolación. Calabazanos. Galería de ingreso a la iglesia (Palencia).



**Foto 21.** Iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Consolación. Calabazanos (Palencia). Entrada desde la galería de ingreso a la iglesia.



**Foto 22.** Iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Consolación Calabazanos (Palencia). Entrada desde el interior de la iglesia.

la qual pared podiese abrir para facer una tribuna alta de do pueda ver el oficio divyno y las oras y sermones y sy quisiese hyciese faser todo el corredor fasta la capilla mayor en el largo de la ygle-sia agora[...]<sup>89</sup>.

Esto quiere decir que la casa de doña María estaba a cierta, pero escasa, distancia de la iglesia y que era necesario un corredor que le permitiera acceder directamente al templo. Pero además, se le permite alargar ese pasadizo a lo largo del costado mayor del edificio para llegar hasta la capilla mayor.

Las reformas efectuadas en el conjunto nos obligan a ser cautos en nuestras conclusiones, pero no podemos dejar de llamar la atención sobre algunos detalles. Algunas de las construcciones adosadas al costado norte de la iglesia nos recuerdan a las estructuras de las que da cuenta la documentación (Fot. 23). Un corredor formado por columnas de fuste cilíndrico y sencillos capiteles constituidos por molduras lisas superpuestas, une una serie de dependencias situadas en el lado norte del patio con el muro lateral de la iglesia (Fot. 24). Ese corredor no termina ahí sino que continúa paralelo al costado norte del templo hasta la altura de la capilla mayor. Junto al muro exterior de esta, se abre la portada a que hacíamos alusión líneas más arriba, que sirve de acceso al corredor desde el exterior y que hoy constituye la entrada a la iglesia.

A pesar de las reformas efectuadas, algunos detalles indican un origen anterior: la portada exterior que da paso al corredor (Fot. 19), la puerta de la iglesia propiamente dicha (Fot. 21), los machones que sostienen las bóvedas del corredor y que refuerzan el muro externo (Fot. 23), las columnas que forman el pasadizo e (Fot. 24), incluso, la portada regular del monasterio en el interior del mismo (Fot. 25). En algunos casos, sus características formales permiten fecharlos a finales del S. XV, principios del S. XVI, es decir, los años en que vivió doña María Dávila y en que se llevaron a cabo las obras citadas.

<sup>89</sup> Archivo del monasterio de Nuestra Señora de la Consolación en Calabazanos. Legajo Primero. Fol. 4.



**Foto 23. Monasterio de Nuestra Señora de la Consolación. Calabazanos (Palencia). Iglesia. Exterior. Corredor.**



**Foto 24. Monasterio de Nuestra Señora de la Consolación. Calabazanos (Palencia). Galería de unión entre la iglesia y otras construcciones en el patio del monasterio.**



**Foto 25. Monasterio de Nuestra Señora de la Consolación. Calabazanos (Palencia). Puerta regular.**

Durante los años que allí residió doña María no estuvo sola sino que contó con la compañía de varias mujeres, algunas de las cuales viajaron con ella a Ávila para fundar el monasterio de Santa María de Jesús. Tuvo, además, el permiso para construir una casa «en el corral del dicho monasterio»<sup>90</sup> destinada a albergar a las personas de su servicio. Ese corral se puede identificar con la plaza que en la actualidad da la bienvenida al visitante y en torno a la cual se levanta la iglesia y otras construcciones del monasterio. Como ya hemos avanzado, la vivienda de doña María y sus sirvientes debió de situarse en el ala norte de esa plaza, la más castigada.

<sup>90</sup> Archivo del Monasterio de Nuestra Señora de la Consolación en Calabazanos. Legajo Primero. Fol. 6.

La casa en la que residió en el monasterio de Calabazanos le pertenecía y tenía el derecho de habitarla en compañía de quien ella quisiese «con tal que sean mujeres honestas»<sup>91</sup>, incluso, si fallecía, durante los siete años siguientes a su muerte la casa podía seguir siendo habitada por las mujeres que le habían acompañado, con la condición de que obedecieran al vicario provincial y se confiaran al confesor que se les asignara. Una vez transcurrido ese tiempo, pasaría a formar parte de los bienes del monasterio.

Doña María tuvo tiempo de trasladarse a Ávila y cumplir su voluntad, fundar un convento de clarisas, que en un primer momento se tradujo en una sencilla construcción a escasos kilómetros de Ávila pero cuya comunidad acabaría desplazándose a Ávila y ocupando un conjunto monástico de grandes dimensiones que se asemeja a la iglesia de Calabazanos en muchos detalles, como veremos.

#### **4.3. EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE JESÚS: LA PRIMERA FUNDACIÓN EN VILLA DEI**

Las necesidades surgidas en el seno de la comunidad, los avatares del tiempo y la desidia humana nos han privado, en la mayoría de los casos, de los espacios originales; gracias a la documentación y a algunos restos conservados podemos recuperar las andanzas y modos de vivir de un pasado.

María Dávila hizo su testamento en Calabazanos el 16 de junio de 1502. En él expresaba su deseo de construir un monasterio bajo la advocación de Santa María de Jesús en Ávila en el que quería ingresar como monja. No obstante, ante la posibilidad de que la muerte le sobreviniera antes de llevar a cabo su deseo, dejó una serie de cláusulas de las que se pueden entresacar noticias sobre su entorno familiar. Por ejemplo, como todas

<sup>91</sup> Archivo del Monasterio de Nuestra Señora de la Consolación en Calabazanos. Legajo Primero. Fol. 5.

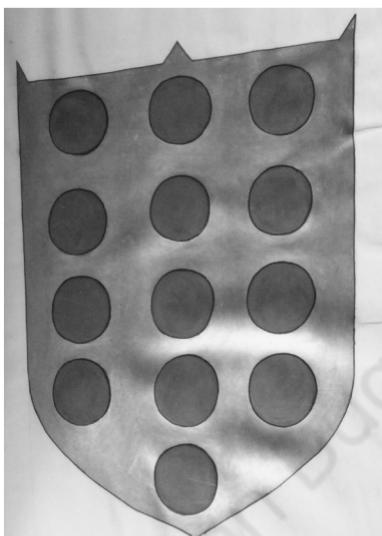
las damas de la alta alcurnia, doña María tuvo a su lado a un confesor, don Álvaro de Castro, al que llama «mi capellán» y que estuvo al corriente de cada uno sus pasos. De hecho, ella misma en su testamento alude a la cantidad de información que posee este religioso, entre otras cosas conoce su intención de fundar un convento dedicado a Santa María de Jesús. Es más, a instancias de doña María se ocupará no sólo de los asuntos espirituales de las monjas, sino también de todas aquellas cuestiones tocantes a la obra y edificio del monasterio. Cada una de las decisiones tomadas debían contar con el consejo y consentimiento del capellán porque era la persona que mejor conocía la voluntad de doña María. Las monjas y abadesa del monasterio debían proporcionarle una casa cercana a la fábrica y una renta vitalicia anual de 8.000 mrs.

El testamento lo otorgó en la villa de Calabazanos donde residió desde 1496 hasta 1502 (Fot. 26). La bula otorgada por el papa Alejandro VI, *Cum sicut*, fechada el 7 de septiembre de 1495, le autorizaba a residir en el monasterio de Calabazanos para informarse del ritmo vital de las religiosas<sup>92</sup>. En aquel momento no profesó pero vivió una vida próxima a la que llevaban las religiosas, acompañada de unas beatas en una casa construida por ella misma junto al monasterio de Calabazanos:

[...] para si nuestro Señor me llevare desta presente vida antes de ser monja y de llevar conmigo al dicho monasterio de Santa María de Jesús las beatas questán en mi compañía en esta casa que yo hize junto con el monasterio de Calabaçanos [...]<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> María Beatriz Montesinos García, O.S.C., «María Dávila: la Caridad de Santa María de Jesús», *La clausura femenina en España*, Actas del Simposium (II), San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2004, pp. 1271-1320.

<sup>93</sup> Archivo Histórico Nacional. *Clero. Leg. 477. Codicilo de doña María*. Citado en María Jesús Ruiz-Ayúcar, *Vasco de la Zarza y su escuela*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1998. Doc. 6, 1503, abril, 12. Calabazanos (Palencia), pp. 398-399. Después de la redacción de este estudio la Institución Gran Duque de Alba ha publicado la tesis doctoral de la citada autora, *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*, 2 vols., Ávila, 2009.



**Foto 26. Escudo de doña María Dávila en su Testamento. Monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.**

A partir de esta fecha, doña María estaba preparada para la fundación de su propio monasterio. El lugar elegido fue una dehesa próxima a Ávila, conocida con el sobrenombre de *Las Gordillas*, que había heredado de su primer marido, Fernán Núñez de Arnalte.

La dehesa en cuestión había sido lugar de recreo del rey Enrique IV. En aquel lugar había mandado construir una casa y fortaleza a la que asistía durante sus jornadas de caza a pesar de que la propiedad pertenecía a la iglesia de Ávila<sup>94</sup>. El terreno era

<sup>94</sup> AMSMJ. Ávila. *Petición de los Reyes Católicos y del cabildo catedral al Papa para la permuta de Las Gordillas con las tercias de algunas iglesias de Ávila y su tierra*. Toledo, 12 de julio de 1480. Sin firma. Se puede consultar su transcripción en Tomás, Sobrino Chomón, *Un linaje abulense...*, op. cit., doc. 196, p. 180.

propicio para ello debido a la presencia de «puercos, venados e otras salvajinas»; sin embargo, durante ese tiempo la iglesia de Ávila no pudo obtener ninguna renta de estas posesiones. Fueron los Reyes Católicos quienes llegaron a un acuerdo con el cabildo catedral de Ávila; para ello, teniendo en cuenta el carácter bélico de los tiempos y, como consecuencia de ello, el estado de ruina en que se encontraba la casa debido a los robos y saqueos, el deán y cabildo de la iglesia de Ávila cedieron estas propiedades a los Reyes a cambio de las tercias de varias iglesias de Ávila. Pero no serían sus últimos dueños, el 18 de abril de 1478 vendieron la dehesa de Las Gordillas al tesorero don Fernán Núñez de Arnalte por 4.145.000 maravedís<sup>95</sup>. A la muerte del tesorero, su esposa María Dávila se convertiría en heredera universal de sus bienes, entre los que se encontraba la dehesa de Las Gordillas.

La bula para la nueva fundación fue otorgada por el papa Alejandro VI el 18 de marzo de 1503. Le acompañaron las doce beatas con las que había vivido en Calabazanos. Además, según la dicha bula, debía elegir cuatro monjas que pusieran en orden la nueva fundación; las elegidas procedían de Calabazanos<sup>96</sup>. Por lo tanto, la nueva comunidad se pone en marcha con doña María a la cabeza como abadesa vitalicia<sup>97</sup>, siguiendo las mismas ordenanzas que regían la vida conventual en Calabazanos.

Apenas se conocen datos sobre este primer convento y los restos conservados se reducen a unas cuantas ruinas en el término municipal de Maello, próximo a la ciudad de Ávila. Si nos atenemos a los datos aportados por el testamento de doña María,

<sup>95</sup> AMSMJ. Ávila. *Venta de la dehesa de Las Gordillas por los Reyes Católicos al tesorero don Fernando Núñez Arnalte, por 4.145.000 maravedís*. 18 de abril de 1478.

<sup>96</sup> Archivo del convento de Nuestra Señora de la Consolación. Calabazanos (Palencia). Documento firmado por el escribano Jacinto Gómez de Redonda en 1696, sin firma. Fol. 8.

<sup>97</sup> El breve de Julio II «*Nuper Nobis*», dado en Roma el 5 de noviembre de 1509 le concede este privilegio. AMSMJ. Ávila. Citado en María Beatriz Montesinos García, «María Dávila...», op. cit., p. 1.290, nota 25.

en la fecha de su redacción, 1502, aún no estaban construidas ni la iglesia principal ni el coro de las monjas, de lo que deducimos que esta primera comunidad se instaló en las edificaciones que habían pertenecido al rey Enrique IV y que, finalmente, fueron compradas por el tesorero Fernán Núñez de Arnalte a los Reyes Católicos. Según el *Libro de la Fundación* conservado en el archivo del monasterio, doña María ordenó a su capellán Álvaro de Castro trasladarse a la dehesa de Las Gordillas con el siguiente objetivo:

[...] aparejar la casa y edificar lo que faltase para la vivienda de las religiosas; e hízose con tanta diligencia que con lo que la casa tenía edificado y con lo que se añadió se pudo venir a tomar la posesión al fin del año siguiente de quinientos y tres y principios del de quinientos y cuatro<sup>98</sup>.

La primera fundación de doña María recibió el nombre de *Villa Dei* y todo nos lleva a pensar que aprovecharon las construcciones existentes, que hasta ese momento habían tenido un uso civil, para comenzar su vida religiosa.

El monasterio de Calabazanos había dejado una profunda huella en la conciencia de doña María. Tal es así que lo tomó como modelo, no sólo en la organización interna de la comunidad sino en algunas de las construcciones que ordenó en su testamento. Así, pide que las monjas estuvieran asistidas en sus confesiones y sacramentos por un vicario; para el servicio de la iglesia debían contar con doce frailes doctos en Santa Teología y un bachiller para las lecturas, indicando expresamente que los «dichos frailes estén de la manera que están los frailes del dicho monasterio de Calabaçanos»<sup>99</sup>, incluso la casa en que tenían que residir debía hacerse «en el lugar y como está la de Calabaçanos,

<sup>98</sup> Sin firma.

<sup>99</sup> AMSMJ. Ávila. *Testamento de María Dávila*, 124 M. Sin foliar. Se puede consultar una transcripción del mismo en Manuel de Castro O. F. M., *Fundación...*, op. cit., p. 15 y en María Beatriz Montesinos García, «María Dávila...», op. cit., pp. 1.297-1.320.

con el monasterio». En definitiva, el monasterio de Nuestra Señora de la Consolación en Calabazanos fue tomado como modelo por doña María, no sólo en la organización de la vida comunitaria sino también en lo referente a la construcción, un hecho que se manifestó también en la configuración de la iglesia e, incluso, a la hora de elegir su lugar de enterramiento, como veremos.

#### 4.4. LA CAPILLA DE LAS NIEVES Y LA PRÁCTICA DE LA CARIDAD

Las acciones caritativas fueron consideradas como un principio de perfección ya en el Evangelio, así lo manifiesta la propia María Dávila en su testamento:

Y con este deseo he myrado lo que dize san Matheo en el evangelio, que uno preguntó a Nuestro Señor y Redentor Jesucristo: «qué haremos para ser perfectos», y Nuestro Señor le respondió: «el que quisiere ser perfecto dé lo suyo a los pobres y sígame».

De este modo, se convierte en la principal virtud que debe poseer todo cristiano, de ahí el protagonismo que alcanzan los pobres en el momento último de la vida. Los testamentos rebozan de mandas en las que se ofrece comida y vestido a los pobres y en los sepulcros se inmortaliza el carácter piadoso del difunto mediante representaciones alegóricas de la Caridad o, con un carácter narrativo, a través de imágenes en las que los más desfavorecidos de la sociedad se agolpan a la entrada de un edificio para recibir los dones que el difunto, en un último arranque de generosidad, les ha legado<sup>100</sup>.

En el caso de los más poderosos, como reyes y nobles, la fundación de hospitales pone de manifiesto una mentalidad en

<sup>100</sup> El número de estudios sobre el tema de la pobreza es muy alto. Una alusión al mismo con bibliografía puesta al día, en Lucía Lahoz, «Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos», *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 213-226.

la que los más privilegiados en vida buscaban descargar sus conciencias con vistas a obtener un juicio positivo en el Más Allá. En realidad, el ejercicio de la caridad era un símbolo externo de la condición social del personaje y contribuía al prestigio social del linaje<sup>101</sup>.

No obstante, la Caridad acabaría siendo una virtud eminentemente femenina. Al carácter piadoso de la dama, volcada en la oración y la práctica de la caridad, se oponía el perfil guerrero de varón como *miles Christi* preocupado por la defensa de la religión ante el infiel. La tradición sitúa a Santa Helena al frente de su fundación hospitalaria en torno al 300 y, desde entonces, la mujer es relacionada con la asistencia al necesitado<sup>102</sup>. Así es presentada en multitud de imágenes medievales, como en las *Cantigas de Santa María* en cuyas miniaturas desfilan las mujeres ejerciendo la caridad de múltiples formas<sup>103</sup>. La necesidad de practicar la caridad para alcanzar la salvación se pone de manifiesto también en los propios relatos hagiográficos femeninos en los que los actos de generosidad hacia los demás copan las páginas dedicadas a la biografía de las bienaventuradas. Las destinatarias de estos textos eran, fundamentalmente, las mujeres y el objetivo de los mismos era servir de modelo de conducta a sus lectoras<sup>104</sup>.

No fallaría tampoco en esto doña María. La fundación de hospitales o instituciones destinadas a acoger a los más desvalidos de la sociedad fue considerado como un ejemplo de caridad en la mentalidad medieval; doña María no fundó un hospital pero sí una institución en la que se intentó paliar las carencias

<sup>101</sup> M.ª Carmen Carlé, «La sociedad castellana del S. XV. La inserción de la Iglesia», *Anuario de Estudios Medievales*, 15, 1985, pp. 367-414.

<sup>102</sup> Manuel, Núñez Rodríguez, *Casa, calle y convento. Iconografía de la mujer bajomedieval*, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, p. 221.

<sup>103</sup> María Isabel Pérez de Tudela y Velasco, «El tratamiento de la mujer en las *Cantigas de Santa María*», *La condición de la mujer...*, op. cit., p. 52.

<sup>104</sup> Isabel Beceiro Pita, «La consideración ejemplar de la santidad femenina (Castilla, siglos XIII-XV)», Francesca Español Bertrán y Francesc Fité (Eds.), *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lérida, 2008, pp. 9-33.

fundamentales de los más pobres. No debemos olvidar la importancia que ejerció la figura de Santa Clara como ejemplo de comportamiento entre sus seguidoras, máxime si tenemos en cuenta el origen acomodado de muchas de las mujeres que ingresaban en monasterios de su orden, como el de Calabazanos. Nacida en el seno de una familia bien acomodada, Santa Clara se convirtió en el modelo a seguir para esas mujeres nobles que abandonaban su anterior vida acomodada para entrar en religión. La representación del ciclo vital de la santa actuaba como *exemplum* de humildad, como ocurría en el monasterio de Nuestra Señora de la Consolación de Calabazanos, en cuyo coro se exponía un políptico dedicado a Santa Clara, hoy en el Museo Marés. En sus diferentes tablas se representan escenas alusivas a su doble perfil, por un lado el de mujer noble y caritativa en un primer momento de su vida y, en un segundo, el de religiosa. Antes de su ingreso en el monasterio practicaba la caridad con los pobres, culminando finalmente con su entrada en religión, exactamente la misma trayectoria que habían seguido muchas de las receptoras del políptico, las monjas de Calabazanos. De este modo, el políptico actuaba no sólo como recordatorio sino también como ejemplo de comportamiento<sup>105</sup>.

Pues bien, al igual que Santa Clara, doña María quiso suplir la carencia de los más necesitados mediante lo que ella misma denominó un «principio de caridad» en consonancia con la piedad del momento que ponía el acento en la virtud de la caridad, la austeridad, la renuncia a los placeres materiales y la entrega a los demás. Las páginas de su testamento revelan aspectos importantes de su personalidad y de la mentalidad de la época. De hecho, los testamentos se han utilizado como una de las fuentes principales para conocer la idea y el sentimiento de las sociedades en cuestiones tan primordiales como la muerte<sup>106</sup>. Teniendo en cuenta este hecho, se les ha llegado a calificar de

<sup>105</sup> Joaquín Yarza, *La Nobleza ante el Rey...*, op. cit., p. 168; Sonia Caballero Escamilla, «La imagen femenina y la Devotio Moderna», op. cit.

<sup>106</sup> Uno de los pioneros fue Michel Vovelle. Entre sus múltiples trabajos véase, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, París, Gallimard, 1983.

«pasaporte a la eternidad» y «cartilla de la seguridad social» debido a la cantidad de gente que se veía beneficiada como consecuencia de las mandas piadosas expresadas en los mismos<sup>107</sup>. Para el testador suponían una ayuda a la hora de alcanzar la vida bienaventurada y para los destinatarios de esas donaciones un alivio en su desgraciada vida.

Doña María expresó su voluntad de hacer «un principio de caridad», por utilizar sus mismos términos<sup>108</sup>. Para ello, ordenó que se aprovecharan unas casas de su propiedad, en las que había vivido con su primer marido, para construir una capilla «de bóveda de cal y canto» que recibiera la advocación de *La Caridad de Santa María de Jesús*. Pero, además, se dan unas indicaciones precisas que nos informan sobre la situación de la casa frente a la catedral:

[...] en las dichas casas en que biviamos se haga desde el cantón de la otra parte de la torre que va hacia la iglesia mayor, hasta donde bastare, tomando del quarto de sobre la puerta; y del otro de la travesia que junta con él lo que para ello fuera menester una capilla de bóveda de cal y canto del tamaño y hechura que parecerá a los testamentarios deste mi testamento la qual dicha capilla se llame la caridad de Santa María de Ihs y delante de la dicha capilla un portal cerrado de amos lados y abierto hacia la plaça de la iglia mayor [...].

La capilla que se construyó se conserva en la actualidad y se halla en un lugar próximo a la catedral, pero no en su misma plaza como se especificaba en el testamento (Fot. 27). En 1475 su primer marido, el tesorero Fernán Núñez de Arnalte, había comprado a Francisco de Loarte «una morada de casas con su torre, cabe la iglesia catedral desta ciudad por precio de 130.000 mrs.»<sup>109</sup>, donde vivieron los esposos (Fot. 28). La descripción y

<sup>107</sup> Ariel Guiance, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998, p. 68.

<sup>108</sup> AMSMJ. Ávila. *Testamento de María Dávila*, 124 M. Sin foliar.

<sup>109</sup> El 7 de junio de 1475. Documento conservado en el Archivo Histórico Nacional. *Clero. Leg. 475*. Citado por Eduardo Ruiz Ayúcar, *Sepulcros artísticos...*, op. cit., p. 165; M.ª Jesús Ruiz-Ayúcar, *Vasco de la Zarza y su escuela*, op. cit., p. 390.



**Foto 27. Capilla de las Nieves o de la Caridad. Ávila.**



**Foto 28. Antigua casa de Fernán Núñez de Arnalte. Hoy Hotel Palacio de los Velada. Plaza de la Catedral. Ávila.**

la situación parecen coincidir con la que ofrecía doña María como lugar de construcción de la capilla en su testamento.

La muerte de la abadesa en 1511 truncó algunos de estos planes. Sus testamentarios se encargaron de cumplir las voluntades que había dejado por escrito, aunque con algunas variantes. Las grandes dimensiones de la casa y el estado de abandono en que se encontraba aconsejaron buscar otro sitio para construir la capilla. Por eso, consiguieron un permiso del papa León X para vender la casa y comprar otra. Un documento fechado el 12 de julio de 1513 aporta información al respecto; el carácter benéfico de la obra que se iba a construir exigió una investigación en la que los testigos informaron sobre los siguientes datos:

- si la capilla había sido comenzada en vida de doña María en la parte de la casa que ella indicó.
- si las casas en las que mandó la construcción de la capilla eran grandes y suntuosas.
- si la cantidad de ochocientos veinte mil mrs. era adecuada para vender las casas.

Finalmente, se pagaron 820.000 mrs. el 18 de julio de 1513 por parte de D.<sup>a</sup> Teresa Carrillo de Mendoza que se convirtió así en la nueva propietaria<sup>110</sup>.

Con el dinero de la venta se adquirió una casa que había pertenecido a doña María en la calle Andrín (actual calle Reyes Católicos) y que había dejado en herencia a su primo Rodrigo de Zavarcos<sup>111</sup>. D. Cristóbal del Sello, en representación de Rodrigo de Zavarcos, otorgó carta de pago a Álvaro de Castro en representación del monasterio de Santa María de Jesús; la cantidad que

<sup>110</sup> D.<sup>a</sup> Teresa estaba casada con don Gómez Dávila, señor de Villanueva y San Román, que después se convertiría en I Marqués de Velada. Hoy día el edificio es el Hotel Palacio de los Velada.

<sup>111</sup> *Íten, mando a Rodrigo de Zavarcos mi primo, hijo de Pedro de Zavarcos [...] y las casas que yo tengo en Ávila en Caldandrín [...].* Archivo Histórico Nacional. *Clero. Leg. 477.* Documento fechado el 12 de abril de 1503. Codicilo de doña María Dávila. Rodrigo era hijo de Pedro de Zavarcos y hermano de Diego de Zavarcos, alcalde de la fortaleza de Las Gordillas. Archivo Histórico Nacional. *Clero. Leg. 475.* Las Gordillas. Citado por Eduardo Ruiz Ayúcar, *Sepulcros artísticos...*, op. cit., p. 165.

se pagó fue de setenta y cinco mil mrs. por la casa que está «en la calle de cal Dandrín [...] donde agora se haze la capilla e casa»<sup>112</sup>. Este dato nos sirve para saber que en 1514 la capilla se estaba construyendo en un lugar que no había sido el previsto por doña María por razones prácticas, sin embargo se seguirían sus indicaciones en todo lo demás.

La expresión «una capilla de bóveda de cal y canto» utilizada en el testamento nos lleva a pensar en la primera intención de construir una capilla de planta central, como finalmente se llevó a cabo. Se trata de un edificio de pequeñas dimensiones con una planta cuadrada cubierta por una bóveda de terceletes que acoge un círculo en su interior (Fot. 29). La clave central luce un escudo con los estigmas de San Francisco alusivo a la rama franciscana femenina a la que perteneció doña María.

A pesar de tratarse de una obra póstuma, construida cuando la abadesa ya había muerto, tanto los símbolos heráldicos como las inscripciones que aparecen en el edificio la proclaman como su patrona. Efectivamente, aunque la responsabilidad corrió a cargo de sus testamentarios, no hicieron otra cosa que seguir los dictados que doña María había dejado por escrito en su testamento.

Los nervios de la bóveda parten de unas ménsulas apostadas en las esquinas sobre las que se muestra parte de la leyenda que recorre en su totalidad el muro de la capilla (Fot. 30). Teniendo su inicio en el muro este, reza lo siguiente:

(Las primeras palabras son ilegibles), [...] dona María muger de do Hernand Núñez de Arnalte, tesorero general de los Reyes Cathólicos e después del señor don Fernando Dacuña, virrey de Sicilia, primera fundadora del monest[erio] de Santo Thomás de Ávila y le dotó de muchas rentas y después hizo a Santa María de Jesús de Las Gordillas donde se metió monja de la orden de Santa Clara donde murió abadesa.

<sup>112</sup> Archivo Histórico Nacional. *Clero. Leg. 477. Carta de pago de la venta de la casa de Rodrigo de Zavarcos en la calle Andrín para la construcción de la capilla de doña María Dávila.* Documento fechado el 20 de diciembre de 1514. Recogido por M.<sup>a</sup> Jesús Ruiz-Ayúcar, *Vasco de la Zarza...*, op. cit., p. 402.



Foto 29. Capilla de las Nieves. Bóveda. Ávila.



Foto 30. Capilla de las Nieves. Interior: muro oeste. Ávila.

La inscripción es un instrumento propagandístico más, que junto con los escudos, recuerda el nombre del promotor de la obra contribuyendo a inmortalizar su fama y prestigio a la vez que ofrece algunos datos biográficos como el nombre de sus dos maridos, acompañados de sus respectivos cargos, y la relación de sus principales fundaciones. En este sentido se la presenta como «primera fundadora del monasterio de Santo Tomás» (Fot. 31), a pesar de que, en realidad, se limitó a cumplir la voluntad de su primer marido como albacea testamentaria junto con el padre fray Tomás de Torquemada, y el monasterio de Santa María de Jesús, resaltando, además, su cargo de abadesa. El hecho de incluir el nombre de dos fundaciones pertenecientes a órdenes mendicantes, el monasterio dominico de Santo Tomás y el de Santa María de Jesús, regentado por la rama femenina de la Orden de San Francisco, resalta su carácter piadoso y contribuye a dignificar su recuerdo.

Como es habitual, el altar se sitúa en el muro occidental, en el que se abre un gran arco que da paso a un espacio de escasa profundidad donde se ubica el retablo. Uno de los símbolos marianos, las dos emes entrelazadas acompañadas de una corona y tres estrellas, alusivas a la condición de María, Madre, Virgen y Reina, recuerdan la advocación de la capilla dedicada a Santa María. Está sostenido por una pareja de ángeles que conservan una rica policromía en sus vestimentas, alas y carnaciones. Su estilo recuerda a algunos de los relieves que decoran el trasaltar y trascoro de la catedral de Ávila en los que trabajaron Vasco de la Zarza y su taller, poniéndose de manifiesto la intervención de los mismos artistas en esta capilla (Fot. 32). El estrecho espacio del altar se cubre con una pequeña bóveda en la que tres nervios parten de un lado y otro del muro para confluir en la clave central donde se muestra un escudo hoy liso (Fot. 33). Sin duda, acogería los trece roeles de la rama de los Dávila a la que pertenecía doña María. En su testamento había especificado su deseo de que «en la pared sobre el altar un arco donde se ponga una ymagén de bulto de nuestra Señora con su precioso Hijo en los braços»<sup>113</sup>. El grupo escultórico

<sup>113</sup> AMSMJ. Ávila. *Testamento de María Dávila*. 124 M. Sin foliar.



Foto 31. Capilla de las Nieves. Interior. Detalle de la inscripción. Ávila.



Foto 32. Capilla de las Nieves. Símbolo mariano sobre el arco triunfal. Ávila.

que preside el altar en la actualidad es de alabastro y representa a la Virgen sentada en un trono ofreciendo una fruta a su Hijo que sostiene sobre una de sus rodillas (Fot. 34). A un lado y al otro dos rollizos niños pueden ser identificados con los dos santos Juanes: san Juan Bautista, distinguido con el nimbo, ofrece frutas al Niño y san Juan Evangelista que, apuntando con el dedo índice hacia abajo, nos lleva a descubrir su símbolo disimulado, un águila que en este caso aparece nimbada. Si tuviéramos que elegir un calificativo que definiera el grupo sería el de ampuloso y suntuoso, sobre todo si nos detenemos en el manto que porta la Virgen de grandes y pesados pliegues con cenefas de pedrería que lo enriquecen.

El tono general de la obra recuerda a los grupos escultóricos de Vasco de la Zarza, escultor relacionado con el entorno de doña María, sin embargo, la inexpresividad de los rostros y la excesiva ampulosidad y recargamiento se alejan de la calidad y elegancia del maestro, dejando adivinar la intervención de algún discípulo.

Gómez-Moreno lo atribuyó a Juan Rodríguez y Lucas Giraldo debido al parentesco estilístico con algunas de sus obras en la catedral<sup>114</sup>, pero lo importante para nosotros en este momento es que los testamentarios siguieron las indicaciones expresadas por doña María en su testamento. Debió de tener una idea clara de lo que quería puesto que ofreció una descripción completa de la distribución del edificio:

[...] delante de la dicha capilla, un portal cerrado de ambos lados y abierto hacia la plaza de la iglesia mayor y cerrado en igual de la delantera de la dicha casa con una red de varras de hierro de manera que esté cercado y desde fuera se vea lo que está dentro por la dicha red y en la dicha capilla frontero de la dicha red se haga un

<sup>114</sup> Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, tomo I, 2002 (2.<sup>a</sup> ed.), p. 197. J. M. Parrado lo ha atribuido a Giraldo, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, 1981, p. 157. Recientemente, M.<sup>a</sup> Jesús Ruiz-Ayúcar la ha considerado como obra de Juan de Arévalo en *La primera generación de escultores...*, op. cit., pp. 584-587.

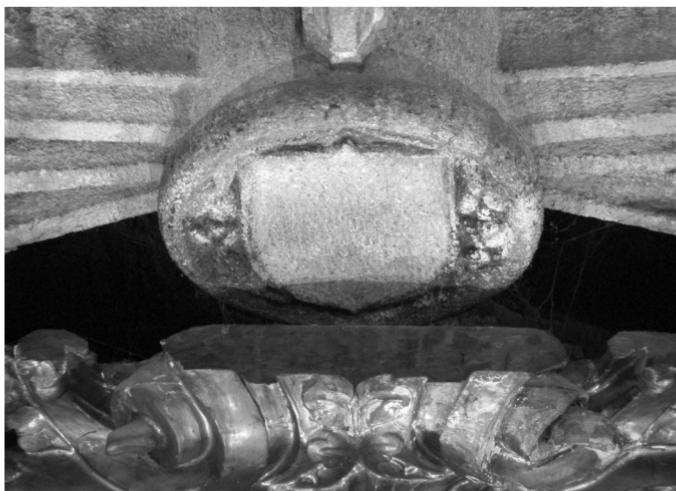


Foto 33. Capilla de las Nieves. Capilla mayor. Detalle del escudo en la clave de la capilla mayor. Ávila.



Foto 34. Capilla de las Nieves. Retablo. Detalle. Ávila.

altar en la pared, sobre el altar un arco donde se ponga una ymagen de bulto de nuestra señora con su precioso hijo en los braços y la de lanterna de la dicha casa se aforre del mismo cal y canto porque se muestre todo ser uno, y en la pared por de fuera sobre la dicha red del dicho portal se ponga una salutación de nuestra señora de bulto de alabastro y sobre la puerta de la dicha casa nuestra señora con su hijo en braços de bulto de alabastro y debaxo de la salutación y de nuestra señora con su hijo en braços tres escudos de armas en cada parte. El uno de las armas del tesorero Hernand Núñez Arnalte, mi señor, que santa gloria aya y el otro de las de don Hernando Dacuña, mi señor, que santa gloria aya y el otro de las mías<sup>115</sup>.

Las circunstancias del nuevo espacio elegido para levantar la capilla impidieron el cumplimiento íntegro de las indicaciones expresadas por la abadesa, aunque procuraron seguir las en todo lo posible. Por ejemplo, teniendo en cuenta el texto anterior, en la fachada principal, es decir, la que daba a la plaza de la Catedral, debía construirse un portal cuyo interior fuera visible desde el exterior a través de una reja. Ese portal antecedería a la capilla propiamente dicha cuyo altar debía estar situado en la pared frontera al portal, de manera que desde el exterior pudiera verse la imagen de la Virgen con el Niño en brazos.

Sobre el portal de entrada, los tres escudos correspondientes a sus dos esposos y el suyo propio; en un segundo nivel, una imagen de la Virgen con el Niño y, sobre ella, una escena de la Anunciación formada por imágenes de bulto en alabastro. La utilización de los tres escudos caracterizará cada una de las obras financiadas por doña María, incluso su testamento (Fot. 35 a, b, c). De ese modo, expresaba no sólo el vínculo sentimental que la unía a sus dos maridos sino también su posición social, al presentarse como la esposa del tesorero de los Reyes Católicos y, posteriormente, del virrey de Sicilia.

Una costumbre que respetarán sus testamentarios puesto que se hará presente en la nueva iglesia que se construyó ya muerta doña María, como veremos.

<sup>115</sup> AMSMJ. Ávila. *Testamento de María Dávila*. 124 M. Sin foliar.

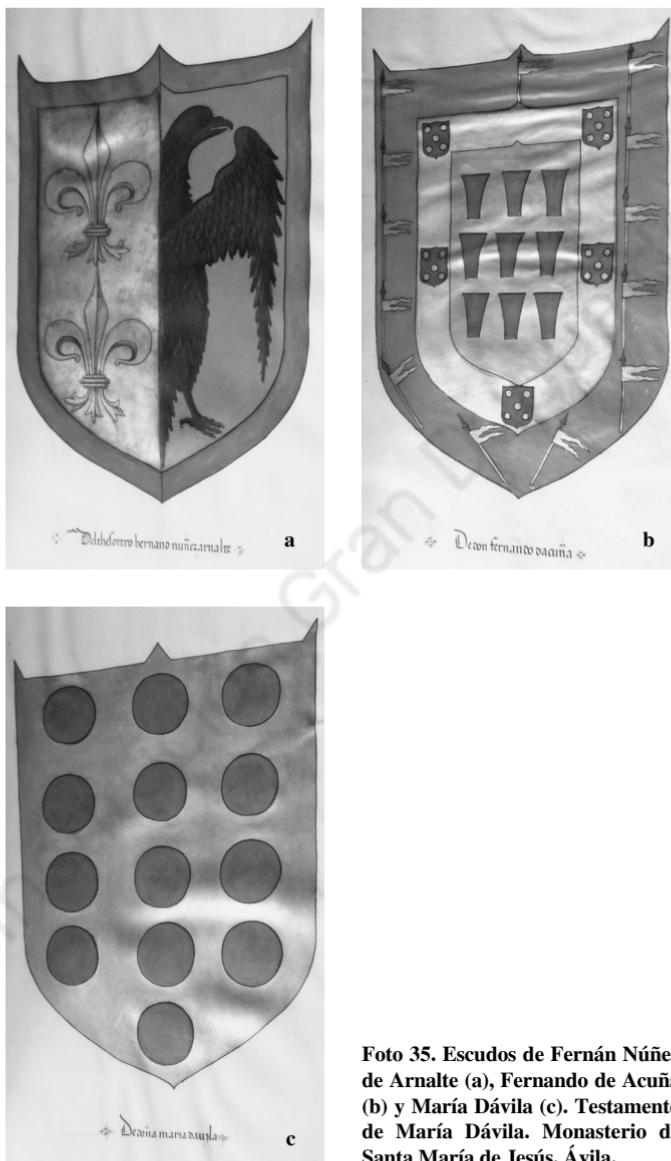


Foto 35. Escudos de Fernán Núñez de Arnalte (a), Fernando de Acuña (b) y María Dávila (c). Testamento de María Dávila. Monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.

La capilla construida cumple algunas de estas condiciones. La fachada principal se levanta en la actual calle Reyes Católicos, antigua calle Andrín (Fot. 36). El acceso se realiza a través de un arco de medio punto con un amplio despliegue de dovelas. En un segundo nivel, un friso enmarcado por una moldura lisa acoge en su interior un escudo con el campo liso que, en su día, debió contener los trece roeles del linaje de los Dávila. A un lado y otro existe espacio suficiente para los escudos de su primer y segundo marido pero no se ha conservado huella alguna que nos permita confirmar que, en un momento dado, estuvieron presentes. Finalmente, un arco de medio punto apoyado sobre dos pilas-tras cajeadas, sostenidas a su vez por una especie de modillones y tres flameros, muy presentes en la arquitectura del S. XVI, sirve de marco a la escena de la Anunciación de la Virgen en la que el ángel arrodillado sostiene un cetro con la filacteria que contiene las palabras de la Salutación (Fotos 37 y 38).



Foto 36. Capilla de las Nieves. Ávila.



Foto 37. Capilla de las Nieves. Detalle de la portada. Ávila.



Foto 38. Capilla de las Nieves. Detalle de la portada. Ávila.

Se dirige hacia María, también arrodillada y ocupada en la lectura del libro de Isaías que, abierto, apoya sobre un atril. Entre ambos, el símbolo de la pureza de María, el jarrón con azucenas, y en la parte superior los restos de la paloma del Espíritu Santo que fue realizada en madera, lo que ha contribuido a su degradación.

Como vemos, se respetó la iconografía elegida por doña María para servir de entrada a la capilla, la Anunciación de la Virgen, aunque sus figuras no fueron realizadas en alabastro sino en granito. Sin embargo, no hay rastro ni de los escudos de sus dos maridos ni de la Virgen con el Niño que debía situarse bajo la escena de la Salutación. Por otro lado, la fachada elegida no es la frontera al altar. La ubicación del altar en el muro este y el hecho de que la calle principal estuviera situada al Norte pudo influir en esta circunstancia, recordemos que el lugar previsto por doña María no es en el que finalmente se levantó la capilla.

Por el contrario, la puerta que sirve de acceso al edificio en el lado oeste, es decir, la que se sitúa frontera al altar, preside una fachada totalmente lisa sin más adornos que un óculo que ilumina tímidamente el interior (Fot. 39 a y b).

Junto a la capilla se construyeron otras dependencias destinadas a las religiosas con las que estaba directamente comunicada. Este solar, hoy día, está ocupado por la Hospedería La Sinagoga pero en algunas estancias del hotel, y muy en concreto en las habitaciones orientadas hacia la capilla, aún se conservan los antiguos pasos de comunicación. Algunos de ellos también son visibles en el muro de la capilla como una ventana hoy cegada, situada en alto, en el muro sur (Fot. 39 c). Esta ventana se corresponde con un vano, hoy ciego, que se abre en el interior de una de las habitaciones del hotel y que indica la existencia de una antigua estancia que permitía una vista del altar y desde la que se podía asistir a los oficios religiosos, siguiendo un ejemplo bien conocido en el arte hispánico y que la misma doña María Dávila había instaurado en su residencia de Calabazanos (Fot. 39 d). Un espacio privilegiado que disfrutaron, reyes, obispos nobles y religiosos que establecía una comunicación directa entre el poder terrenal y el espiritual.



**Foto 39. Capilla de las Nieves. Fachada oeste. Exterior (a) e interior (b). Interior de la capilla. Muro sur (c). Interior de una las antiguas dependencias anexas a la capilla, hoy una de las habitaciones de la Hospedería La Sinagoga (d). Ávila.**

La devoción que sintió doña María hacia la Virgen se vislumbra en esta fundación, no sólo por estar dedicada a Santa María de Jesús, como su convento, sino por la propia iconografía elegida para el acceso principal.

La Anunciación es la fiesta por excelencia de la Virgen y el grupo escultórico de la puerta coincide con la que muestra la única vidriera que ilumina el interior del edificio en el muro sur (Fot. 40). Se trata de una escena de gran belleza que recrea el momento de la Salutación del arcángel a Marfa en un marco de aire clasicista; recuerda a algunas de las vidrieras realizadas por Alberto de Holanda en la catedral de Ávila entre 1520-1522 y su hijo Nicolás de Holanda unos años más tarde<sup>116</sup>.

Alberto de Holanda hizo uso del lenguaje renacentista; sus realizaciones se inscribían en el nuevo estilo con un dominio notable de la perspectiva y la presencia de motivos clásicos, como veneras, *putti* o grutescos.

La vidriera de la capilla de la Caridad, también llamada «de las Nieves», sigue de cerca este nuevo lenguaje introducido por Alberto de Holanda en la catedral de Ávila. Vemos, pues, una relación entre la capilla y algunas realizaciones que, por entonces, se estaban llevando a cabo en la *Iglesia Mayor* de Ávila. Pero lo que nos interesa de la vidriera en este momento, es su iconografía. La elección de la escena de la Anunciación de la Virgen, tanto en el grupo escultórico de la fachada como en la vidriera no es producto del azar, sino que estaba relacionado con la finalidad para la que fue construida la capilla. De acuerdo con las instrucciones dejadas por doña María, el día de la Anunciación de Nuestra Señora se debía decir una misa en la capilla y, una vez acabada la misma, la abadesa del monasterio de Santa María de Jesús, el vicario y un representante del cabildo de la catedral de Ávila debían efectuar un reparto de doscientas fanegas de trigo a las personas necesitadas. Para ello, dejó indicaciones precisas del

<sup>116</sup> Félix de las Heras Hernández, *La Catedral de Ávila*, 2.<sup>a</sup> ed., Ávila, 1981, p. 23. Véanse también los comentarios al respecto en Víctor Nieto Alcalde, *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Madrid, Nerea, 1998, p. 155.



Foto 40. Capilla de las Nieves. Detalle de la vidriera. Ávila.

procedimiento a seguir. En la reja de la entrada a la capilla debía colocarse un arca abierta para que las personas menesterosas depositasen en su interior una relación de sus necesidades y otro arca, de las mismas características, que recogiera las limosnas de los devotos que quisieran colaborar en la obra de caridad.

Uno días antes de la fiesta de la Anunciación, las arcas debían ser llevadas al locutorio del monasterio de Santa María de Jesús donde serían abiertas con la llave que estaba en posesión de la abadesa y la correspondiente del representante del cabildo. El reparto debía hacerse justamente, sin que mediaran motivos de amistad o enemistad, sólo el grado de necesidad de los solicitantes. No obstante, durante los años que se emplearan en la construcción de la capilla no existía obligación de realizar el reparto. Las rentas obtenidas del trigo debían invertirse en las obras de la capilla.

El análisis estilístico del grupo escultórico mencionado denuncia la intervención de artistas próximos al círculo de Vasco

de la Zarza que ya habían dejado obra en la catedral, como hemos adelantado. Ningún dato fehaciente se conoce sobre el arquitecto que la diseñó. María Jesús Ruiz-Ayúcar apuntó el nombre de Juancho de Mendigura como posible arquitecto debido a su intervención en la capilla mayor del monasterio de Nuestra Señora de Gracia en Ávila, en cuyo contrato de 1531 se exige que las ventanas han de ser «del tamaño e molduras que las ventanas que están en la capilla de Cal Dandrín y la piedra de ellas ha de ser la misma que se echaré en las bóvedas de la dicha capilla»<sup>117</sup>. La imposición de la capilla de la Caridad como modelo puede ser un indicio que indique la intervención del arquitecto en ambas obras, aunque no es seguro. Lo que sí es certera es la participación de Vasco de la Zarza en la obra, tal y como se demuestra en el inventario y partición de bienes del artista:

Ansí mesmo paresce por el dicho inventario que debe Pedro de Castro, vezino de Ávila, al dicho Vasco de Çarça, siete mil mrs. de cierta obra que tenía fecha en la capilla que la señora doña María de Ávila , abadesa que fue del monasterio de Nuestra Señora de Jesús de Las Gordillas mandó hacer en cal de Andrín desta çibdad [...]<sup>118</sup>.

La relación de Vasco de la Zarza con María Dávila debió existir, no sólo en el campo del patronazgo artístico sino también a nivel personal. Es más, se cree que, al igual que su padre, trabajó al servicio de María Dávila con quien se trasladó a Sicilia cuando ocupó el cargo de virreina como esposa de Fernando de Acuña<sup>119</sup>. Por otro lado, el ingreso de una de sus hijas, Catalina del Águila, hija de su primera mujer María del Águila, como monja en el monasterio de Las Gordillas y el compromiso que el escultor adquirió con la comunidad de hacer un bulto para el

<sup>117</sup> María Jesús Ruiz-Ayúcar, *La capilla mayor del Monasterio de Gracia*, Ávila, 1982, p. 72.

<sup>118</sup> Archivo Histórico Nacional. *Clero*. Leg. 271. Ávila. Monasterio de la Encarnación: *Inventario y partición de bienes de Vasco de la Zarza*. Transcrito por María Jesús Ruiz Ayúcar, *Vasco de la Zarza...*, op. cit., p. 64.

<sup>119</sup> Ibídem, p. 5.

monasterio indican una relación profesional entre el escultor y el entorno de María Dávila<sup>120</sup>. Sin embargo, la mayoría de las obras conservadas y aquéllas que se realizaron tras la muerte de la abadesa no llevan el sello personal del maestro, aunque sí el de su taller. Obras como el sepulcro de la fundadora, el de su primer marido, e incluso, la escultura de la Virgen con el Niño de la capilla de la Caridad, poseen un parentesco estilístico con el escultor, sin embargo, unas características formales que denuncian la participación de otras manos y una época más avanzada. La documentación apoya esta teoría, pues, como es sabido, a la muerte de Vasco de la Zarza, su yerno Juan de Arévalo, Juan Rodríguez y Lucas Giraldo se hicieron cargo de su taller<sup>121</sup>, tres escultores que han dejado muestras de su quehacer no sólo en la Catedral y algunas iglesias de Ávila sino también en un gran número de templos repartidos por la provincia. Su obra denuncia un aprendizaje cercano a Vasco de la Zarza, como se puede ver en sus obras. El mismo Juan de Arévalo se puso al frente de los encargos que su suegro había dejado sin realizar, como una escultura que se comprometió a tallar para el monasterio de Las Gordillas y que nunca llevó a efecto:

[...] el dicho Vasco de Çarça quedó de hacer un bulto en el dicho monasterio [...] nunca hizo el dicho bulto ni parte del, y los dichos quarenta mill maravedís se sacan aquí por debda y se dan al dicho Juan de Arévalo su yerno, para que haga el dicho bulto, conforme e como el dicho Vasco de Çarça es obligado [...]<sup>122</sup>.

Pero no sólo eso, la obra más importante relacionada con la fundadora, su sepulcro, también ha sido atribuida tradicionalmente a Vasco de la Zarza, sin embargo, aunque probablemente le fue encomendada, no llegó a hacerse cargo de su ejecución.

<sup>120</sup> Ibídem, p. 80.

<sup>121</sup> Ibídem, p. 5.

<sup>122</sup> Ibídem, p. 80.

#### 4.5. SEPULCRO DE DOÑA MARÍA DÁVILA

La fundadora de Las Gordillas había dejado unas indicaciones precisas sobre su voluntad de ser enterrada en el momento de la misa y en el coro de las monjas de su iglesia, en un lugar desde el que se viese el altar del Corpus Christi. Manifiesta, pues, una práctica habitual en la mentalidad de las religiosas a finales de la Edad Media y que es consecuencia directa del auge que estaba experimentando por entonces el culto a la Eucaristía<sup>123</sup>, máxime en el ámbito de las clarisas como deudoras de Santa Clara, gran devota de este sacramento. Fue este colectivo, el de las religiosas, el que situó la Eucaristía en el centro de sus devociones y meditaciones, de hecho, la devoción a la Sagrada Forma se ha considerado como uno de los rasgos que mejor definen la espiritualidad femenina<sup>124</sup>. La contemplación de la Hostia suponía la visión de Dios<sup>125</sup>, nada más propicio a la hora de situar el lugar de enterramiento próximo al altar del Corpus Christi.

Previendo la posibilidad de que su muerte aconteciera antes de que se hubieran finalizado las obras, manda que la entierren en la iglesia que tuvieran «de prestado» en ese momento. Además, pide que abran un arco en la misma pared, que albergara en su interior una imagen de Nuestra Señora con el Niño en brazos y sobre el arco los escudos de su primer y segundo marido y el suyo propio. En el momento en que redactó este testamento, 1502, aún residía en Calabazanos y su muerte tardaría en llegar nueve años aún. En este período de tiempo, se trasladó al convento de Villa Dei donde residió al frente de una comunidad como abadesa. Su sucesora fue doña Luisa de Acuña

<sup>123</sup> Joan Molina Figueras, «La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudía en la España Medieval», *Girona a l'Abast XII*, 8 de marzo de 2007, p. 47.

<sup>124</sup> Ibídem. p. 49.

<sup>125</sup> Sobre el culto de la Eucaristía en los círculos femeninos y la existencia de altares del Corpus Christi en ámbitos conventuales femeninos, vid. J. F. Hamburger, *The visual and the visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Nueva York, 1998.

y sería ella, junto con el capellán Álvaro de Castro, quien se encargaría de cumplir la voluntad de doña María. Doña Luisa de Acuña y su hermana Teresa, hijas del segundo conde de Buen-día y sobrinas de Fernando de Acuña, se encontraban entre las religiosas que, procedentes de Calabazanos, acompañaron a doña María en la fundación de su monasterio y sería la primera de ellas quien, como segunda abadesa, se responsabilizaría de cumplir la última voluntad de doña María. Quizás, en la elección del lugar se dejó guiar por lo que había visto en Calabazanos, el monasterio en el que había aprendido todo lo relativo a la vida religiosa y que tendría como punto de referencia en todos los aspectos. Aunque la iglesia del monasterio de Calabazanos fue reformada en fechas posteriores, aún se conserva allí el sepulcro de la fundadora Leonor de Castilla en su lugar original, en el coro bajo de las monjas y frente al altar del Corpus Christi<sup>126</sup>, poniendo de manifiesto el clima de exaltación eucarística que se vivía en los ámbitos conventuales femeninos, hasta el punto de que el culto a la Eucaristía se puede considerar como una de las expresiones más propias de la religiosidad femenina<sup>127</sup>. Influida, quizás, por lo que había visto en Calabazanos Marfa Dávila ordenó disponer su enterramiento de una forma semejante. No debemos olvidar tampoco que Luisa de Acuña, una de las testamentarias de doña María, procedía del monasterio de Calabazanos y que conocía, por tanto, la ubicación del sepulcro de aquella fundadora.

Teniendo en cuenta estas noticias, doña María fue enterrada en la iglesia del monasterio de Villa Dei y seguramente, de acuerdo con su voluntad, su enterramiento fue ubicado en el coro de las monjas, junto al altar del Corpus Christi y bajo un arco con

<sup>126</sup> Severiano Rodríguez Salcedo et állii, «Calabazanos a la vista...», op. cit., p. 350.

<sup>127</sup> En este sentido, son frecuentes los programas iconográficos de exaltación eucarística en conventos femeninos. Véase la nueva lectura ofrecida por Joan Molina sobre los frontales de Vallbona de les Monges y la predela de Sigüenza, tradicionalmente interpretados en clave antijudía. Joan Molina, «La imagen...», op. cit.

la imagen de la Virgen con el Niño y tres escudos, los correspondientes a sus dos maridos y el suyo propio. En aquel momento, no debió de realizarse el sepulcro monumental que conocemos hoy, cuyo estilo delata una cronología mucho más avanzada. Sí debió de tallarse la imagen mariana, pero nada se ha dicho hasta el momento sobre su localización. El análisis del monumento funerario de doña María nos puede aportar algunas noticias al respecto.

Como hemos dicho, doña María murió en 1511. En ese momento, la comunidad residía en Villa Dei a escasos kilómetros de Ávila. Sin embargo, el propio emplazamiento, alejado de las vías de comunicación hasta el punto de convertirse en «acoxida de salteadores», así como la humedad del mismo, origen de múltiples enfermedades y muertes, impulsó a la nueva abadesa Luisa de Acuña a solicitar el traslado del monasterio a otro lugar<sup>128</sup>. La comunidad acabaría trasladándose a Ávila en 1552, en tiempos de la siguiente abadesa, doña Brianda Enríquez. Según la información escrita en el *Libro de la Fundación del convento* se instalaron en las casas que don Diego del Águila tenía en esta ciudad mientras se construía el nuevo edificio. La casa de don Diego del Águila se sitúa junto a la puerta de San Vicente en el lienzo este de la muralla, sin embargo su estructura original fue modificada en el transcurso de reformas arquitectónicas llevadas a cabo en épocas posteriores<sup>129</sup>. Tal vez, el nuevo uso del edificio como asiento provisional de las monjas provocó alguna de esas actuaciones. Allí permanecieron hasta 1557, año en que tomaron posesión del nuevo inmueble levantado en la zona de San Roque, aunque no sería el destino definitivo.

Debemos suponer que cuando la comunidad se trasladó al palacio de Diego del Águila trajo consigo el cuerpo de doña María. Probablemente lo situó en un oratorio del palacio que hizo las veces de iglesia de la comunidad.

<sup>128</sup> No sabemos hasta qué punto la insalubridad del lugar fue la principal razón que obligó a efectuar un traslado, pues la humedad y los asaltos son motivos recurrentes también en otros casos. Quizás nos hallemos ante un *topos* frecuente en la documentación.

<sup>129</sup> María Isabel López Fernández, *Guía de la arquitectura civil del S. XVI en Ávila*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 2002, pp. 117-121.

No obstante, a escasa distancia de allí, se levantaba la capilla de la Caridad, de la que doña María Dávila era patrona, y cabe la posibilidad de que sus restos fueran llevados allí mientras se finalizaban las obras del nuevo monasterio.

La falta de documentación al respecto nos obliga a movernos en el terreno de las hipótesis. La finalización de las obras del nuevo edificio y el consiguiente traslado de la comunidad proporcionaría un espacio funerario para doña María, del que sí podemos ofrecer algunos datos.

La iglesia del monasterio de Santa María de Jesús es de grandes dimensiones y sigue el modelo habitual de las construcciones de la Orden (Fot. 41). Tomando como referencia el monasterio de Calabazanos, podemos comprobar cómo sigue su misma distribución; posee una única nave que remata en una cabecera poligonal reforzada con contrafuertes al exterior. Se cubre con bóvedas vahídas realizadas en la típica piedra bícroma abulense, separadas entre sí por grandes arcos de granito. La parte más importante se encontraba a los pies de la iglesia donde se ubicaba el coro de las monjas (Fot. 42).

Al igual que en Calabazanos, existía un coro bajo y otro alto ocupando un amplio espacio de la iglesia. Dos óculos, situados respectivamente en cada uno de los pisos, iluminaban el interior.

Finalmente, a diferencia de la nave de la iglesia, tanto el coro alto como el bajo se cubren con bóvedas estrelladas de gran tamaño, enriquecidas con claves pinjantes y otros motivos figurativos que adornan los puntos en que se entrecruzan los nervios. Las claves centrales están cubiertas con medallones en los que distintos motivos, como cuernos de la abundancia, angelotes, mascarones o jarrones, ofrecen una nota clasicista que delata la cronología del edificio en un momento avanzado del S. XVI (Fotos 43 y 44). A veces, como ocurre en el coro alto, esas claves pinjantes tienen un desarrollo espectacular ofreciendo hasta tres cuerpos superpuestos. Angelotes y estípites sostienen escudos que en la actualidad muestran sus campos lisos pero que tendrían, sin duda, los trece roeles de doña María.



Foto 41. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Vista del altar.



Foto 42. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Vista del coro. Ávila.



Foto 43. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Bóvedas del coro bajo. Ávila.



Foto 44. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Bóvedas del coro alto. Ávila.

Estos motivos heráldicos, dispuestos por otras zonas de las bóvedas, tenían como objetivo perpetuar, de una forma póstuma, el recuerdo de la fundadora. En otros casos, como en el coro bajo, los nervios forman círculos en cuyo interior son visibles imágenes de la Virgen con el Niño y un San Juan Bautista realizados en grisalla, o bien aparecen recorridos por ángeles alados y cabezas masculinas o femeninas cubiertas con turbantes que conforman un conjunto de gran riqueza (Fot. 45). De hecho, es aquí donde se acumulan los motivos figurativos porque el resto de la iglesia se define por su simplicidad y austерidad, como corresponde a una fundación de clarisas.

Los muros del coro se hallan ocupados por altares pintados, es decir, construcciones arquitectónicas formadas por pilas y frontones realizadas con la técnica de la grisalla, en cuyo interior se perfilan figuras de santos que tuvieron especial relevancia en la espiritualidad franciscana, como san Jacinto, san Bernardo, santo Tomás de Aquino, san Agustín y fray Diego y san Antonio de Padua en el lado norte y san Lucas, san Andrés, san Silvestre, santa Inés, san Ambrosio y una hornacina dedicada a santa Ana en el lado norte (Fot. 46). Santos que acompañarían a las monjas en sus oraciones, actuando, a su vez, como guías de conducta.

El paso de comunicación entre la iglesia y el resto de las dependencias del convento se realizaba a través de varias puertas situadas en el muro sur del coro, hoy cegadas y convertidas en altares (Fot. 47).

En cuanto a la puerta principal de la iglesia se ubicaba en su costado norte, donde aún se conserva (Fot. 48). Una escalinata salva el desnivel de esta zona. La portada está formada por un arco de medio punto con el único motivo decorativo de una ménsula en su clave. Dos pilas estriadas lo flanquean y sostienen un arquitrabe sin decoración. El frontón ofrece solamente un medallón liso del mismo tipo que los que ocupan las enjutas del arco. Finalmente, tres jarrones con flores rematan el conjunto. En la parte superior, los tres escudos habituales en cada una de las obras relacionadas con el patronazgo de doña



Foto 45. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Bóvedas del coro bajo. Detalle. Ávila.



Foto 46. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Pinturas del coro bajo. Ávila.



Foto 47. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Puertas de comunicación entre las dependencias monásticas y la iglesia.

María: el escudo de don Fernán Núñez de Arnalte en el extremo izquierdo, desde el punto de vista del espectador, el de don Fernando de Acuña en el centro y el suyo propio en el extremo derecho. Esta entrada constituía el único ingreso al templo desde el exterior, una circunstancia que fue alterada no hace muchos años. El desnivel del terreno y su propia ubicación en la zona más sombría de la iglesia provocaron la determinación de abrir otra puerta en la fachada oeste de la iglesia, más soleada y ante una zona más amplia de la ciudad. Esta es la razón de que la fachada oeste presente hoy un aspecto que no corresponde al diseñado en su día (Fot. 49).

Conservamos un documento gráfico al respecto; se trata de una de las pinturas que el pintor Brujas realizó de la iglesia antes de su transformación en la segunda mitad del S. XX, conservada en uno de los locutorios del monasterio actual de Santa María de Jesús (Fot. 50). En este lienzo se comprueba cómo la fachada se caracterizaba por su sencillez, realizada con materiales mixtos, predominando el ladrillo y el granito, con dos oculos, uno en el piso inferior y otro en el superior, que se correspondían con el coro bajo y alto respectivamente. Pues bien, la apertura de la portada en el coro bajo alteró este espacio privándole de la intimidad que tenía como lugar reservado a la comunidad y convirtiéndolo en acceso público a la iglesia. Aún se puede ver la mitad del ocullo por encima de la puerta (Fot. 51). De este modo, la alteración de los espacios y su funcionalidad, debido a diversas circunstancias surgidas a lo largo del tiempo, trajo consigo la descontextualización de algunas obras y su significado. Intentaremos recrear los espacios originales para, de este modo, recuperar el sentido de las obras en su contexto primigenio.

Cumpliendo la voluntad de doña María de ser enterrada en la iglesia principal del monasterio, en el coro bajo de las monjas, frente al altar del Corpus Christi, las clarisas hicieron un nuevo traslado del cuerpo de la fundadora al que creían que iba a ser su destino definitivo, la iglesia nueva que se había construido en el barrio de San Roque. Allí, situaron el enterramiento de doña María en el muro norte del coro bajo, acompañado de

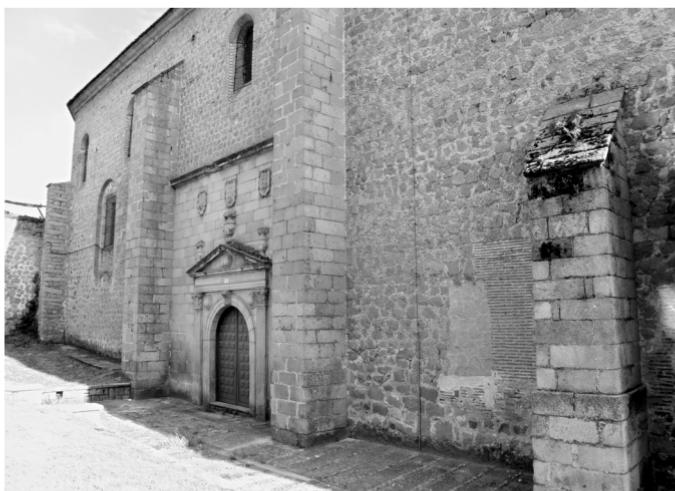


Foto 48. Iglesia de Santa María de Jesús. Fachada norte. Ávila.



Foto 49. Iglesia de Santa María de Jesús. Fachada oeste. Ávila.



**Foto 50.** Monasterio de Santa María de Jesús. Locutorio. Cuadro del pintor Brujas. S. XX. Ávila.



**Foto 51.** Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Portada oeste. Ávila.

la imagen de la Virgen con el Niño como ella mismo pidió. Pero esta vez fueron mucho más allá puesto que abrieron un arco monumental en el muro con el fin de que albergara un monumento funerario realizado en alabastro. En las fotografías antiguas se aprecia el aspecto original del enterramiento de la abadesa fundadora (Fot. 52). Aparece dentro de un arco triunfal de corte clasicista, formado por pilastras estriadas que sostienen un arquitrabe y un frontón en los que se muestran los tres escudos habituales, el suyo propio y el de sus dos maridos. Además, un cordón franciscano recorre las cornisas del frontón, aludiendo a la orden a la que pertenecía doña María a la vez que constituye un símbolo de humildad y pobreza (Fot. 53).



**Foto 52.** Sepulcro de doña María Dávila en su ubicación original en la iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Archivo del monasterio de Santa María de Jesús. Ávila (Fotografía antigua).



**Foto 53.** Arco sepulcral de doña María Dávila convertido en altar en la actualidad. Iglesia de Santa María de Jesús. Ávila (Fotografía actual).

El intradós de ese arco se halla policromado y decorado con grutescos y figuras clásicas en el interior de templete que, más allá de tener una función decorativa, son portadoras de un mensaje simbólico acorde con el ámbito en el que se ubican, como la mujer con un niño en sus brazos y otro a sus pies que representa la Caridad, alegoría considerada como eminentemente femenina y que caracterizó a doña María en vida.

El frente muestra, una vez más, el cordón franciscano y toda una suerte de angelotes que, formando una especie de aureola, rodeaban un grupo escultórico de la Virgen con el Niño.

En su parte inferior, los tres escudos de nuevo y un cajón donde se debía guardar el testamento de doña María, tal y como ella mismo expresó. Finalmente, el monumento funerario de la abadesa se localizaba en la parte inferior. Realizado en alabastro estaba compuesto del yacente de doña María recostada sobre almohadones y el frente decorado con figuras y escudos. Es visible, a su vez, la presencia de dos monjas orantes, que perpetuaban la oración por doña María, talladas en madera policromada, una a la cabecera y otra a los pies de la difunta. De este modo, vemos cómo se siguieron cada una de las indicaciones dadas por la finada. Gracias a esas fotografías podemos ver cómo el coro ocupaba un amplio espacio de la iglesia que se correspondía con el de las dos bóvedas estrelladas que podemos ver hoy día.

Un muro separaba este espacio de la nave de la iglesia y la comunicación entre el lugar reservado a los fieles y el de las religiosas se realizaba a través de dos puertas situadas en los extremos (Fot. 54).

En la cara interior de ese muro, se localizaba el altar del Corpus Christi, tal y como quería doña María. Las posteriores reformas del edificio privaron de este espacio a la iglesia, se derribó el muro de separación y lo que había sido el coro de las monjas pasó a convertirse en dos tramos más de la nave de la iglesia, ofreciendo un aspecto similar al que vemos hoy día.

La desamortización y los problemas económicos por los que atravesó la comunidad hicieron estragos en el edificio, viéndose

obligadas a vender algunas obras importantes conservadas hoy en museos nacionales, como es el caso de un *guadamecí* que, en la actualidad, forma parte de la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid y que era de su propiedad en el momento en que lo vio Manuel Gómez-Moreno.

Actualmente, el antiguo coro de las monjas se ha convertido en la zona de acceso a la iglesia. El óculo que lo iluminaba se ha reducido a la mitad al abrirse una puerta en los años 80 del siglo pasado. De ese modo, se alteró la función y significado del espacio original reservado a la oración y celebraciones litúrgicas de las monjas pasando a ser un sotocoro (Fot. 55).

No fue ese el destino definitivo de la comunidad puesto que debido a las complicaciones económicas que, cada vez más, las embargaban se vieron obligadas a vender el monasterio y su iglesia, trasladándose a un edificio de nueva planta construido a las afueras de la ciudad. No viajaron solas sino que, tal y como había ocurrido en los traslados anteriores, se llevaron consigo el sepulcro de la fundadora al nuevo emplazamiento situándolo en la iglesia del mismo. Sin embargo, el estudio de este sepulcro debe hacerse desde la perspectiva histórica y en relación con el lugar original para el que fue concebido, sirviéndonos para ello de las fotografías antiguas y de las indicaciones expresadas en el testamento de doña María.

Nos encontramos ante una tipología de sepulcro arrimado a la pared y que en su día estuvo situado en el interior de un arco (Fot. 56). La cama sobresale ligeramente del muro, ofreciendo un frente en el que el exceso de motivos crea cierta sensación de agobio espacial. El basamento está formado por una hilera de cabezas de león unidas entre sí por cadenas sujetas en argollas. La presencia del león en los monumentos funerarios se dio ya en la Antigüedad como vigilantes de las cámaras sepulcrales, una condición que se mantuvo en la época medieval. Por otro lado, la leyenda que los presenta en constante estado de vigilia los convertía en vigilantes de los difuntos, y la facultad de resucitar a sus cachorros muertos hacía de ellos símbolos de la Resurrección. Tampoco es nueva la presencia de cadenas, como se comprueba en el sepulcro de Alonso Fernández en la iglesia parroquial de Jirueque



**Foto 54.** Vista del coro antes de la reforma. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús (Fotografía antigua). Ávila.



**Foto 55.** Vista de la entrada oeste desde el interior. Iglesia de Santa María de Jesús. Ávila.



Foto 56. Sepulcro de doña María Dávila en su ubicación actual. Iglesia del actual monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.

(Guadalajara), quizás como símbolo alusivo a la ferocidad desmedida del león que es preciso controlar<sup>130</sup>.

Sobre ellos, un friso de tres filas decoradas con elementos vegetales sirve de apoyo al frente propiamente dicho. En él, cuatro figuras de cuerpo entero, revestidas con vestimentas clásicas en las que se ha utilizado la técnica de los paños mojados, sujetan los tres escudos correspondientes al segundo marido de doña María, Fernando de Acuña, flanqueado por el escudo de don Fernán Núñez de Arnalte y el de doña María (Fotos 57 y 58). La presencia de motivos de estirpe clásica se cumple también en los cuernos de la abundancia que sostienen las dos figuras situadas en los extremos. El resto del espacio situado entre los escudos y los personajes está ocupado por cabezas de ángeles alados y otras de cabellos ensortijados que parecen surgir detrás de los escudos. Si atendemos a la función de los sepulcros, que ade-

<sup>130</sup> M.ª José Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el S. XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, p. 209.

más de acoger el cuerpo del difunto debían servir como soporte de imágenes que hicieran reflexionar a los vivos sobre cuestiones morales, debemos pensar en un significado subyacente. La representación de cuatro figuras juveniles y aladas colocadas de forma simétrica en un monumento funerario y, a su vez, portadoras de cuernos repletos de frutos se encontraba ya en el arte romano<sup>131</sup>. Se trataba de una representación alegórica de las cuatro estaciones del año alusiva al paso del tiempo. Como tantos otros, esta composición fue reutilizada por el arte cristiano aprovechando algunos de sus elementos de base pero dotándoles de un nuevo significado acorde con la idea de la resurrección<sup>132</sup>. Está probado que los gestos, las posturas o determinadas fórmulas expresivas fueron utilizadas para la representación de actitudes y emociones concretas<sup>133</sup>. Gran parte de este vocabulario visual tuvo su origen en el mundo grecorromano y constituyó una fuente de recursos para los artistas de épocas posteriores que los evocaban no sólo desde el punto de vista formal, sino también en el sentido iconográfico e histórico. Así, no podemos decir que el programa figurativo que exhibe el sepulcro de María Dávila ofrezca una representación concreta del tema de las cuatro estaciones pero sí una evocación presente en su organización compositiva.

El frente está rematado por un friso decorado con cabezas de angelotes alados también de inspiración clásica. Otros motivos como ovas y piñas completan el repertorio de gusto clasicista del frente.

Finalmente, una inscripción identifica a la difunta (Fot. 59):

<sup>131</sup> Ibídem, p. 98.

<sup>132</sup> Sobre el tema de las estaciones, M. A. Hanfmann, *The season sarcophagus in Dumbarton Oaks*, 2 vols, Cambridge-Massachussets, 1951, pp. 16-28.

<sup>133</sup> Vid. el reciente e interesante estudio de Francisco Prado-Vilar sobre las obras como «lugares de memoria» y la existencia de un vocabulario gestual transhistórico de expresividad humana utilizado a lo largo de la historia: «*Saevum facinus*: Estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español», *Goya*, 324, julio-septiembre de 2008, pp. 173-200.



Foto 57. Sepulcro de María Dávila. Detalle del frente con el escudo de Fernán Núñez de Arnalte y Fernando de Acuña.



Foto 58. Sepulcro de María Dávila. Detalle del frente con el escudo de doña María.

Aquí yaze la muy illustre senora dona María Dávila, fundadora y primera abba. (abadesa) deste monesterio de Santa María de Jesús, muger que fue del yllustre senor don Fernando Dacuña vi<sup>r</sup>rey de Sicilia, q(ue) Sta. (Santa) Glia. (Gloria) aia

Parece que la inscripción aún continuaba, quizás la parte restante se perdió en los traslados que sufrió el monumento. El nombre de la difunta, su cargo, no sólo como abadesa sino también como fundadora del monasterio de Santa María de Jesús, así como su parentesco con el que fue virrey de Sicilia son incluidos en esta inscripción cuya función consistía en transmitir el linaje y las hazañas de la difunta en vida, incidiendo de este modo en su prestigio y favoreciendo un recuerdo perpetuo.

La moldura que acoge la inscripción es la cama sepulcral propiamente dicha. Sobre ella reposa el cuerpo de doña María. Descansa sobre un almohadón doble decorado con motivos florales que simulan un bordado del mismo tipo que los que decoran los almohadones del sepulcro de don Fernán Núñez de Arnalte en Santo Tomás. Se reviste con el hábito de la Orden, compuesto de túnica y manto con pliegues que caen de una forma muy naturalista y forman contrastes de luz y sombra que



Foto 59. Sepulcro de María Dávila. Detalle de la inscripción.

ayudan a conseguir el carácter dúctil de las telas (Fot. 60). El rostro presenta unas facciones dulces con cejas apenas marcadas, ojos cerrados, nariz recta, labios carnosos, y bien dibujados, y mentón poco sobresaliente (Fot. 61). Está enmarcado por el velo y el manto de monja recordando su condición. Duerme de acuerdo con la idea de la muerte como sueño eterno en espera de la Resurrección. Las manos se disponen en sentido vertical y sostienen un rosario, resaltando así el poder de la oración para alcanzar la salvación. El monumento sirve, pues, como homenaje a la fundadora y exponente de la espiritualidad cristiana del S. XVI que, siguiendo una tradición anterior, utilizaba el sepulcro como recordatorio a la vez que *exemplum* para los vivos.

No olvidemos que este sepulcro estaba ubicado en el coro bajo de las monjas, por tanto, la difunta se beneficiaría de las oraciones que allí tuvieran lugar. Por su parte, la comunidad tendría presente a su fundadora como ejemplo de comportamiento moral.

Pero el sepulcro tenía mucho más. La propia María Dávila había expresado en su testamento el deseo de ser enterrada al pie de una imagen de la Virgen con el Niño. Probablemente se cumplieron sus deseos y esa imagen corresponde al grupo de alabastro que se colocó en la hornacina del sepulcro en su ubicación actual.

Cuando lo vio Gómez-Moreno el monumento se hallaba insertado en un arco dispuesto en el coro bajo de las monjas. En el fondo del mismo, dentro de una aureola formada por rayos y rodeada por un cordón franciscano, se situaba el grupo de la Virgen con el Niño que actualmente se expone junto al sepulcro en la iglesia nueva. Se trata de un grupo escultórico en alabastro de la Virgen como Madre y Reina. La Madre y el Hijo se sientan sobre un trono. La Virgen porta túnica y manto en el que aún son visibles huellas de la policromía que lo cubrió. La túnica presenta restos de estrellas doradas en alusión al simbolismo de la Virgen como mujer apocalíptica. A su vez, el color azul parecía cubrir el manto en su cara interna y una orla enriquecida con pedrería recorre todo el borde. Los pliegues forman una «V» en la parte central y caen hasta quebrarse en ángulos rectos a sus pies. El rostro de la Virgen es ovalado y de facciones dulces que



**Foto 60. Sepulcro de doña María Dávila. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.**



**Foto 61. Sepulcro de doña María Dávila. Detalle del yacente. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.**

recuerdan a algunos de los grupos escultóricos que Vasco de la Zarza realizó en Palencia. El manto deja ver sus cabellos rubios y partidos en dos por una raya central. Como es habitual, presenta una mirada perdida y tenida de melancolía previendo los episodios pasionales de ese Niño que sostiene entre sus brazos. El Niño aparece sentado sobre el regazo de su Madre. Bendice con su mano derecha mientras sostiene la bola del mundo con la izquierda. Porta una túnica que aún muestra restos dorados de la policromía y su rostro es redondeado, con generosas mejillas (Fotos 62 y 63). En la parte superior, dos ángeles de largos cabellos ensortijados y vestidos con largas túnicas sostienen una rica corona que no llega a tocar la cabeza de la Virgen.

Se la presenta, pues, como Reina de los Cielos según una fórmula habitual en la pintura nórdica del S. XV. El grupo está encuadrado por una moldura que acaba en punta en la parte superior recorrida por querubines en todo su perímetro. En la parte inferior, sirviendo de base, la cabeza de un ángel parece sostener una filacteria con la leyenda *AVE MARIA GR.* recordando las palabras de la Salutación angélica, el episodio que da comienzo a la Redención. Finalmente, dispuestos de modo simétrico a un lado y otro del ángel, dos cuernos de la abundancia repletos de frutos introducen un gusto clásico en la composición a la vez que, como símbolo de la resurrección en la mentalidad cristiana, su presencia está justificada en un monumento de carácter funerario. En resumidas cuentas, podemos decir que se trata de un grupo dateable en una cronología muy próxima a la muerte de la fundadora en 1511, en un momento en el que se estaban introduciendo motivos clásicos propios del Renacimiento mezclados con otros de carácter arcaico propios del Tardogótico. Es posible que, a diferencia del sepulcro propiamente dicho, este grupo de la Virgen con el Niño sí fuera tallado por la mano del escultor Vasco de la Zarza. Posteriormente, el sepulcro propiamente dicho sería ejecutado por su yerno Juan de Arévalo cuando la comunidad se trasladó al nuevo convento a mediados del S. XVI. En esa obra reaprovecharía el grupo de la Virgen con el Niño que su suegro había tallado a la muerte de doña María, con el fin de que se situara sobre su sepul-



Foto 62. Virgen con el Niño. Sepulcro de doña María Dávila. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.



Foto 63. Virgen con el Niño. Detalle. Sepulcro de doña María Dávila. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.

tura. Se señalan, pues, dos fases; en una de ellas se realizaría un enterramiento sencillo con una lápida en el suelo en la primera iglesia de la comunidad y el grupo de alabastro al que nos hemos referido. Este grupo escultórico viajaría con la comunidad a Ávila cuando, a la espera de la conclusión del nuevo edificio, esta se alojó en el palacio de Diego del Águila y, finalmente, en el traslado al nuevo convento a mediados del S. XVI, cumplió la voluntad de doña María expresada en su testamento, encargando un sepulcro monumental que fue situado en el coro bajo de las monjas y frente al altar del Corpus Christi. Fue entonces cuando se abrió la hornacina en el muro, con los tres escudos habituales sobre el arco sepulcral, tal y como ella quería, se talló la cama y el yacente y se reaprovechó el grupo de la Virgen con el Niño del primer enterramiento, encajándolo en el fondo del arco. Del conjunto original también se conserva el cajón donde fueron depositados los testamentos, según dispuso la difunta (Fot. 64).

A los pies del grupo de alabastro se encuentran los tres es-



Foto 64. Cajón de los testamentos. Sepulcro de doña María Dávila. Iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Ávila.

cudos pertenecientes a doña María y a sus dos maridos y, más abajo, el cajón donde se guardó su testamento, siguiendo las instrucciones que ella misma dejó por escrito:

Iten mando que deste mi testamento se encuadernen quatro en tablas como libro porque mejor se conserven y el uno se ponga en una caxa de madera muy bien hecha debaxo de los pies de la ymagen de Nuestra Señora que arriba mando que se ponga dentro del arco de mi sepultura la qual dicha caxa se fixe de manera que no se pueda mudar y se abra corrediza asido en una cadenilla larga a la dicha caxa de manera que se pueda leer y no sacar fuera del dicho coro y allí mando que esté perpetuamente, para siempre jamás, cerrada la dicha caxa con una llave que tenga la dicha abadesa del dicho monasterio de Santa María de Ihs. La qual dicha caxa mando que abra la dicha abadesa cada año un día de la Cuaresma el que más le plazerá y saque el dicho testamento y le haga leer en el dicho coro junta la comunidad porque a todos sea notorio a lo que son obligadas por él y leído la dicha abadesa le torne a la dicha caxa donde mando que esté perpetuamente para siempre jamás [...] Iten mando que en la delantera de la dicha caxa en que mando poner este mi testamento se pongan tres escudos de armas como las que mando poner sobre el arco de mi sepultura el uno de las armas del tesorero Hernand Núñez de Arnalte, mi señor, que santa gloria aya, y el otro de las armas de don Hernando de Acuña mi señor, que santa gloria aya, y el otro de las mías y desta manera mando que se pongan en todos los lugares que se posieren escudos de armas en el dicho monasterio de Santa María de Ihs.

Podemos decir, pues, que la voluntad de la fundadora se siguió rigurosamente, al menos, en lo que se refiere a su enterramiento. El hecho de que se leyera anualmente ante toda la comunidad incidía en su recuerdo a la vez que se presentaba como modelo de conducta para sus sucesoras.

Los encargados de llevar a efecto sus deseos fueron Luis de Acuña, hermano de don Fernando de Acuña, la abadesa del monasterio de Santa María de Jesús, sus primos, Rodrigo de Zavarcos y Pedro de Castro, y su capellán Álvaro de Castro. A ellos debemos

el cumplimiento de sus últimas voluntades al morir y debemos considerarlos responsables de la organización del primer enterramiento de doña María con el grupo de la Virgen con el Niño y el cajón para su testamento sobre su sepultura. En esta obra, la mezcla de elementos propios de una tradición gótica anterior y otros más afines a los aires renacentistas, que poco a poco estaban llegando a la Península, demuestra una cronología anterior al monumento funerario propiamente dicho, realizado en un estilo renacentista ya perfectamente asentado, y hace más factible su atribución al escultor Vasco de la Zarza, del que conocemos otras obras en Palencia en las que se hace presente esta ambigüedad estilística<sup>134</sup>. De hecho, la escultura palentina del primer tercio del S. XVI se caracteriza por la hibridación de lo gótico y lo renacentista, como se observa en el retablo de la colegiata de Dueñas. No olvidemos que uno de sus testamentarios fue Luis de Acuña y el linaje de los Acuña estaba al frente de la villa de Dueñas, cuyo escudo es visible en muchos rincones de la localidad. Tampoco debemos pasar por alto el peso que el sepulcro de don Pedro de Acuña, padre de Fernando de Acuña, en la capilla mayor de la colegiata de Dueñas, tuvo en el diseño del sepulcro del virrey en la catedral de Catania. Si a esto añadimos el período de formación de doña María en el monasterio de Calabazanos (Palencia) podemos concluir señalando cierta ascendencia de la escultura palentina sobre algunas obras escultóricas del entorno de doña María<sup>135</sup>.

Pero aún conservamos algo más. Apostadas a un lado y otro del grupo mariano de alabastro, dos monjas clarisas en actitud orante y talladas en madera policromada completan el conjunto. Conocemos su ubicación en el interior de la hornacina del coro

<sup>134</sup> Francisco Portela Sandoval, *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia, 1977, p. 114 y ss.

<sup>135</sup> Es justo señalar aquí la deuda contraída con la profesora Lucía Lahoz en el transcurso de mis conversaciones. Su conocimiento de la escultura gótica hispana la llevó a ver, desde un primer momento, cierta relación estilística entre el grupo de la Virgen con el Niño abulense y la escultura palentina coetánea así como una cronología anterior de este grupo escultórico con respecto al sepulcro de la fundadora. Una observación que nosotros compartimos.

bajo de la iglesia, donde estuvieron situadas, gracias a las fotos de don Manuel Gómez-Moreno; una de ellas, se apostaba en la pared sobre la cabeza de doña María, en concreto la que dirige su mirada hacia arriba. La segunda mantiene una mirada al frente y estaba situada a los pies de doña María vuelta hacia el espectador (Fotos 65 y 66).

Las dos están arrodilladas y llevan hábito de clarisas con el cordón franciscano. Se hallan en actitud orante con las manos juntas a la altura del pecho y su presencia junto al yacente de doña María indica una perpetua oración por el alma de la finada. La presencia de religiosos orantes alrededor de los túmulos ya se dio en generaciones anteriores, como es el caso de los sepulcros de don Álvaro de Luna y su esposa Juana de Pimentel en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo. En el caso de doña María, no sabemos si fue realizado para el primer enterramiento junto con el grupo en alabastro de la Virgen con el Niño o bien se tallaron a mediados del S. XVI. El análisis estilístico revela un trabajo bien ejecutado en el que los pliegues caen de forma naturalista formando profundos quiebros en ángulo recto en la parte inferior. Parecen responder a las primeras décadas del S. XVI en que aún están presentes los convencionalismos propios del gótico. Por otro lado, las fotografías antiguas permiten señalar una situación forzada en el arco sepulcral original de la antigua iglesia, lo que puede indicar una procedencia distinta (Fot. 67). Quizás en su origen estuvieron vinculadas al grupo de la Virgen con el Niño y formaron parte del primer ámbito funerario de doña María.

La cenefa formada por pequeñas cabezas policromadas de querubines alados, en el marco que envuelve el grupo mariano, coincide con el lenguaje ornamental que Vasco de la Zarza empleó en otras obras, como se puede ver en el sepulcro del obispo don Alonso Carrillo de Albornoz en la catedral de Toledo o en el mismo sepulcro abulense de El Tostado en la catedral de Ávila. Coincide con el gusto lombardo en el que el escultor debió de formarse. Aunque era de origen abulense, las características estilísticas de sus obras delatan un aprendizaje en Italia y, concre-



Fotos 65 y 66. Sepulcro de doña María Dávila en su ubicación original de la antigua iglesia del monasterio de Santa María de Jesús. Detalle de las orantes.



Foto 67. Sepulcro de doña María Dávila en su ubicación original de la antigua iglesia del monasterio de Santa María de Jesús (Fotografía antigua).

tamente, en Sicilia, si nos atenemos a la situación geográfica de varios de sus comitentes. Por ejemplo, el obispo don Alonso Carrillo de Albornoz fue propuesto por Fernando el Católico para el obispado de Catania en 1486<sup>136</sup>. Se tiene constancia de su estancia en Italia hasta 1496, por tanto coincidió con la época en que Fernando de Acuña fue virrey de Sicilia (1489-1494). La esposa de éste, doña María Dávila, también apreció la obra de Vasco de la Zarza y el hecho de que el padre del escultor trabajara al servicio de la virreina nos lleva a pensar que Vasco de la Zarza también se trasladó a Sicilia en el séquito de don Fernando y doña Marfa. Por aquella época, escultores de origen lombardo, como Gaggini, Domenico y Antonello, trabajaban en la isla y quizás su formación transcurrió en ese entorno<sup>137</sup>.

Por tanto, teniendo en cuenta el estilo del grupo de alabastro de la Virgen con el Niño y las circunstancias vitales de Vasco de la Zarza junto a doña María Dávila, creemos que el escultor es el autor de esta obra que debió de ser ejecutada poco después de la muerte de la fundadora acontecida en 1511.

La relación del escultor Vasco de la Zarza con el monasterio de Santa María de Jesús no se limitó únicamente a la labor artística sino que los vínculos sentimentales también existieron puesto que, como hemos avanzado en líneas anteriores, su hija Catalina del Águila ingresó como monja en esta fundación bajo sus instancias<sup>138</sup>. Además, como era habitual, el ingreso de una nueva religiosa conllevaba la donación de cierta cantidad de dinero y, en el caso de los artistas, la realización de una obra devocional para el servicio de la comunidad. En este caso, el mismo documento que nos informa sobre el ingreso de su hija en el monasterio incluye la cantidad de dinero que pagó, cien mil

<sup>136</sup> Antonio de la Torre, *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, II, Barcelona, 1950, pp. 276-277 y 363. Citado por Felipe Pereda en su ficha sobre el sepulcro del obispo Alonso Carrillo de Albornoz en el catálogo de la exposición *Isabel, la Reina Católica. Una mirada desde el Catedral Primada*, Toledo, 2005, pp. 234-235.

<sup>137</sup> Ibídem, p. 234.

<sup>138</sup> M.ª Jesús Ruiz-Ayúcar, *Vasco de la Zarza...*, op. cit., p. 80.

maravedís. Sin embargo, la comunidad decide quedarse con sesenta mil y con los cuarenta mil restantes el escultor debía comprometerse a realizar un bulto para el monasterio. Parece ser que Vasco de la Zarza no realizó, ni siquiera comenzó, la citada escultura antes de morir, por lo que la comunidad ofreció la misma cantidad a su yerno y discípulo Juan de Arévalo para que ejecutara el encargo: «[...] el dicho Vasco de Çarça nunca hizo el dicho bulto ni parte del y los dichos quarenta mil mrs. se sacan aquí por debda y se dan al dicho Juan de Arévalo su yerno, para que Él haga el dicho bulto [...]»<sup>139</sup>.

En la clausura del actual monasterio, se conserva una imagen de la Virgen con el Niño entronizados que, desde el punto de vista estilístico, responde al entorno del escultor y ha sido atribuida a su mano por algunos estudiosos<sup>140</sup>. La Virgen sedente lleva una flor en una de sus manos mientras que con la otra sostiene al Niño que adopta una postura típicamente italiana al presentarse de pie sobre la rodilla de su Madre. Entre sus manos sujetaba un pajarillo, siguiendo una iconografía frecuente que, dependiendo del contexto y finalidad de la obra, alude al alma, en un espacio funerario, o bien actúa como un símbolo pasional.

Los grupos de la Virgen con el Niño abundaron en la producción artística de Vasco de la Zarza pero, teniendo en cuenta el documento anterior, no debemos desechar la posibilidad de que se trate de la obra que Vasco de la Zarza se comprometió a hacer cuando su hija ingresó como monja y que, tras su muerte, terminó materializando su yerno Juan de Arévalo. De cualquier manera, estas obras confirman la especial vinculación que Vasco de la Zarza y su entorno mantuvieron con el monasterio de Santa María de Jesús y su fundadora.

#### 4.6. PIEZAS LITÚRGICAS: LA NAVETA DE DOÑA MARÍA

<sup>139</sup> Ibídem.

<sup>140</sup> Manuel Gómez-Moreno la considera «obra probable de Zarza», *Catálogo...*, op. cit., p. 199; María Jesús Ruiz-Ayúcar, ficha de una Virgen con el Niño de la iglesia de la Invención de la Cruz de Cardeñosa (Ávila), Catálogo de *Las Edades del Hombre*, «Testigos», Ávila, 2004, p. 267.

Muchas más debieron de ser las obras patrocinadas por la abadesa y que por designios del destino desaparecieron o engrosaron los fondos de las colecciones de algunos museos o colecciones particulares. Aún es posible señalar una pieza conservada en la clausura del monasterio y que aún cumple las funciones para las que fue concebida; me estoy refiriendo a la conocida como «naveta de doña María» (Fot. 68).

Consta de un pie ovalado decorado con finos motivos vegetales de hojas y flores. El mismo tipo de decoración de sinuosos tallos y hojas continúa en el cuerpo de la nave, distribuidos proporcionalmente y de una forma ordenada en el interior de recuadros que recorren la superficie de la pieza por todos sus lados. En el centro, el escudo de doña María por un lado que se corresponde con el de su primer marido don Fernán Núñez de Arnalte en el contrario, mientras el de don Fernando de Acuña se sitúa en la parte central del puente (Fotos 69, 70 y 71). La presencia de los tres escudos revela un ejercicio de patronazgo por parte de doña María que debió de encargar esta obra para que fuera utilizada en las celebraciones litúrgicas de la comunidad.

Como es habitual, la parte más sobresaliente y terminada en



**Foto 68. Naveta de María Dávila. Monasterio de Santa María de Jesús (en clausura). Ávila.**

punta es la proa decorada con los mismos roleos vegetales. Por su parte, en la popa una serie de hornacinas, que semejan pequeños vanos, introducen una nota distintiva. También es en esta parte donde se coloca el asa con el que se sostenía la pieza. Tanto la proa como la popa presentan tapas. La correspondiente a la proa es móvil, a diferencia de la segunda, y está unida con una cadena al cuerpo de la nave. Una pequeña torreta en el centro de la tapa, formada por un pie liso y varias molduras circulares superpuestas, está rodeada por balaustres creando una especie de templete. Tres apliques sinuosos con apariencia de ramas unen este pináculo con los vértices de la tapa triangular que, además, está rematada por una delicada crestería en todo su perímetro. Por su parte, la tapa correspondiente a la popa es cuadrada y fija y tiene esa misma estructura en su parte central. Entre las dos tapas existe un desnivel que corresponde al puente, sobre el que es visible el escudo del virrey entre tallos que se entrecruzan formando finas labores que no llegan a ocupar todo el espacio disponible.

Las marcas son bien perceptibles en esta pieza. A un lado de la proa se observa la torre de un castillo y justo debajo un caldero (Fot. 72). Son las marcas correspondientes al marcador y a la ciudad, en este caso, y a pesar del desgaste que presentan, identificadas. La torre aparece en muchas otras piezas de platería abulense y es la correspondiente a la ciudad de Ávila. Por su parte, el marcador está identificado con Calderón. En cuanto a la marca del platero se distingue en el lado contrario de la misma proa el nombre Alexo un artista documentado en el S. XVI (Fot. 73), quizás de origen nórdico, que dejó una importante obra en la ciudad de Ávila<sup>141</sup>. Por tanto, debemos considerar la naveta como una pieza encargada por doña María para el servicio litúrgico de la comunidad, tal y como delata la presencia de los tres escudos. Por otro lado, el estilo elegante, discreto y sencillo de la pieza, basado en una decoración vegetal de gusto clásico y repartida de un modo armónico, simétrico y ordenado por la superficie de la pieza sin necesidad de

<sup>141</sup> Munúa, Rafael; Rabasco, Jorge, Fernández, Alejandro, *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, Antiquaria, 1992, p. 126.



**Foto 69.** Naveta de doña María Dávila. Detalle de los escudos: Doña María Dávila.



**Foto 70.** Naveta de doña María Dávila. Detalle de los escudos: Fernán Núñez de Arnalte.



Foto 71. Naveta de doña María Dávila. Detalle de los escudos: Fernando de Acuña.



Foto 72. Naveta de María Dávila. Marcas del marcador y ciudad.



**Foto 73. Naveta de María Dávila. Marcas del platero Alexo.**

ocupar todo el espacio disponible, así como la marca del marcador y el platero fechados en la primera mitad del S. XVI en Ávila, nos lleva a datarla en las primeras décadas de esta centuria, quizás realizada en vida de doña María.

A tenor de lo expuesto, podemos decir que doña María Dávila fue una dama de su época que, dada su posición social, dispuso de medios económicos suficientes para llevar a cabo una activa labor de patronazgo artístico. Su condición de viuda y, después, abadesa de un monasterio de clarisas le proporcionó cierta independencia que supo expresar en términos artísticos, responsabilizándose del enterramiento de sus dos maridos, la fundación de una capilla dedicada al ejercicio de la caridad y un monasterio al que nos consta que donó varias obras. Si bien, las dificultades económicas de la comunidad, que obligaron a la venta de algunas obras, las consecuencias de la desamortización y el propio paso del tiempo nos han privado de un rico legado que debió existir. Tenemos noticia, al menos, de la existencia de una tabla que perteneció a la fundación en vida de doña María y que debemos relacionar con ella, una *Piedad entre San Francisco y San Antonio de Padua*.

#### **4.7. UNA TABLA DE ¿SANSÓN FLORENTINO?: LA PIEDAD ENTRE**

**SAN FRANCISCO Y SAN ANTONIO DE PADUA**

Entre las obras documentadas gráfica o documentalmente, debemos señalar una *Piedad* sobre tabla que Gómez Moreno localizó en la iglesia del monasterio de Las Gordillas de Ávila. Se trata de una tabla de 0,72 m de alto que representa a la Virgen sobre el sepulcro con el cuerpo de Cristo en su seno y acompañada de san Francisco y san Antonio a ambos lados (Fot. 74).

Actualmente pertenece a una colección privada, según informaron Teresa Pérez Higuera y Áurea de la Morena en la edición revisada del *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila* de Gómez-Moreno<sup>142</sup> pero, a juzgar por la fotografía en blanco y negro, parece corresponder a la segunda mitad del S. XV. Quizá perteneció a doña María antes de ser virreina de Sicilia y, por tanto, realizar su viaje a la isla. Si fuera así, la iconografía ele-



**Foto 74.** Tabla de la *Piedad* con San Francisco y San Antonio. Sansón Florentino. Colección privada (Foto Manuel Gómez-Moreno).

<sup>142</sup> En aquel momento pertenecía a la colección Castillo-Olivares donde se encontraba en mal estado. *Catálogo monumental...*, op. cit., p. 199.

gida daría cuenta de su devoción hacia los santos franciscanos antes de que sus circunstancias vitales la llevaran a pensar en la fundación de un monasterio de clarisas.

Ya Gómez-Moreno señaló la relación entre esta pintura y algunas de las tablas que componen el retablo de la iglesia de San Segundo en Ávila, apuntando el nombre del mismo artista, Sansón Florentino, como probable responsable de las mismas<sup>143</sup>. Aunque el único elemento de análisis del que disponemos es la fotografía incluida en el *Catálogo* de Gómez-Moreno, es visible el mal estado de conservación de la tabla en el momento de la redacción del *Catálogo*. Aún subsistía parte de la arquitectura original, muy del gusto italiano, formada por dos columnas con funiculares del mismo tipo que las que aparecen en el retablo de la catedral vieja de Salamanca<sup>144</sup>. Desde el punto de vista estilístico, los rostros ce-trinos, así como el arcaísmo y rigidez de las figuras, son similares a algunas de las que integran el retablo de la catedral vieja de Salamanca y la predela del retablo de San Segundo en Ávila. Por otro lado, la monumentalidad de la Virgen, caracterizada con la toca, trae a la mente la figura de Santa Ana de la grisalla atribuida a Sansón Florentino en la catedral de Ávila<sup>145</sup>.

Aunque apenas es visible en la fotografía, el grupo se sitúa al aire libre, en un paisaje, y la posición de la Virgen sentada sobre el sepulcro de su hijo es claramente italiano. Aunque Sansón Florentino, en comparación a sus dos hermanos, se decantó por un gusto más flamenco en sus pinturas, no abandonó nunca

<sup>143</sup> Analizamos este retablo en Sonia Caballero Escamilla, «La pintura como documento: reflexiones sobre el culto a san Segundo en Ávila», *Ávila en el tiempo. Homenaje al profesor Ángel Barrios*, vol. I, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2007, pp. 49-72. Remitimos a este estudio para conocer más bibliografía sobre el tema.

<sup>144</sup> Francisco Javier Panera Cuevas, «El retablo y las pinturas murales de la Capilla Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca», *La Restauración del retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000, pp. 55-239.

<sup>145</sup> Para conocer los datos documentales referentes a Sansón Florentino en Ávila, véase Pilar Silva Maroto, «Nuevos datos para la biografía de Sansón Florentino», *Archivo Español de Arte*, 174, 1971, pp. 155-163.

la *maniera* italiana de su primera formación como pintor, desarrollada quizá en Sevilla junto al grupo toledano encabezado por Pedro de Toledo. La elección de los dos santos, san Francisco de Asís y san Antonio, responde a una devoción particular de la fundadora por la orden franciscana, una opción muy habitual a finales de la Edad Media, sobre todo en el entorno de la reina Isabel, en un momento en que primaba una espiritualidad más íntima y una vivencia personal de la religión de la mano de los santos de reciente canonización como san Francisco o santo Domingo de Guzmán.

Si se piensa en Sansón Florentino como probable autor de la pintura, la datación de la misma debe ser anterior a 1490, año de su muerte. Por tanto, la obra fue encargada antes de la muerte de su segundo marido, con quien compartía la devoción por los santos franciscanos, reflejándolo en multitud de obras de caridad y devoción en vida. Por ello, hemos de considerar esta pintura como un encargo de ambos antes de la muerte de Fernando de Acuña y antes de su partida a Sicilia, si tenemos en cuenta que Sansón Florentino trabajaba por entonces en la capital abulense. Posteriormente, la obra llegaría a formar parte del patrimonio del monasterio como donación de la fundadora.

El tamaño de la obra –0,72 m de alto– y su temática indican un uso devocional. Probablemente, fue destinada a un oratorio privado, siguiendo el comportamiento general de las grandes familias nobles del S. XV. El tema de la *Quinta Angustia* fue uno de los más frecuentes en las representaciones escultóricas y pictóricas de la segunda mitad del S. XV. El carácter dramático del momento en el que la Virgen sostiene a su Hijo sobre sus rodillas invitaba al fiel a la reflexión y meditación sobre la Pasión del Salvador, al tiempo que despertaba su devoción. El hecho de encontrarse acompañada de los dos santos franciscanos por excelencia es consecuencia del deseo de sus promotores. Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente habría que fechar la pintura entre el año 1478 en que muere don Fernán Núñez de Arnalte y 1489 fecha en que doña María parte a Sicilia.

La pintura en cuestión constituye una muestra de los intere-

ses devocionales de doña María y una prueba más de su actividad en el campo del patronazgo artístico.

Otras, aunque escasas, noticias documentales confirman la implicación de la fundadora y abadesa de Las Gordillas en la fundación de edificios religiosos en Ávila. Según Vergara y Martín en 1480 la fábrica de la ermita de Sonsoles en Ávila fue ampliada por doña María. No sabemos si tuvo que ver con las últimas voluntades de Arnalte<sup>146</sup>, aunque la falta de noticias al respecto en el testamento del tesorero nos lleva a pensar que fue una iniciativa privada de doña María. Al igual que muchas otras ermitas, el antiguo y humilde santuario dedicado a la Virgen de Sonsoles, situado a escasos kilómetros de la capital, se encontraba deteriorado con el paso de los años. La hermandad acometió la reforma encargando las obras de la capilla mayor a Martín de Solórzano por el importe de 50.000 mrs.<sup>147</sup> (Fot. 75). De esa cantidad, doña María aportaría la cantidad de 10.000 mrs. en calidad de limosna.

Los cronistas de la ciudad, como Bartolomé Fernández Valencia en el S. XVII y Martín Carramolino en el S. XIX, la consideran como fundadora de una ermita aneja a la de Sonsoles dedicada a la virgen de los Remedios, situada en el camino que va desde la ciudad al Santuario de Sonsoles, aunque no quedan restos de esta edificación que sufrió los estragos de la Guerra de la Independencia<sup>148</sup>, Bartolomé Fernández Valencia llegó a ver el escudo de los trece roeles en la techumbre de la edificación primitiva antes de que la hermandad de Sonsoles la reconstruyéndolos por el es-

<sup>146</sup> Manuel de Castro, O. F. M., *Fundación...*, op. cit., p. 13.

<sup>147</sup> La transcripción de la documentación se puede consultar en Félix de las Heras, *El Santuario de Nuestra Señora de Sonsoles*, Ávila, 1998, p. 25. Sobre el arquitecto Martín de Solórzano en Ávila, José M.ª Martínez Frías, «Contribución al estudio de la obra de Martín Ruiz de Solórzano en Ávila», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIX, 2002, pp.197-271.

<sup>148</sup> Martín Carramolino, *Historia de Ávila, su provincia y obispado*, Madrid, 1872 (Ed. facsímil Ávila, 1999. Tomo I), p. 569.



Foto 75. Bóveda de la capilla mayor. Santuario de Nuestra Señora de Sonsoles. Ávila.

cudo de los dos soles alusivos a la Virgen de Sonsoles<sup>149</sup>.

En definitiva, el acuse del tiempo, las guerras y desamortizaciones han borrado la mayor parte de las huellas de doña María pero las obras artísticas conservadas y las noticias documentales confirman que fue una dama del entorno de la reina Isabel, bien posicionada económica y socialmente, que contribuyó en la fundación del convento de Santo Tomás de Ávila, cumpliendo los deseos de su primer marido, y en otros edificios religiosos de la ciudad. Por otro lado, como esposa se ocupó del enterramiento de sus dos maridos, tanto en su organización como en su parte artística, y al final de su vida, ya viuda, acabó sus días como fundadora y abadesa de un mo-

<sup>149</sup> Bartolomé Fernández Valencia, *Historia de San Vicente y Grandezas de Ávila*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1992 (Trascipción del texto de 1676), p. 102.

nasterio de clarisas en la ciudad de Ávila, siguiendo un comportamiento habitual en la sociedad del momento y en consonancia con los ejemplos morales que parten desde la misma Iglesia. Los propios relatos hagiográficos aluden al estado matrimonial de algunas santas como una fase previa que soportan con resignación y que, tras la muerte del esposo, es sustituida por el retiro religioso<sup>150</sup>.

Las voluntades expresadas en su testamento y el cumplimiento de las mismas por parte de sus testamentarios la presentan como una mujer que consideraba la Caridad como la más importante de las virtudes, devota de Nuestra Señora de los Ángeles, de los santos franciscanos y del Santísimo Sacramento, como puso de manifiesto en las obras artísticas conservadas y de las que hemos dado cuenta en el presente estudio<sup>151</sup>.

<sup>150</sup> Isabel Beceiro Pita, «La consideración ejemplar...», op. cit., p. 21.

<sup>151</sup> Este libro no hubiera salido adelante sin el apoyo y la ayuda de muchas personas e instituciones. En primer lugar, quiero agradecer la atención recibida de la comunidad de M. M. Clarisas del monasterio de Santa María de Jesús de Ávila, en especial a Eloisa, que nos dedicó su tiempo varias tardes. A mi familia, amigos y a José Antonio Navarro, que me acompañó en el difícil viaje a Calabanzos; a la abadesa de este monasterio, que nos recibió amablemente. A don Jesús Jiménez Bustos y Carmen Gómez, que me facilitaron la visita a la iglesia de Santa María de Jesús. Y finalmente, a la Institución Gran Duque de Alba, especialmente a don Carmelo Luis López y José Luis Gutiérrez Robledo, que han hecho posible que este estudio vea la luz.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *La condición de la mujer en la Edad Media*, actas del coloquio hispano-francés. (Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre, 1984). Madrid: Casa de Velázquez : Universidad Complutense 1986.
- AA. VV. *Las clarisas en España y Portugal*, Actas del II Congreso Internacional. (Salamanca, 20-25 de septiembre de 1993), vol. IV. Madrid: [Cisneros], 1994, pp. 257-279.
- AA. VV. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident Médiéval*, actes du 6.º «International workshop on Medieval Societies», Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octubre, 1992). París: [s. n.] 1996.
- AA. VV. *Homenaje a Sonsoles Paradinas*. Ávila. Asociación de amigos del Museo de Ávila, 1998, pp. 147-151.
- AA. VV. Actas del Congreso Internacional sobre *Gil de Siloe y la escultura de su época*, (Burgos, 13-16 de octubre de 1999). Burgos: [Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes], 2001.
- ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. *Los monasterios de clarisas en la provincia de Palencia*. Palencia: [s. n.] 1997.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador. «El Cristocentrismo franciscano a fines de la Edad Media y su reflejo en la iconografía de los condescendentes de Castilla». En: *Homenaje al profesor Hernández Perea*. Madrid: Universidad Complutense, 1992, pp. 773-783.
- ARA GIL, Julia. «Escultura Gótica». En: *Historia del Arte en Castilla y León*. Valladolid: Ámbito, 1994, pp. 219-329.

- ARASSE, Daniel. *Le sujet dans le tableau*. París: Flammarion, 1997.
- ARIES, Ph. *La muerte en Occidente*. Barcelona: Argos Ver-  
gara, 1977.
- BASCHET, Jérôme. «Inventiva y serialidad. Por una aproxi-  
mación iconográfica ampliada», *Relaciones*, 77, vol. XX (1999),  
pp. 51-103.
- BELTING, Hans. *L'image et son public au Moyen Âge*. París:  
Aristide D Caratzas, 1998.
- *Imagen y culto*. Madrid: Akal, 2009.
- BERLIOZ, J. y POLO DE BEAULIEU, A. (Dir.). *L'animal  
exemplaire au Moyen Âge Ve-XVe siècles*. Rennes: [s. n.], 1999.
- BOLZONI, Lisa. *La rete delle immagini. Predicazione in  
volgare dalle origini a Bernardino de Siena*. Turín: [s. n.],  
2002.
- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. *La escultura gótica fu-  
neraria de la Catedral de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque  
de Alba, 2007.
- «La imagen femenina y la Devotio Moderna». En: *Feminismo  
ecológico. Estudios multidisciplinares de género*. Salamanca:  
Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 141-169.
- «La pintura como documento: reflexiones sobre el culto a San  
Segundo en Ávila». En: *Ávila en el tiempo, Homenaje al profe-  
sor Ángel Barrios*. 3v. Ávila: Institución Gran Duque de Alba,  
2007, vol. I, pp. 49-72.
- «Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las  
artes». *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 325 (enero-marzo  
de 2009), pp. 19-34.
- CAMILLE, Michel. *El ídolo gótico. Ideología y creación de  
imágenes en el arte medieval*. Madrid: Akal, 2000.
- *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Akal, 2005.
- CAMPDERÁ GUTIÉRREZ, Beatriz I. *Santo Tomás de Ávila:  
historia de un proceso crono-constructivo*. Ávila: Institución  
Gran Duque de Alba, 2006.

- CARLÉ, M.<sup>a</sup> Carmen. «La sociedad castellana del S. XV. La inserción de la Iglesia». *Anuario de Estudios Medievales*, 15 (1985), pp. 367-414.
- «La sociedad castellana del S. XV en sus testamentos». *Anuario de Estudios Medievales*, 18 (1988), pp. 537-549.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, «La “Ciudad Santa” de Oviedo, un conjunto de iglesias para la memoria del Rey». *Hortus Artium Medieval*, vol. 13/2, pp. 375-389.
- CASAGRANDI, Vincenzo, «La fondazione della monumentale Cappella di S. Agata, auspice donna Maria d’Avila, vedova del Re Ferdinando d’Acuña e per opera dello scultore messinese Antonio De Freri». *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, 1927-1928, pp. 359-377.
- CASTRO, Manuel de, O. F. M. *Fundación de Las Gordillas (Convento de clarisas de Santa María de Jesús de Ávila)*. Ávila: Obra Social y Cultural de la Caja Central de Ahorros y Préstamos, 1976.
- CÁTEDRA, Pedro M. *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*. Madrid: Gredos, 2005.
- CÁTEDRA, Pedro M. y ROJO, Anastasio. *Bibliotecas y Lecturas de mujeres. S. XVI*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 120-121.
- CHASTEL, André. *El gesto en el arte*. Madrid: Siruela, 2004.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *Casas reales en Monasterios y Conventos españoles*. Bilbao: Xarait Ediciones, 1982.
- «Los palacios de los Reyes Católicos». *Reales Sitios*, 1991, pp. 37-44.
- DONOVA, R. B. *The liturgical drama in medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.
- DUBY, Georges y LE GOFF, Jacques (Dirs.). *Famille et parenté dans l’Occident Médiéval*, Actes du Colloque de París (6-8 juin 1974). Roma: [s. n.], 1977.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. *Els escenaris del Rei. Art i Monarquia a la Corona d’Aragó*. Barcelona: Fundació Caixa Manresa, 2001.

- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca y FITÉ, Francesc (Eds.). *Hagiografía peninsular en els segles medievals*. Lleida: Universitat, 2008.
- FERNÁNDEZ VALENCIA, Bartolomé. *Historia de San Vicente y Grandezas de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1992.
- FORSYTH, I. H., «“Magy and Majesty”: a study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama». *The Art Bulletin*, 1 (1968), pp. 215-222.
- *The Throne of Wisdom, Wood of the Romanesque France*. Princeton: University, 1972.
- FRUGONI, Chiara. «La mujer en imágenes, la mujer imaginada». En: *Historia de las mujeres*. Madrid: [s. n.], 1996, tomo II, pp. 416-467.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro. «Imagen, texto, contexto. Reflexiones sobre el método iconográfico en el umbral del S. XXI». *Boletín del Museo del Prado*, tomo XVIII (2000), pp. 101-118.
- GARCÍA Y GARCÍA, Antonio. *Synodicon Hispanum*. Ávila y Segovia, Tomo VI. Madrid: [s. n.], 1993.
- GÓMEZ MOLLEDA, M.ª Dolores. «La cultura femenina en la época de Isabel la Católica». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXI, 1 (1955), pp. 137-195.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel. «Vasco de la Zarza, escultor». *Boletín de la Sociedad Castellana de Excusiones*, VII (1909), pp. 149-158.
- *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*. 3v. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2002.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. «Imágenes empáticas y diálogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica». En: *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado [catálogo de exposición]*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2004.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Marta. *Las mujeres de la Edad Media y el Camino de Santiago*. Santiago de Compostela: Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, 2000.

- GRABAR, André. *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela, 2007.
- GUIANCE, Ariel. *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando. «Los palacios de la Magdalena, Contribución al estudio de las residencias reales de Valladolid». En: *Valladolid: historia de una ciudad*, Congreso Internacional. I. Arte. *Edad Media*, Valladolid: Ayuntamiento, 1999, pp. 71-83.
- HAMBURGER, J. F. *The visual and the visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. Nueva York: [s. n.], 1998.
- HANFMANN, M. A. *The season sarcophagus in Dumbarton Oaks*. 2 v. Cambridge-Massachussets: [s. n.], 1951.
- HARBISON, Craig. «Realism and Symbolism in Early Flemish Painting». *Art Bulletin*, 66, 4, 1984, pp. 588-602.
- *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*. Madrid: Akal, 2007.
- HERAS, Félix de las. *La Catedral de Ávila*. 2.<sup>a</sup> ed. Ávila: [s. n.], 1981.
- *El Santuario de Nuestra Señora de Sonsoles*. Ávila: Patronato de Nuestra Señora de Sonsoles, 1998.
- HOYOS, F. Manuel de los. *Registro documental*, III. Valladolid: [s. n.], 1963.
- HUIZINGA, Johan. *El Otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- IGLESIAS DUARTE, José Ignacio de la (Coord.). *La enseñanza en la Edad Media*, X Semana de Estudios Medievales. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2000.
- KING, Catherine. *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy ca. 1300-1500*. Manchester-Nueva York: Manchester University Press, 1998.
- KRAUTHEIMER Richard. *Idéologie de l'Art Antique. Du IV<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle*. París: Gérard Monfort Éditeur, 1995.

- LABARGE, M. W. *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea, 1998.
- LAHOZ, Lucía. «La imagen de la mujer en el arte medieval». En: SEVILLANO, M.ª Carmen et ál. (Eds.). *El conocimiento del pasado. Una herramienta para la igualdad*. Salamanca: Plaza Universitaria, 2005, pp. 255-295.
- «Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos». En: *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Madrid: CSIC, 2009, pp. 213-226.
- LAVADO PARADINAS, Pedro José. «Braymi. Un yesero mudéjar en los monasterios de clarisas de Astudillo y Calabazanos». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 39 (1977), pp. 19-33.
- LAWRENCE, Cynthia (Ed.). *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*. Pennsylvania: University Press, 1997.
- LE GOFF, Jacques. *La civilización del Occidente Medieval*. Barcelona: Juventud, 1969.
- *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- *El Hombre medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- LIGRESTI, Domenico. *Sicilia aperta (secoli XV-XVII). Mobilità di uomini e idee*. Palermo: [s. n.], 2006.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M.ª Isabel. *Guía de la arquitectura civil del S. XVI en Ávila*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 2002.
- LUIS LÓPEZ, Carmelo. *Un linaje abulense en el S. XV: Doña María Dávila (Documentación medieval del Monasterio de las Gordillas)*, vol. I. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1997.
- LUIS LÓPEZ, Carmelo. *Un linaje abulense en el S. XV: Doña María Dávila (Documentación medieval del Monasterio de Las Gordillas)*, vol. IV. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1998.
- MARÍAS, Fernando y PEREDA, Felipe. «La casa de la reina Isabel la Católica en la Catedral de Toledo: pasos y miradas». *Goya*, 319-320 (2007), pp. 215-230.

- MARIÑO, Beatriz. «Sicut in terra en inferno: la portada del Juicio de Santa María de Tudela», *Archivo Español de Arte*, 246 (1989), pp. 157-168.
- MARTENS, Didier. «Une oeuvre ‘hispanoflamande’ du Groupe au Feuillage brodé: le triptyque de Zumáia (Gipuzkoa)». En: Actes du colloque *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d’artistes et méthodes d’attributio d’oeuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV<sup>e</sup> siècle*. Bayeux: Librairie des Musées, 2007, pp. 69-86.
- «Une oeuvre métisse de la Renaissance brugeoise. Le retable des Gallo en l’église Saint-Jean de Castrojeriz» *Actes du congrès d’Ottignies-Louvain-La Neuve* (26, 27 et 28 août 2004), vol. 2, 2007, pp. 759-770.
- «Un Calvaire monogrammé d’Anton Claeissens (vers 1536-1613) comportant “un portrait” de Jérusalem». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 100 (2007), pp. 177-212.
- MARTÍN CARRAMOLINO, Juan. *Historia de Ávila, su provincia y obispado*. Ávila: Miján, 1999. Ed. Facs. de: Madrid: D. Juan Aguado, 1872.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José et ál. *Inventario artístico de Palencia y su provincia*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- MARTÍNEZ FRÍAS, José M.ª. *La Salamanca oculta. Vida y arte en el Convento de Santa Isabel*. Salamanca: Caja Duero, 2000.
- «Contribución al estudio de la obra de Martín Ruiz de Solórzano en Ávila». *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIX (2002), pp. 197-271.
- MARTÍNEZ SAN PEDRO, María Desamparados (Coord.). *Los marginados en el mundo medieval y moderno* (Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998). Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 107-118.
- MELLINKOFF, R. «Christian and Jewish mitras: a paradox» en *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk*. Estocolmo: [s. n.], 1987, pp. 145-158.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. *La España del S. XIII leída en imágenes*, Madrid: [s. n.], 1986.

- MOLINA I FIGUERAS, Joan. *Arte, Devoción y Poder en la pintura tardogótica catalana*. Murcia: Universidad, 1999.
- «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500». En: *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I* [catálogo de exposición]. Barcelona: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, [2000].
- MONTERO TEJADA, Rosa M.<sup>a</sup>. *Nobleza y sociedad en Castilla. El linaje Manrique (siglos XIV-XVI)*. Madrid: Caja Madrid, 1996.
- MONTESINOS GARCÍA, María Beatriz. «María Dávila: la “Caridad de Santa María de Jesús”». En: CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (Coord.). *La clausura femenina en España*, Actas del Simposium. San Lorenzo de El Escorial: R. C. U. Escorial-M.<sup>a</sup> Cristina, Servicio de Publicaciones, 2004, vol. 2, pp. 1271-1320.
- MORENO NÚÑEZ, José Ignacio. «Semblanza y patrimonio de D. Sancho Blázquez, obispo de Ávila (1312-1355)». *Hispania Sacra*, vol. XXXVII (1985), pp. 155-188.
- Ávila y su Tierra en la Baja Edad Media (siglos XIII-XV). Ávila: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1992.
- MUÑOA, Rafael; RABASCO, Jorge; FERNÁNDEZ, Alejandro. *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid: Antiquaria, 1992.
- NIETO ALCAIDE, Víctor. *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Madrid: Nerea, 1998.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel. «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria». *Fragmentos*, 10 (1987), pp. 72-84.
- *Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1997.
- ORTEGA GATO, Esteban. «La villa de Dueñas y sus tres primeros Condes de Buendía en el reinado de los Reyes Católicos». *Publicaciones del Instituto Tello Téllez de Meneses*, 6 (1951), pp. 279-345.

- PANERA CUEVAS, Francisco Javier. «El retablo y las pinturas murales de la Capilla Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca». En: *La Restauración del retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000, pp. 55-239.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María. *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila: Obra Social y Cultural de la Caja Central de Ahorros y Préstamos, 1981.
- PEREDA, Felipe. «El debate sobre la imagen en la España del S. XV: judíos, cristianos y conversos». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U. A. M), vol. XIV, 2002, pp. 59-79.
- «Mencía de Mendoza (+ 1500), mujer del I Condestable de Castilla: el significado del patronazgo femenino en la Castilla del S. XV». En: Alonso, Begoña et ál. *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid: Universidad, 2005, pp. 9-119.
- *Las imágenes de la discordia. Política y poética sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco. *La escultura del Renacimiento en Palencia*, Palencia: [s. n.] 1977.
- POST, Ch. R. *A History of Spanish painting*. Massachusetts: Kraus Reprint, 1947.
- PRADO-VILAR, Francisco. «*Saevum Facinus*: Estilo, Genealogía y Sacrificio en el Arte Románico Español». *Goya*, 324 (julio-septiembre 2008), pp. 173-200.
- PROSKE, B.G. *Castilian sculpture. Gothic to Renaissance*. Nueva York: [s. n.], 1951.
- QUADRADO, José M.ª. *Salamanca, Ávila y Segovia*. Barcelona: Daniel Cortezo y C.ª, 1884.
- REDONDO CANTERA, M.ª José. *El sepulcro en España en el S. XVI. Tipología e iconografía*. Madrid: [s. n.], 1987.
- REISS, Sheryl E. & WILKINS, David G. (Eds.). *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*. Truman State: University Press, 2001.

- RINGBOM, Sixten, *Icon to Narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*. Doornspijk: Abo Akademi, 1965.
- *Les images de dévotion XIIe-XVe siècle*. París: Gérard Monfort Éditeur, 1995.
- RODRÍGUEZ SALCEDO, Severiano; REVILLA VIELVA, Ramón; TORRES MARTÍN, Arcadio. «Calabazanos a la vista. La Reina Católica y los Manrique. Nuevos datos». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 6 (1951), pp. 345-362.
- RUCQUOI, Adéline. «De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el siglo XV». En: *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela: Universidad, 1988, pp. 51-66.
- RUIZ-AYÚCAR, Eduardo. *Sepulcros artísticos de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1985.
- RUIZ-AYÚCAR, M.ª Jesús. *Vasco de la Zarza y su escuela. Documentos*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1998.
- «Los obispos y el arte». *Cuadernos Abulenses*, 28 (1999), pp. 110-111.
- *La primera generación de escultores del siglo XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela. 2 v.* Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2009.
- RUIZ-AYÚCAR, M.ª Jesús et ál. *La Ermita de Nuestra Señora de las Vacas de Ávila y la restauración de su retablo*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1987.
- RUIZ GARCÍA, Elisa. *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.
- SCHMITT, Jean-Claude. «Les images classificatrices». *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1989, vol. 147, pp. 311-341.
- *La raison des gestes dans l'Occident Médiéval*. París: [s. n.], 1990.
- «El historiador y las imágenes». *Relaciones*, 77, vol. XX (1999), pp. 17-47.

- SEGURA GRAÍÑO, Cristina. *Las mujeres en las ciudades medievales*, actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Madrid: UAM, 1990.
- «Las mujeres en la época de la reina Isabel I de Castilla». *Anales de Historia Medieval de la Europa Atlántica* (monográfico *Laredo y su época en tiempos de Isabel I*, número 1, año 1, 2006, pp. 161-189).
- SELA DEL POZO COLL, Patricia. «La devoción a la Hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio». *Anales de Historia del Arte*, 2006, pp. 25-58.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. «La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV): casas, ceremonial y magnificencia». *Res Publica*, 18 (2007), pp. 35-59.
- SILVA MAROTO, Pilar. «Nuevos datos para la biografía de Sansón Florentino». *Archivo Español de Arte*, 174 (1971), pp. 155-163.
- SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *Un linaje abulense en el S. XV: Doña María Dávila (Documentación medieval del Monasterio de Las Gordillas)*, vol. II. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1998.
- SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *Un linaje abulense en el S. XV: Doña María Dávila (Documentación medieval del Monasterio de Las Gordillas)*, vol. III. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1998.
- TELLO MARTÍNEZ, José. *Cathálogo sagrado de los obispos de Ávila (1788)*. FERRER GARCÍA, Félix (Ed.). Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2001.
- TRILLO SAN JOSÉ, Carmen (Ed.). *Mujeres, familia y linaje en la Edad Media*, Granada: Universidad, 2004.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio (Ed.). *Arte y Cultura en la época de Isabel la Católica*. Valladolid: Instituto Universitario de Historia de Simancas, 2003.
- *Judíos y conversos en la Castilla medieval*. Valladolid: Ámbito, 2004.

- *El chivo expiatorio: judíos, revueltas y vida cotidiana en la Edad Media*. 2.<sup>a</sup> ed. Valladolid: Ámbito, 2004.
- VAUCHEZ, André. *La Espiritualidad del Occidente Medieval*. Madrid: Cátedra, 1995.
- VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. 2 v. Madrid: Alianza Editorial, 2004
- YARZA LUACES, Joaquín. «La Edad Media». En: *Historia del Arte Hispánico*. Madrid: Alhambra, 1978-1980.
- «Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVI (1984), pp. 5-26.
- «Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en las ilustración del libro hispano medieval». En: *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte I*. Barcelona: [s. n.], 1986, pp. 193-202.
- *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993.
- «Del alfaquí sabio a los pseudo-obispos: una particularidad iconográfica gótica». *Sharq al Andalus*, 10-11 (1993-1994), Homenaje a María Jesús Rubiera Mata, pp. 749-776.
- «Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro de Mártir de Pedro Berruguete». En: *Historias Inmortales*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002, pp. 25-54.
- *La Nobleza ante el Rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el S. XV*. Madrid: El Viso, 2003.
- *Isabel la Católica. Promotora artística*. León: Edilesa, 2005.
- ZALAMA, Miguel Ángel. «Carlos V, Yuste y los Jerónimos. Sobre la construcción del Aposento del Emperador». En: Actas de las IX Jornadas de Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: C. S. I. C., 1999, pp. 201-214.

## ÍNDICE

	<u>Página</u>
PRESENTACIÓN.....	7
PRÓLOGO.....	9
1. APUNTES BIOGRÁFICOS DE UNA DAMA: DOÑA MARÍA DÁVILA .....	11
2. MARÍA DÁVILA Y LA FUNDACIÓN DEL CONVENTO DE SANTO TOMÁS DE ÁVILA ....	21
3. MARÍA DÁVILA, ESPOSA DE FERNANDO DE ACUÑA Y VIRREINA .....	29
4. MARÍA DÁVILA, VIUDA .....	33
4.1. El sepulcro del tesorero Fernán Núñez de Arnalte .....	54
4.2. María Dávila en Calabazanos. Una residencia monástica .....	59
4.3. El monasterio de Santa María de Jesús: la primera fundación en Villa Dei .....	70
4.4. La capilla de las Nieves y la práctica de la Caridad .....	75
4.5. Sepulcro de doña María Dávila .....	97
4.6. Piezas litúrgicas: la naveta de doña María .....	126
4.7. Una tabla de <i>¿Sansón Florentino?: la Piedad</i> entre <i>san Francisco y san Antonio de Padua</i> .....	131
BIBLIOGRAFÍA .....	137





