



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



GRADO EN HISTORIA

TRABAJO FIN DE GRADO  
Director/a: Begoña Alonso Ruiz  
Curso 2020/2021

# JUANA DE CASTILLA Y LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA

JOAN OF CASTILE AND THE ARTISTIC PROMOTION

JUAN MANUEL MARTÍN SENSO  
Julio 2021

## **RESUMEN**

Juana de Castilla (Madrid, 1462-Lisboa, 1530) ha sido vilipendiada en vida por la propaganda antiennrriqueña y proisabelina, y tras su muerte prácticamente abandonada por la historiografía. Personaje clave en la historia de Castilla, llegando a ser heredera aquí y reina de Portugal y motivo de enfrentamiento en una guerra civil. El estudio de su figura como promotora artística –apenas trabajado- desde una perspectiva de género permite explicar el papel del arte como propaganda a fines de la Edad Media, a la vez que una efectiva manera de crear un discurso político. En este trabajo abordamos esta construcción y la posible influencia que pudo tener en ella los modelos de promoción artística que conoció en Castilla.

Palabras clave: Juana de Castilla, Mendoza, Enrique IV, Patrocinio artístico, Historiografía de género.

## **ABSTRACT**

Joan of Castile (Madrid, 1462-Lisbon, 1530) has been vilified in her lifetime by antiennrriqueña and proisabelina propaganda, and after her death practically abandoned by historiography. She is a key character in the history of Castile, she became heir here and queen of Portugal and a source of confrontation in a civil war. The study of the figure of her as an artistic promoter -barely worked- from a gender perspective makes it possible to explain the role of art as propaganda at the end of the Middle Ages, as well as an effective way of creating a political discourse. In this work we address this construction and the possible influence that the models of artistic promotion that it met in Castilla could have on it.

Keywords: Joan of Castile, Mendoza, Henry IV, Artistic promotion, Gender historiography

## ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i> .....	4
<i>1. HISTORIOGRAFÍA DE GÉNERO EN LOS ESTUDIOS SOBRE EL ARTE</i> .....	6
1.1. LA MUJER ARTISTA .....	8
1.2. LA ICONIZACIÓN DE LO FEMENINO .....	10
1.3. PROMOCIÓN Y MATRONAZGO .....	12
1.3.1. Devoción.....	13
1.3.2. Linaje.....	14
1.3.3. Performativo.....	16
<i>2. HISTORIOGRAFÍA SOBRE JUANA DE TRASTÁMARA</i> .....	17
<i>3. BIOGRAFÍA DE JUANA DE TRASTÁMARA</i> .....	20
<i>4. PATROCINIO ARTÍSTICO DE LA FAMILIA MENDOZA</i> .....	26
4.1. OBJETIVOS PRINCIPALES.....	28
4.2. TIPOLOGÍAS ARTÍSTICAS .....	30
4.3. MATRONAZGO ARTÍSTICO .....	33
<i>5. PATROCINIO ARTÍSTICO DE ENRIQUE IV</i> .....	35
5.1. COLECCIONISMO .....	36
5.2. ARQUITECTURA.....	38
5.3. CEREMONIAL.....	40
<i>6. PATROCINIO ARTÍSTICO DE JUANA DE TRASTÁMARA</i> .....	42
6.1. CEREMONIAL.....	43
6.2. PRIMER TESTAMENTO .....	45
6.3. MEMORIA DE LAS PERSONAS DE LA CASA DE DOÑA JUANA .....	48
6.4. SEGUNDO TESTAMENTO.....	49
6.5. REPRESENTACIONES EN EL ARTE .....	51
<i>CONCLUSIONES</i> .....	52
<i>ÍNDICE DE FIGURAS</i> .....	56
<i>BIBLIOGRAFÍA</i> .....	57

## INTRODUCCIÓN

El poder ha sido un tema recurrente en la filosofía y la literatura occidental<sup>1</sup>. Su definición ha variado no solamente con el tiempo sino también con la óptica con la que se estudie, razón por la cual es fundamental asentar el concepto antes de embarcarse en análisis relacionados con él. Para nosotros, el poder no hace referencia a uno y centralizado<sup>2</sup> sino a toda una red de poderes desiguales que luchan entre sí para establecer un discurso. Las vías para establecerlo son muy distintas, siendo el objeto de interés en este estudio la relación que tiene este con la propaganda<sup>3</sup>, y en especial con el patrocinio artístico entendido como una herramienta propagandística. El triunvirato formado por estos tres elementos: poder, propaganda y patrocinio artístico, representan elementos centrales en este estudio sobre doña Juana de Trastámara.

En su figura, tan denostada a lo largo de la Historia, encontramos intentos de asentar un discurso legitimador por medio de alguna faceta de la promoción artística pero que fue respondido y superado por la construcción discursiva de su tía, Isabel la Católica. Es por ello, que se convierte en un personaje interesante de análisis para comprender las limitaciones que tuvo en la elaboración de un discurso propagandístico por medio de la promoción artística y la relación de este con el poder.

Este Trabajo Fin de Grado tiene como objetivo principal estudiar el mecenazgo artístico de Juana de Trastámara teniendo como marco temporal principal el que abarca desde 1462 hasta 1530, rango temporal de vida del personaje estudiado, aunque nos saldremos de ese periodo en ocasiones para ver el comportamiento de ciertos linajes con un

---

<sup>1</sup> El concepto ha sido tratado por múltiples autores donde podemos destacar a varios nombres propios como Nicolás Maquiavelo con su famosa obra *El príncipe*, Thomas Hobbes y su tratamiento de la filosofía política en su obra *el Leviatán*, Max Webber en *Wirtschaft und Gesellschaft – Grundriss der verstehenden Soziologie* o prácticamente toda la producción del filósofo francés Michel Foucault.

<sup>2</sup> ROJAS OSORIO, Carlos. “Michel Foucault: el discurso del poder y el poder del discurso”. *Universitas Philosophica*. 2/3 (1984) p.48.

<sup>3</sup> La propaganda durante la Edad Media puede resultar un asunto polémico debido a que es un concepto contemporáneo, pero existen múltiples ejemplos de historiadores que defiende la existencia de intenciones propagandísticas en las obras medievales. Se interpreta la propaganda como la utilización de las obras artísticas para la manipulación e instrumentalización de estas por el poder. Según Jacques Le Goff, la propaganda puede ser consciente e inconsciente durante la Edad Media y esta se situaría en un periodo de propaganda difusa. Algunos ejemplos en: AURELL, Martin. “¿El arte como propaganda regia? Enrique II, Leonor de Aquitania y sus hijos (1154-1204)” en POZA YAGÜE, Marta (coord.) y OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (coord.) *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017. pp. 20-26; PEREDA, Felipe. “Magnificencia, también propaganda. Las capillas funerarias en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media” en ÁLVAREZ PALENZUELA, V. (ed.). *Jornadas de cultura hispano-portuguesa. Interrelación cultural en la formación de una mentalidad. Siglos XII al XVI*. Madrid: Instituto Camoes, 1999. pp. 313-324 y ALONSO RUIZ, Begoña. *Arte en Palacio: de los Trastámara a la Casa de Austria*. Cantabria: Universidad de Cantabria, 2020. pp. 72-74.

espectro cronológico más amplio. Para estudiar este mecenazgo femenino se hacen necesaria unas primeras páginas que nos sitúen en los estudios de género y promoción artística.

En segundo lugar, juega un papel fundamental la biografía de doña Juana en esta investigación pues la consideramos importante para conocer los modelos de patrocinio artístico a los cuales tuvo acceso para comprender el suyo propio. Es por eso, que este Trabajo Fin de Grado profundiza en dos modelos de patrocinio artístico fundamentales con los que tuvo contacto a lo largo de su vida: el modelo de mecenazgo de la dinastía Trastámara y en especial atención el de su padre Enrique IV; y el modelo de la familia Mendoza, la cual tuvo un peso fundamental en el desarrollo intelectual del personaje.

En tercer lugar, se desarrollará toda la promoción artística que se conoce sobre doña Juana por medio de los testamentos que se conservan, citando tanto las obras colectivas con su marido, Alfonso V de Portugal, como cualquier obra individual que se conozca. Además, se intentará clarificar los objetivos principales que doña Juana pudo tener con el mecenazgo de algunas de estas obras.

En cuarto lugar, se discutirá sobre los tres modelos planteados en la investigación y si los dos primeros -el de la familia Trastámara y el de la familia Mendoza-, tuvieron repercusión en la vida del personaje como para influenciarlo a llevar a cabo un patrocinio artístico basado en ellos, intentando así descubrir si en vez de tres modelos independientes nos encontramos en realidad con solamente dos.

Todo ello se sustentará mediante la revisión de fuentes bibliográficas lo más actualizadas posibles. Se pueden diferenciar varios bloques en dicho proceso de revisión bibliográfica: el primero de ellos, es el que sostiene todo el estado de la cuestión sobre los estudios sobre mecenazgo en la actualidad; el segundo de ellos es el que se centra tanto en la familia Mendoza como en la promoción artística de Enrique IV; el tercero en cambio, se centra específicamente en la figura de doña Juana hasta 1530.

De igual modo, ha sido fundamental la utilización de fuentes documentales para la realización de esta investigación. Razón por la cual ha sido de obligada revisión el Portal de Archivos Españoles (PARES) y el Archivo Nacional de la Torre do Pombo, en cuyo proceso de comprobación nos topamos con múltiples fuentes destacando algunas por encima del resto: «*Testamento da princesa d. Joana, denominada a "excelente senhora", a ser apresentado a d. afonso v*»<sup>4</sup> y «*Alvará da rainha para se pagar a rui figueira, testamenteiro da excelente senhora, 30.250 réis, importância das jóias que se compraram para a mesma*

---

<sup>4</sup> DIRECÇÃO-GERAL DE ARQUIVOS, Reforma das Gavetas, liv. 33, f. 2. Disponible en: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4695567> [consulta: 6 de marzo 2021]

*senhora*»<sup>5</sup>. Este análisis documental además se pudo realizar gracias al magnífico trabajo de transcripción llevado a cabo por Tarsicio Azcona<sup>6</sup>. También ha sido fundamental el uso de las crónicas tanto castellanas como portuguesas destacando especialmente las crónicas castellanas dedicadas a Enrique IV<sup>7</sup> y las crónicas portuguesas dedicadas a Alfonso V de Portugal<sup>8</sup>.

Por último, me queda dar las gracias a la Cátedra de Igualdad y Estudios de Género de la Universidad de Cantabria por la concesión de la *Beca de colaboración de estudiantes en departamentos e institutos universitarios para la realización de TFG/TFM en estudios de las mujeres y de género, en el marco de cualquier rama del conocimiento* y a la Consejería de Universidades, Igualdad, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria por su financiación.

## **1. HISTORIOGRAFÍA DE GÉNERO EN LOS ESTUDIOS SOBRE EL ARTE**

A partir de los años sesenta del siglo XX, la segunda oleada feminista no solo consiguió conformarse como un movimiento de liberación de la mujer sino también como un movimiento que rompía con el ya clásico estatismo de las instituciones universitarias. Dicha apertura introducía los estudios de la mujer y de género como un campo científico respetable y que ahora, con el amparo de la Academia, podía desarrollar unas fuertes bases epistemológicas.

Es en este contexto cuando empiezan a surgir nuevas voces que se plantean nuevas preguntas que tenían como objeto de estudio a la mujer. En 1971 Linda Nochlin da el pistoletazo de salida a una nueva historiografía feminista del arte que se caracterizó por tener

---

<sup>5</sup> DIRECÇÃO-GERAL DE ARQUIVOS, Corpo Cronológico, Parte I, mc. 46, n.º 26. Disponible en: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3773159> [consulta: 6 de marzo 2021]

<sup>6</sup> AZCONA, Tarsicio de. *Juana de Castilla, mal llamada la Beltraneja: vida de la hija de Enrique IV y su exilio en Portugal*. Madrid: La esfera de los libros, 2007.

<sup>7</sup> PALENCIA, Alfonso de. *Crónicas de Enrique IV*. Vol.I. Madrid: Ediciones Atlas, 1973; PALENCIA, Alfonso de. *Crónicas de Enrique IV*. Vol.II. Madrid: Ediciones Atlas, 1973; ANONIMO. *Crónicas anónimas de Enrique IV de Castilla 1454-1474 (Crónica castellana)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1991 y *Documentos de los reyes católicos*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2003.

<sup>8</sup> NUNES DE LEAO, Duarte. *Cronicas, e vidas, dos reys de Portugal, Duarte, undécimo, e Don Affonso o V. Duodecimo*. Lisboa: Real Mana Cenforia, 1780 y RUI DE PINA. *Chronica de el-rei D.Affonso*. Vol.III. 2008.

dos objetivos claros de estudio: el estudio de la mujer artista y la representación femenina a lo largo de la Historia del Arte<sup>9</sup>.

Junto a esta autora surgieron distintas voces dentro del panorama científico cuyos intereses y metodologías eran compartidas y venían a representar el inicio de una primera generación de investigadores según Gouma-Peterson y Mathews. La temática de sus investigaciones se centró en la experiencia de la mujer en la historia y fueron profundizadas mediante una metodología conservadora<sup>10</sup>.

Tras esta primera generación surgieron nuevos nombres que vinieron a revolucionar los antiguos *old masters* apostando por una nueva línea de investigación cuyo objeto de estudio fueron las mujeres artistas y el papel de la mujer como patrona y coleccionista artística. Destacaron principalmente Rozsika Parker y Griselda Pollock, las cuales asentaron los *old mistresses*<sup>11</sup> junto a otros autores que formaron la segunda generación de estudios sobre la mujer en el arte como son Judith Ann Tickner o Anthea Callen, cuyas aproximaciones se asentaron en el uso de una metodología postmoderna influenciada claramente por la superación de la modernidad, el estructuralismo y el psicoanálisis<sup>12</sup>.

Esta nueva tendencia surgida en la década de los ochenta se caracterizó por tener cierto fetiche en la figura de Isabella d'Este. Posiblemente dicho éxito fuera por la suma considerable de fuentes escritas, aproximadamente casi 80.000 cartas entre las enviadas y recibidas, que la convirtieron en un objeto de estudio de cierto interés; y la relación con importantes artistas de la época como Giovanni Bellini, Lorenzo Costa, Leonardo da Vinci y Pietro Perugino, entre otros<sup>13</sup>. Especialistas en su figura como Clifford Brown apuntan que Isabella no es un modelo extrapolable a otras mujeres contemporáneas debido a la importancia de su colección<sup>14</sup>, pero no es más verdad que otras mujeres bajomedievales pudieron competir con su colección y fueron igualmente estudiadas por los especialistas como es el caso de Margarita de Austria o Isabel la Católica<sup>15</sup>.

En la década de los noventa, las tendencias historiográficas cuya investigación giraban en torno a la mujer se convirtió en un fenómeno de cierto éxito dentro de la

---

<sup>9</sup> GARCÍA PEREZ, Noelia. "La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: Estado de la cuestión". *IMAFRONTA*, 16 (2004) pp.81-82.

<sup>10</sup> *Ídem*.

<sup>11</sup> URQUIZAR HERRERA, Antonio. "Espacios sociales femeninos y promociones artísticas en la Edad Moderna" en VV.AA. *Arte y poder en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2010. p. 253.

<sup>12</sup> GARCÍA PEREZ, Noelia. "La mujer en..." *op. cit.*, p.82.

<sup>13</sup> URQUIZAR HERRERA, Antonio. "Espacios sociales femeninos..." *op. cit.*, pp. 253-255.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>15</sup> GARCÍA PEREZ, Noelia. "La mujer en..." *op. cit.*, p.82.

historiografía debido en muchos casos a la utilización de metodologías punteras. Este rápido desarrollo permitió la aparición de nuevos conceptos que fueron integrados en los discursos de muchos historiadores, siendo los territorios anglosajones los primeros en recibir dichas influencias. Pero sin duda los que revolucionaron el panorama fueron los bajomedievalistas vinculados a la renovación de la Historia política, los cuales desarrollaron un cambio en la concepción sobre cómo se ejercía el poder, lo que favoreció la creación de un campo de estudio centrado en dichas redes de poder llamando a este campo como *Queenship*<sup>16</sup>.

Todas estas renovaciones académicas pivotaron sobre conceptos historiográficos ya conocidos y que surgen de entender el arte desde diferentes puntos de vista. Las primeras generaciones de historiadores pusieron el énfasis en el vínculo emisor y mensaje, mientras que las siguientes generaciones de historiadores pusieron el foco en el estudio de la función del arte en relación con la mujer y su papel como promotora artística<sup>17</sup>.

### 1.1. LA MUJER ARTISTA

Una de las líneas de investigaciones más clásicas dentro de los *gender studies* fue la surgida de la primera generación de historiadores de Estados Unidos y Gran Bretaña, cuyo trabajo consiguió descubrir y revalorizar el papel de la mujer como generadoras directas de arte. Entre las obras más destacadas podemos citar las de Whitney Chadwick con *Mujer, arte y sociedad*; Germaine Greer y su obra titulada *La carrera de obstáculos* y la obra de Lynda Nead *El desnudo femenino*<sup>18</sup>.

Esta tendencia hacia el estudio de la mujer artista también tuvo representantes dentro de la historiografía nacional a mediados de los años ochenta debido a las primeras jornadas sobre «La imagen de la mujer en el arte español» de 1984. Simposio donde se publicaron varios estudios por parte de José María de Azcarate, Joaquín Yarza y Alfonso E. Pérez Sánchez. Cabe destacar a este último autor como el elaborar de un complejo esquema para explicar a la mujer artista durante la época moderna pero que se podía aplicar al periodo bajomedieval al considerar a dicho periodo como el germen previo<sup>19</sup>. También cabe destacar

---

<sup>16</sup> GUERRERO NAVARRETE, Yolanda. “Testamentos de mujeres: una fuente para el análisis de las estrategias familiares y de las redes de poder formal e informal de la nobleza castellana” *Studia Historia. Historia Medieval*, 34 (2016) pp. 89-92.

<sup>17</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “La Mujer y el Arte Medieval”. *XXX Semana de Estudios Medievales de Nájera*. Nájera, 2019. Publicación en prensa, pp. 1-3.

<sup>18</sup> VICENTE DE FORONDA, Pilar. “La invisibilidad de las mujeres en el arte. Una *herstory* es posible” en SAINZ DE BARANDA, Clara (coord.) y BLANCO-RUIZ, Mariám (coord.). *Investigación joven con perspectiva de género III*, Madrid: Universidad Carlos III, pp.81-82.

<sup>19</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “La Mujer y el...” *op. cit.*, pp. 1-2.

otras obras como la de Estrella de Diego y su ensayo *La mujer y la pintura del XIX*, donde realiza una recopilación de aproximadamente 400 mujeres que habían sido olvidadas dentro de la Historia del Arte; Amparo Serrano de Haro con *Mujeres en el arte, espejo y realidad* y Aurora Miro Domínguez con su *Iconografía y creación artística*<sup>20</sup>.

La complejidad de todos estos estudios radica en uno de los elementos vertebrales del periodo medieval como es encontrar al «individuo creador» en un *corpus* social que premia la homogeneidad. Este elemento central del medievo se caracteriza completamente por el sistema de talleres en cuyo interior encontramos la producción artística femenina. Y es que, la gran mayoría de la descendencia femenina de los maestros de taller eran parte activa de la producción de las obras<sup>21</sup>. Esta estrategia encuentra su origen en la casi inexistente diferencia entre la unidad familiar y la unidad productiva medieval, además de una concepción sobre la prole que los convertía en unidades productivas necesarias para la acumulación de capital, control social y mecanismo de transmisión de la propiedad<sup>22</sup>. Aunque se ha avanzado mucho historiográficamente entre la conexión entre taller familiar y la artista femenina, es evidente que todavía existe un vacío generado en gran medida por el peso que tiene la concepción moderna de la artista donde juega un papel fundamental el «yo creador». Este concepto diacrónico oculta un hecho fundamental durante la Baja Edad Media como es el cambio no solo en la estructura económica, sino también social, que facilitó a partir del s. XIII la integración de la mujer en el taller y la capacidad de heredar la titularidad de este como se puede observar en algunas ordenanzas de siglos posteriores<sup>23</sup>.

Frente a este modelo de trabajo oculto por la estructura económica y social encontramos el caso contrario, voces femeninas que empezaban a dar pequeños pasos hacia la modernidad de diferente calado e importancia. Estas artistas deben ser entendidas no como algo generalizado sino todo lo contrario, casos excepcionales que tuvieron que hacer frente en gran medida a los obstáculos que las impedían dar forma a sus ideas<sup>24</sup>. Por otro lado, muchas veces desconocemos sus nombres y en otras ocasiones quedan vestigios de ellas en su producción artística. Uno de los mayores ejemplos de esto lo encontramos en algunos libros de horas y textos medievales, cuya iconografía fue de religiosas como bien apunta

---

<sup>20</sup> VICENTE DE FORONDA, Pilar. “La invisibilidad de...” *op. cit.*, pp. 81-82.

<sup>21</sup> CORLETO OAR, Ricardo Walter. “La mujer en la Edad Media”. *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 91 (2006) pp. 655-664-665.

<sup>22</sup> IRADIEL, Paulino. “Familia y función económica de la mujer en actividades no agrarias” en FONQUERNE, Yves-René(coord.) y ESTEBAN, Alfonso(coord.). *La condición de la mujer en la edad media. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Madrid: Universidad Complutense Madrid, 1986. p. 225.

<sup>23</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “La Mujer y el...” *op. cit.*, pp. 4-5.

<sup>24</sup> GARCÍA PEREZ, Noelia. “La mujer en...” *op. cit.*, p.84.

Fernández Valencia en su artículo *La pintura, fuente para la historia de las mujeres*<sup>25</sup>. Estas obras elaboradas por mujeres en ocasiones se encontraban firmadas como es el caso de las miniaturas del *Comentario del Apocalipsis del beato de Liébana* cuya autora fue la monja Ende, y en otras ocasiones quedaban constancia del trabajo realizado en la documentación de la época como fue el caso de la construcción de la Catedral de Toledo<sup>26</sup>.

Existen casos aún más complejos de artistas mujeres que no solo rompían con el anonimato del trabajo de taller y el reconocimiento parcial a su obra, sino que también lo hacían con la concepción del mismo arte y del artista. Estos ejemplos son aún más marginales pues en muchos de los casos no solamente encontramos una autoría marcada sino también la búsqueda de la pervivencia por medio de la elaboración de autorretratos como es el caso de artistas como Herralde de Hohenburg, Hildegarda de Binge o Christine de Pizán<sup>27</sup>.

## 1.2. LA ICONIZACIÓN DE LO FEMENINO

Frente a la tendencia que pone en el foco de la investigación al «sujeto creador» existe otra línea que se centra en el «sujeto pasivo» lo representado en la obra. No es tanto describir lo que se muestra sino lo que subyace debajo de la imagen femenina durante el periodo medieval. Según Julio Vélez-Sainz, dicho fenómeno se trata de una asociación de conceptos abstractos a representaciones femeninas en cualquier manifestación artística<sup>28</sup>.

Este proceso de iconización se mantuvo activo durante todo el periodo sin que existieran periodos de estancamiento gracias a una constante permutación y variación iconográfica. Las imágenes hacían referencia a conceptos enmarcados por dos límites diferenciados y opuesto entre sí, un binomio que hacía que el elemento abstracto estuviera constantemente entre el «desprecio» y la «adoración»<sup>29</sup>.

Cuatro fueron los factores principales de esta constante construcción iconográfica en torno a la mujer: el primero, el mundo religioso cuya característica principal radica en lo indisociable que era de cualquier otro plano del individuo; el segundo, el mundo de las obras literarias cuyo peso es mínimo y escaso frente al resto; el tercero, el peso de la aristocracia;

---

<sup>25</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián. “Las mujeres en la Edad Media: creación y representación” en AMADOR CARRETERO, María Pilar(coord.) y RUIZ FRANCO, María del (coord.). *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres. Coloquio Internacional de la AEIHM (del 17 al 19 de abril de 2002)*. Madrid: Editorial Archiviana, 2003. p. 132.

<sup>26</sup> VICENTE DE FORONDA, Pilar. “La invisibilidad de...” *op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>27</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián. “Las mujeres en la...” *op. cit.*, p. 143.

<sup>28</sup> VÉLEZ SAINZ, Julio. “La iconización de lo femenino en la Edad Media: (de Prudencio a la corte de Juan II)”. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, 3 (2008) p. 58.

<sup>29</sup> CORLETO OAR, Ricardo Walter. “La mujer en la...” *op. cit.*, p. 657.

y, por último, la burguesía que fue cogiendo relevancia cuanto más se avanzaba hacia la época moderna<sup>30</sup>. Esto se puede simplificar aún más hasta definir dos grandes tendencias en el proceso de iconización que giraban en torno a dos ejes: el mundo de lo sacro y el mundo de lo profano.

El primer de ellos construyó su iconografía sobre la mujer basculando principalmente entre dos modelos bien diferenciados y contrapuestos: Eva-Virgen María, ambos extraídos del *Génesis* y el *Nuevo Testamento* respectivamente, y con finalidades bien distintas. Eva representa el castigo divino, además de la sexualidad y el pecado carnal, mientras que la Virgen representa la salvación de la humanidad como madre del salvador Jesús. Chiara Frugoni en su obra *La mujer en las imágenes, la mujer imaginada*, profundiza en el concepto carnal y de culpa que tiene el personaje de Eva durante la época medieval<sup>31</sup>. En esta línea se encuentra María Ángeles López Fernández, la cual define iconográficamente a Eva como la «la seductora del hombre e iniciadora del pecado original»<sup>32</sup>. De manera contrapuesta tenemos el ejemplo de José María Azcarate que propone una significación dual: generadora de pecado y víctima de la acción demoníaca por su inocencia<sup>33</sup>.

Por otro lado, el papel de la Virgen María lo encontramos impulsado por los textos exegéticos de los Padres de la Iglesia y por el crecimiento mariológico de finales del s. XII<sup>34</sup>. Su éxito iconográfico se debe según Matilde Azcarate Luxán a la tendencia de representarla en momentos clave de la vida de Cristo. Mientras que María Victoria Chico plantea que dicho crecimiento se debe a una corriente impulsada desde el Mediterráneo Occidental y la fuerza que tienen las nuevas órdenes religiosas durante el transcurso de los siglos XII al XIII<sup>35</sup>. Es en ese momento concreto cuando se contraponen ambos modelos para significar conceptos abstractos íntimamente unidos pero antitéticos como es la perfección inalcanzable y la representación de lo terrenal. Por otro lado, ambas representan claramente dos paradigmas de madres; en el caso de Eva, la de madre que es castigada a sufrir durante el

---

<sup>30</sup> *Ídem*.

<sup>31</sup> FRIAS, María Antonia. “La mujer en el arte cristiano bajomedieval (ss. XIII-XV)”. *Anuario Filosófico*, 26 (1993) pp. 573-574.

<sup>32</sup> LOPEZ FERNANDEZ, María Ángeles. “La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto”. *Arte. Individuo y sociedad*, 2 (1989) p. 57.

<sup>33</sup> AZCÁRATE RISTORI, José María. “La mujer en el arte medieval español: introducción” en FONQUERNE, Yves-René(coord.) y ESTEBAN, Alfonso(coord.). *La condición de la mujer en la edad media. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Madrid: Universidad Complutense Madrid, 1986. p. 403.

<sup>34</sup> PÉREZ VALIÑO, Amalia. “Eva y María: dos imágenes enfrentadas” en GALLEGO FRANCO, Henar (ed. lit.) y GARCÍA HERRERO, María del Carmen (ed. lit.). *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen Historia*. Barcelona: Icaria Editorial, 2017. p. 750.

<sup>35</sup> FRIAS, María Antonia. “La mujer en el...” *op. cit.*, pp. 578-579.

parto y que dará origen a otro paradigma, el de maldad, Caín. En el caso de María, la de madre que no sufre y trae la bondad con el nacimiento de Jesús<sup>36</sup>.

Frente a toda la construcción iconográfica elaborada desde el mundo de lo sacro encontramos otra construcción como es la del mundo de lo profano. Dicho proceso se debió en gran medida a la influencia que la filosofía neoplatónica tuvo durante la Baja Edad Media y que impulsó el individualismo. Por ello, se desarrollaron imágenes femeninas que no eran otra cosa que retratos que daban culto a la personalidad. Por otro lado, es a partir de aquí donde se empieza a desarrollar una iconografía en torno a la mujer que hace referencia a los roles de género que se empiezan a vincular con la mujer como es el caso de la maternidad, la infancia o el hogar<sup>37</sup>, y que se pueden observar claramente en los frescos florentinos del s. XV<sup>38</sup>.

### 1.3. PROMOCIÓN Y MATRONAZGO

La segunda generación de autores que estudiaron el papel de la mujer en el arte no solo revolucionó la investigación mediante la aplicación de metodologías punteras, sino que también encontraron un campo que apenas se había desarrollado: el patrocinio artístico. Esto permitió desarrollar y pulir conceptos clave para la Historia como eran los de mecenazgo, promoción artística, patronazgo o coleccionismo, que se habían utilizado indistintamente a lo largo del tiempo. Es en esta búsqueda de precisión conceptual cuando la historiografía actual empezó a utilizar la palabra matronazgo para hacer referencia al patrocinio artístico realizado por mujeres. Asimismo, se les dio un significado profundo a dichas acciones demostrando que detrás de dichos actos se encontraba intereses como la devoción, la propaganda política, la búsqueda de prestigio social, entre otros<sup>39</sup>. De manera que se podía desarrollar una imagen más compleja de la mujer bajomedieval siempre recordando que dicha construcción hacía referencia a las mujeres de las élites medievales<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> PÉREZ VALIÑO, Amalia. “Eva y María: dos...” *op. cit.*, pp. 753-754.

<sup>37</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “La Mujer y el...” *op. cit.*, p. 9.

<sup>38</sup> URQUIZAR HERRERA, Antonio. “Espacios sociales femeninos...” *op. cit.*, pp. 257-258.

<sup>39</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “Los Reyes Católicos y la promoción artística” en ALONSO RUIZ, Begoña (Coord.). *Arte en Palacio: de los Trastámara a la Casa de Austria*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2020. p. 71.

<sup>40</sup> ARANDA BERNAL, Ana. “El trabajo de las mujeres en la promoción de obras de arte y arquitectura durante la Baja Edad Media” en DÍEZ JORGE, María Elena (coord.). *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid: Editorial Síntesis, 2015. p. 171.

### 1.3.1. Devoción

A lo largo de la historia se ha desarrollado el espacio siempre con un carácter de género, quedando las mujeres relegadas a una esfera privada. Este hecho fundamental provocó el necesario desarrollo espiritual de estas dentro de ellos y el desarrollo de unas inquietudes artísticas y religiosas que en muchos de los casos se tocaban entre sí. El interior del hogar se transformó en un espacio con un carácter claramente marcado por dicha religiosidad, lo que favoreció que muchas de las mujeres de las élites introdujeran grandes cantidades de obras de corte religioso que no solamente buscaban desarrollar el alma sino también desarrollar enseñanzas y modelos deseados<sup>41</sup>. Y es que, por medio de estas obras las mujeres nobles tuvieron la capacidad de llevar a cabo un proceso de enculturación en los principios morales de la sociedad del momento a su descendencia y desarrollar conceptos complejos que de otra forma no se hubieran podido enseñar<sup>42</sup>.

Asimismo, estas mujeres patrocinaron manifestaciones artísticas que sirvieran para el desarrollo de su devoción. Entre estas obras destacan las obras de platería como las cruces o retablos de pequeño tamaño. Uno de los elementos más importantes dentro de la devoción personal se desarrolló durante el s. XIV cuando se expandió el uso de *Libros de Horas* por parte de las élites laicas y sobre todo de las mujeres que no solamente buscaban elementos decorativos de carácter religioso<sup>43</sup> sino un medio de conexión espiritual mucho más complejo<sup>44</sup>.

La esfera privada siempre resultó un territorio mucho más fácil para desarrollar planes de mecenazgo artístico por las mujeres, pero estas también los elaboraron en el exterior siempre con la resistencia de la sociedad medieval. De ahí que, para llevar a cabo dicha labor tuvieran que patrocinar tipologías que tuvieran un marcado carácter caritativo para conseguir así el apoyo. Desde la historiografía clásica este hecho se interpretó como un fuerte sentimiento devocional por parte de las mujeres y no como un mecanismo utilizado para hacer frente a la resistencia existente<sup>45</sup>.

Es sobre todo en los últimos siglos del periodo bajomedieval cuando este patrocinio artístico se intensificó por parte de las élites. Se desarrollaron complejos planes de mecenazgo cuyo objetivo fue la fundación, construcción y decoración de construcciones de

---

<sup>41</sup> ARANDA BERNAL, Ana. “El trabajo de las...” *op. cit.*, p. 177.

<sup>42</sup> MALO BARRANCO, Laura. “Los espacios de religiosidad y la devoción femenina en la nobleza moderna. El ejemplo de los linajes Aranda e Híjar”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 42/1 (2017) p. 177.

<sup>43</sup> URQUIZAR HERRERA, Antonio. “Espacios sociales femeninos...” *op. cit.*, p. 260.

<sup>44</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “La Mujer y el...” *op. cit.*, p. 10.

<sup>45</sup> ARANDA BERNAL, Ana. “El trabajo de las...” *op. cit.*, p. 173.

claro carácter espiritual<sup>46</sup>. Dicho mecanismo las permitió tener cierta influencia en la política y en la esfera social, además de crear espacios para la devoción íntima y colectiva<sup>47</sup>. Cabe señalar que, aunque el patrocinio artístico fue dominado íntegramente por mujeres de las élites existen casos de mujeres con pocos medios económicos que estuvieron detrás de la construcción y fundación de instituciones de carácter piadoso y que tuvieron que buscar la manera de costear los avances de la construcción<sup>48</sup>.

Uno de los ejemplos más claros de construcciones de carácter religioso fundadas por mujeres fueron los conventos. Desde finales del s. XIII este hecho se convirtió en habitual no solamente por parte de ellas sino también por parte de los grandes linajes que utilizaron dichas instituciones como elementos de control que emulaba a la monarquía<sup>49</sup>. Estas edificaciones permitieron la elaboración de complejos programas constructivos por parte de las mujeres que en otro tipo de tipologías jamás se hubieran podido dar<sup>50</sup>.

Por otro lado, otra de las edificaciones más relevantes que fueron llevadas a cabo por parte de las mujeres fueron los enterramientos. Estos tenían un doble valor no solamente porque eran lugares con carácter religioso sino también íntimamente vinculados a la fama de la dinastía familiar. Esto hizo que fueran un punto importante en los planes de patrocinio de las grandes élites y particularmente de las mujeres<sup>51</sup>.

### 1.3.2. Linaje

Uno de los factores más importantes dentro del patrocinio artístico por parte de las mujeres fue el peso que jugaba la familia dentro de su concepción de la vida. Comprendían que ellas jugaban un papel fundamental tanto en las alianzas económicas como en las políticas, por tanto, no eran simples sujetos pasivos de las estrategias de linaje sino todo lo contrario, sujetos activos que remarcaban la importancia de los matrimonios, de su ascendencia y de su descendencia<sup>52</sup>. Y es que, la pertenencia a uno o dos linajes era sumamente importante para el estatus social de estas mujeres que se aseguraban de que dicha pertenencia fuera remarcada incluso después de la muerte mediante sus testamentos. Dicha

---

<sup>46</sup> MALO BARRANCO, Laura. “Los espacios de...” *op. cit.*, p. 189.

<sup>47</sup> ARANDA BERNAL, Ana. “El trabajo de las...” *op. cit.*, p. 146.

<sup>48</sup> ARANDA BERNAL, Ana. “La participación de las mujeres en la promoción artística durante la edad moderna”. *Goya. Revista de Arte*, 301-302 (2005) p. 231.

<sup>49</sup> ARANDA BERNAL, Ana. “El trabajo de las...” *op. cit.*, p. 151.

<sup>50</sup> URQUIZAR HERRERA, Antonio. “Espacios sociales femeninos...” *op. cit.*, p. 261.

<sup>51</sup> ARANDA BERNAL, Ana. “El trabajo de las...” *op. cit.*, pp. 151-152.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 172.

capacidad de aunar sobre ellas dos linajes –por nacimiento y por matrimonio- las conferían una capacidad de condicionamiento suave como bien plantean Diana Pelaz y María Jesús Fuente<sup>53</sup>.

Esta conciencia sobre sí mismas se manifestó claramente en el mecenazgo de obras artísticas. Para ello no solo utilizaron su capacidad económica sino también su estatus social para enaltecer a su linaje mediante el arte<sup>54</sup>. En muchas ocasiones las obras realizadas con esta finalidad eran mal atribuidas a los maridos; en otras, se entendía que la obra era patrocinada por ambos esposos. En ambos casos esto manifestaba la constante supeditación de la esposa al marido para estos encargos pues, aunque ella fuera la promotora ideológica, la realidad era mucho más compleja y obligaba a que los maridos se responsabilizaran de dichos proyectos<sup>55</sup>. En muchas de las ocasiones este patrocinio compartido daba cierto reconocimiento dentro de la esfera pública a ambos miembros del matrimonio<sup>56</sup>.

Dicho hecho podía evitarse debido a que muchas de estas mujeres contaban con un capital propio procedente de su familia y que administraba de forma libre. Fue así, como muchas mujeres casadas pudieron ejercer el patrocinio artístico de forma libre sin tener que contar con su esposo. Esto les permitió desarrollar proyectos artísticos personales<sup>57</sup>.

Todos estos mecenazgos artísticos cuya finalidad era el exaltamiento dinástico en muchas ocasiones venía a representar una propaganda para legitimarse dentro de su propio linaje<sup>58</sup>. Según Manuel Núñez, el patrocinio artístico femenino en muchos casos era un manifiesto propagandístico que subrayaba las relaciones familiares y que legitimaba al individuo en una línea sucesoria<sup>59</sup>. Para realizar dicho proceso de propaganda se utilizaban en muchas ocasiones la fundación o los enterramientos. En muchos de estos casos según Ladero Quesada las mujeres obtienen un papel protagonista no solamente en la construcción, diseño y conservación del monumento, sino también como cohesionadoras del linaje familiar<sup>60</sup>.

Asimismo, la búsqueda de fama inmortal tanto de forma individual como colectiva fue un punto clave dentro del patrocinio. Su manifestación artística predilecta fueron los monumentos funerarios pues conseguían aunar en ellos un elemento de *rememoratio* al

---

<sup>53</sup> GUERRERO NAVARRETE, Yolanda. “Testamentos de mujeres...” *op.cit.*, pp. 96-97.

<sup>54</sup> ARANDA BERNAL, Ana. “El trabajo de las...” *op. cit.*, p. 175.

<sup>55</sup> ARANDA BERNAL, Ana. “La participación de las...” *op. cit.*, p. 230.

<sup>56</sup> MALO BARRANCO, Laura. “Los espacios de...” *op. cit.*, p. 191.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>58</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “Los Reyes Católicos y...” *op. cit.*, p. 72.

<sup>59</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “La Mujer y el...” *op. cit.*, p. 13.

<sup>60</sup> Citado en: GUERRERO NAVARRETE, Yolanda. “Testamentos de mujeres...” *op. cit.*, p. 109.

difunto y al grupo al que pertenecía este; y elementos devocionales caracterizados en misas por el alma inmoral del fallecido<sup>61</sup>.

### 1.3.3. Performativo

El arte como cualquier otra acción puede ser entendido como un elemento performativo. Un vehículo para mandar un mensaje sobre la posición del individuo o del linaje dentro de la sociedad<sup>62</sup>. Por tanto, no solamente jugó un papel fundamental la elaboración de proyectos de fundación o la compra de obras de arte sino también los elementos protocolarios, muchas veces invisibles dentro de la documentación.

Las vestimentas, las joyas o la puesta en escena en los actos sociales también son parte fundamental del arte que se desarrolló por parte de las mujeres pues, eran muestras físicas de virtudes relevantes como la magnificencia. Tanto los monarcas como los nobles más relevantes comenzaron a entender la puesta en escena como un punto fundamental en su estrategia propagandística dando origen a la necesidad de nuevos oficiales que estuvieran a cargo de la preparación de los eventos<sup>63</sup>. Tal fue la importancia del ceremonial que las vestimentas se convirtieron en un punto focal dentro de las estrategias de los nobles para mostrarse al resto, dando origen a una búsqueda incansable de paños y tejidos de diferentes texturas y calidades, los cuales eran importados de los mercados internacionales. Junto a ello, la platería, la orfebrería y la joyería se vieron impulsadas debido a la necesidad de acompañar dichas vestimentas con objetos y adornos que reflejaran de igual modo la virtud de la magnificencia<sup>64</sup>. Todo esto se asentaba en la llegada de conceptos aristotélicos a la filosofía del s. XV por medio de los humanistas, que defendía que la muestra de poder y de prestigio era un elemento intrínseco de la nobleza<sup>65</sup>.

Estas nuevas necesidades performativas daban origen a un aumento considerable de los criados y oficiales, y la necesidad de elaborar complejas estructuras para encajar en el organigrama tanto de la realeza como de la nobleza, dando así origen a la construcción de la «casa» para las mujeres<sup>66</sup>. Gracias a las nóminas reales y los pagos testamentales conocemos que esta estructura integraba a un heterogéneo grupo de individuos el cual no solo estaba

---

<sup>61</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “La Mujer y el...” *op. cit.*, p. 14.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p.15.

<sup>63</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “Los Reyes Católicos y...” *op. cit.*, p. 77.

<sup>64</sup> *idem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 78

<sup>66</sup> GUERRERO NAVARRETE, Yolanda. “Testamentos de mujeres...” *op.cit.*, p. 102.

formado por artistas o artesanos sino también por jardineros, hortelanos, músicos, oficiales, sastres... Los cuales ayudaban a construir la puesta en escena de la nobleza bajomedieval<sup>67</sup>.

## 2. HISTORIOGRAFÍA SOBRE JUANA DE TRASTÁMARA

El estudio sobre Juana de Trastámara se ha visto oscurecido históricamente por el triunfo histórico e historiográfico de su tía, Isabel la Católica. Este hecho ha generado que la hija de Enrique IV quedara relegada en muchas obras a contraparte de Isabel en la guerra de sucesión castellana y en algunos casos a simples menciones de su nombre en obras sobre la Castilla del s. XV<sup>68</sup>. En las últimas décadas, este vacío se ha visto subsanado no solo con monografías sobre su figura sino también con la producción de obras de divulgación que pretendían reconstituir la imagen de este personaje histórico para el gran público<sup>69</sup>.

Existe otro conjunto vasto de obras donde su figura es tratada de forma más profunda gracias al peso fundamental que jugó en la política castellana. En este grupo de referencias encontramos obras dedicadas especialmente a Isabel<sup>70</sup>, y/o a los Reyes Católicos en su

---

<sup>67</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. “Los Reyes Católicos y...” *op. cit.*, pp. 77-81.

<sup>68</sup> Esto se ve claramente en: SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Nobleza y monarquía: puntos de vista sobre la historia política castellana del siglo XV*. 2 ed. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975. pp. 225-243; SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis; CANELLAS LÓPEZ, Ángel; VICENS VIVES, Jaime. *Historia de España. Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV: Juan II y Enrique IV de Castilla (1407-1474), el compromiso de Caspe, Fernando I, Alfonso V y Juan II de Aragón (1410-1479)*. Madrid: Espasa Calpe, 1982. pp. 253-286; FERNÁNDEZ CONDE, Francisco J. *La España de los siglos XIII al XV*. San Sebastián: Nerea, 1995. p. 170; ROMERO PORTILLA, Paz. *Dos monarquías medievales ante la modernidad: relaciones entre Portugal y Castilla (1431-1479)*. Coruña: Universidad de Coruña, 1999. pp. 125-164; VALDEÓN BARUQUE, Julio. “La Corona de Castilla” en VALDEÓN BARUQUE, Julio (coord.). *Las Españas Medievales*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999. p. 26; VALDEÓN BARUQUE, Julio. “La Corona de Castilla” en VALDEÓN BARUQUE, Julio (dir.). *Historia de las Españas medievales*, Barcelona: Crítica, 2002. p.281; ROMERO PORTILLA, Paz. *Señores de dos reinos: los portugueses y el gobierno de Castilla en el siglo XV*. Coruña: Universidad de Coruña, 2011. pp. 98-109 y CASTILLO, Fernando. *Un torneo interminable*. Madrid: Sílex, 2014. pp.253-254.

<sup>69</sup> Véase el ejemplo del documental: ALVAREZ, María Teresa. *Mujeres en la historia. Juana la Beltraneja* [en línea]. Madrid: RTVE, 1995; o los artículos: CASTELLANOS OÑATE, José Manuel. “Juana la Beltraneja: la madrileña que debió ser reina de Castilla”. *Madrid histórico*, 26 (2010) pp. 70-75; FUENTE PÉREZ, María Jesús. “La codicia de Isabel: el manuscrito olvidado de Juana la Beltraneja”. *La aventura de la historia*, 184 (2014) pp.16-23 y NARLA, Francisco. “Personajes, Isabel la católica, Isabel I, la sombra del poder de una mujer en el trono de España su enfrentamiento con Juana La Beltraneja”. *Clio: Revista de historia*, 195 (2018) pp.18-25.

<sup>70</sup> MARTINEZ DE VELASCO, Eusebio. *Isabel la católica 1451-1504*. Madrid: Biblioteca Enciclopédica popular ilustrada, 1883 pp. 11-78; VAL, María Isabel del. *Isabel la católica, princesa 1468-1474*. Valladolid: Instituto Isabel la católica de historia eclesiástica. Valladolid, 1974 pp.29-302; SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Los Trastámaras y los reyes católicos*. Madrid: Editorial Gredos, 1985 pp.204-235; AZCONA, Tarsicio de. *Isabel la Católica (I)*. Madrid: Sarpe, 1986. pp. 55-190; PÉREZ, Joseph. *La España de los Reyes Católicos*. Madrid: Swan. Avantos & Hakeldama, 1986. pp.17-20; PÉREZ, Joseph. *Isabel y Fernando. Los reyes católicos*. Madrid: Nerea, 1988. pp. 75-92; SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Los reyes católicos. La conquista del trono*. Madrid: Ediciones Rialp, 1989. pp.75-356; AZCONA, Tarsicio de. *Isabel la católica. Estudio crítico de su vida y su reinado*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1993. pp. 38-237; SUÁREZ FERNÁNDEZ,

conjunto; otro selecto conjunto dedicadas a Enrique IV<sup>71</sup> y otro a su marido Alfonso V<sup>72</sup>. También encontramos no solo menciones sino pasajes completos de su vida en las múltiples crónicas castellanas y portuguesas sobre el s. XV<sup>73</sup>.

Aunque se ha prestado históricamente más atención a otros personajes, existe un conjunto de obras especialmente dedicadas al estudio sobre su figura. Entre ellas destaca sin lugar a duda, una de las primeras obras que la convertían en objeto de estudio principal como fue *Enrique IV y la excelente señora vulgarmente doña Juana la Beltraneja* de J. B. Sitges<sup>74</sup>. La cual fue considerado por el Boletín de la Real Académica de la Historia como «[...] merece desde luego gran consideración por tratarse de un estudio detenido, serio, completo, extraordinariamente bien documentado [...]»<sup>75</sup>. En otras ocasiones se hace referencia a doña Juana en artículos que se centran en sus protectores durante la Guerra de Sucesión Castellana como es en *Los Mendoza del Infantado, custodiados de Juana La Beltraneja* de Antonio Herrera y Fernando Suárez<sup>76</sup>.

Una de las obras que más ha profundizado en el estudio sobre Juana ha sido *Juana de Castilla, mal llamada la Beltraneja: vida de la hija de Enrique IV y su exilio en Portugal* de Tarsicio de Azcona, en cuyas páginas no solamente encontramos un análisis exhaustivo sobre su figura, sino también el estudio de mucha documentación tanto de archivos nacionales como de archivos internacionales, que fueron fundamentales para trabajos

---

Luis. *Claves históricas en el reinado de Fernando e Isabel*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998. pp. 7-54; EDWARDS, John. *La España de los reyes católicos (1474-1520)*. Barcelona: Editorial Crítica, 2000. pp. 13-47; FERNÁNDEZ ALVAREZ, Manuel. *Isabel La Católica*. Barcelona: Espasa, 2003. pp. 181-262; EDWARDS, John. *Isabel la Católica: poder y fama*. Madrid: Marcial Pons, 2004. pp. 75-100; SUÁREZ, Luis. *Los reyes católicos*. Barcelona: Ariel, 2004. pp.43-158; SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Isabel la Católica. Isabel I, Reina*. Barcelona: Editorial Ariel, 2004. pp. 134-158; PÉREZ SAMPER, María Ángeles. *Isabel la Católica*. Barcelona: Plaza y Janes, 2004. pp. 176-229 y SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Fernando el católico*. Barcelona: Ariel, 2013. pp.51-56;

<sup>71</sup> Véase: PEREZ-BUSTAMANTE, Rogelio y CALDERÓN ORTEGA, José. *Reyes e Castilla y León. Enrique IV 1454-1474*. Burgos: Editorial La Olmeda, 1998. pp.233-292.

<sup>72</sup> Véase: BAQUERO MORENO, Humberto y VAZ DE FREITAS, Isabel. *A Corte de Afonso V o tempo e os Homens*. Gijón: Ediciones Trea, 2006.

<sup>73</sup> Véase: RUI DE PINA. *Chronica de el-rei D.Affonso*. Vol.III. 2008; NUNES DE LEAO, Duarte. *Cronicas, e vidas, dos reys de Portugal, Duarte, undécimo, e Don Affonso o V. Duodecimo*. Lisboa: Real Mana Cenforia, 1780; PALENCIA, Alfonso de. *Crónicas de Enrique IV*. Vol.I. Madrid: Ediciones Atlas, 1973; PALENCIA, Alfonso de. *Crónicas de Enrique IV*. Vol.II. Madrid: Ediciones Atlas, 1973; *Documentos de los reyes católicos*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2003 y ANONIMO, *Crónicas anónimas de Enrique IV de Castilla 1454-1474 (Crónica castellana)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1991.

<sup>74</sup> SITGES, J. B. *Enrique IV y la Excelente Señora llamada vulgarmente Doña Juana la Beltraneja (1425-1530)*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1912.

<sup>75</sup> LAURENCÍN, Francisco Rafael de Ugahón. “Enrique IV y la excelente señora llamada vulgarmente doña Juana la Beltraneja”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 62 (1913) pp. 226-240.

<sup>76</sup> HERRERA CASADO, Antonio y SUÁREZ DE ARCOS, Fernando. “Los Mendoza del Infantado, custodiadores de Juana la Beltraneja”. *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 14 (1987) pp. 315-330.

posteriores<sup>77</sup>. Esta documentación ha permitido que otros autores pudieran realizar análisis en campos concretos como fue el caso de Fernando Villaseñor en cuyo artículo *Reinas malditas: Ceremonial y promoción artística de las mujeres de Enrique IV de Castilla*, dedicó un pequeño espacio al análisis de las artes en torno a la figura de Juana<sup>78</sup>.

También existe el caso de participaciones en encuentros de historiadores donde se ha intentado elaborar sencillas biografías sobre su figura, destacando los puntos más importantes de su figura y el motivo del apelativo de «*La Beltraneja*» como fue el caso de *Juana de Castilla, la Beltraneja (1462-1530)* de Casildo Rodríguez<sup>79</sup>. Asimismo, encontramos monografías centradas en la supuesta ilegitimidad de la hija de Enrique IV, como en la obra de Óscar Villarroel titulada *Juana La Beltraneja: la construcción de una ilegitimidad*<sup>80</sup>.

Gracias a los avances historiográficos también se han realizado novelas de carácter histórico como es el caso de *Yo Juana la Beltraneja: La reina traicionada* de José Miguel Carrillo<sup>81</sup>. En esta misma corriente de biografías noveladas se encuentra *La Beltraneja: el pecado oculto de Isabel la Católica* de Almudena de Arteaga<sup>82</sup>. En 1992, se realizó una obra que tocaba la figura de Juana, pero de manera no central sino haciendo referencia a personajes de la historia de España que se tuvieron que ir al exilio como fue el caso de Godoy y Cardoso<sup>83</sup>.

En conjunto, la figura de Juana ha encontrado en las últimas décadas una producción historiográfica modesta de un personaje aún desconocido en muchas de las facetas de su vida. Pero en cambio, ha encontrado en la divulgación y, sobre todo, en la novela histórica, un cierto éxito que hasta entonces no había tenido, consiguiendo que el personaje consiguiera salir de las sombras para el gran público.

---

<sup>77</sup> AZCONA, Tarsicio de. *Juana de Castilla, mal llamada la Beltraneja: vida de la hija de Enrique IV y su exilio en Portugal*. Madrid: La esfera de los libros, 2007.

<sup>78</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Reinas malditas: Ceremonial y promoción artística de las mujeres de Enrique IV de Castilla” en GARCÍA-FERNÁNDEZ, Miguel (coord.) y CEMADAS MARTÍNEZ, Silvia (coord.). *Reinas e infantas en los reinos medievales ibéricos: Contribuciones para su estudio. Actas del Congreso Internacional. Santiago de Compostela, 21-23 de mayo de 2014*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2018. pp. 347-370.

<sup>79</sup> RODRÍGUEZ SERRANO, Casildo. “Juana de Castilla, la Beltraneja (1462-1530)” en Federación de Asociaciones Culturales de la Siberia, la Serena y Vegas Altas (coord.). *IX Encuentros de Estudios Comarcales Vegas Altas, La Serena y La Siberia: dedicados a V Centenario de la muerte del Rey Fernando “El católico”*. Madridejo: Federación de Asociaciones Culturales de la Siberia, la Serena y Vegas Altas, 2017. pp. 331-358.

<sup>80</sup> VILLARROEL GONZÁLEZ, Oscar. *Juana La Beltraneja: la construcción de una ilegitimidad*. Madrid: Sílex, 2014.

<sup>81</sup> CARRILLO DE ALBORNOZ, José Miguel. *Yo Juana La Beltraneja: La reina traicionada*. Barcelona: Belacqua, 2004.

<sup>82</sup> ARTEAGA, Almudena de. *La Beltraneja: el pecado oculto de Isabel la Católica*. Madrid: La esfera de los libros, 2004.

<sup>83</sup> RÚSPOLI, Enrique. *La marca del exilio: la Beltraneja, Cardoso y Godoy*. Madrid: Temas de Hoy, 1992.

### 3. BIOGRAFÍA DE JUANA DE TRASTÁMARA

Juana nació el 28 de febrero de 1462 en Madrid. Su padre, Enrique IV, había estado esperando un heredero al trono toda su vida, pero desgraciadamente la legitimidad de su heredera se puso en duda desde el principio. El rey de Castilla había intentado tener descendencia en su anterior matrimonio con Blanca de Navarra, pero tras doce años de matrimonio no lo había conseguido. Este hecho resultó fundamental para que pudiera pedir la nulidad del matrimonio al obispo de Segovia, Luis Vázquez, la cual le fue concedida el 11 de mayo de 1453. Desde aquel momento se empezó a generar un discurso por parte de la nobleza antiennriqueña poniendo en duda la legalidad tanto jurídica como teológica de la separación pues los argumentos esgrimidos por el monarca eran insuficientes y basados en la superstición según ellos<sup>84</sup>.

El monarca no tardó mucho en volver a casarse y el 21 de mayo de 1455, tuvo segundas nupcias con la infanta portuguesa, Juana de Avis. Con este matrimonio pretendía conseguir no solo la estabilidad política a corto plazo sino también conseguir el esperado heredero que diera solidez a largo plazo en todo el reino. Tras siete años de matrimonio el monarca pudo dar la noticia de la que la reina se encontraba embarazada y la noticia corrió por todo el reino. Pero en vez de dar estabilidad dicha noticia lo que generó fue la construcción de un discurso que ponía en peligro el trono<sup>85</sup>.

Juana fue jurada heredera al trono castellano poco después de su nacimiento en la ciudad de Madrid por mandato del monarca. Desde el nacimiento de la princesa su legitimidad al trono fue puesta en duda en todo el reino dando origen a varias tendencias entre los nobles: algunos para no oponerse a la voluntad del monarca decidieron jurar ante ella, otros en cambio, rechazaron frontalmente la legitimidad de aquella niña mientras que un tercer grupo, hicieron revocación de juramentos en secreto para no contradecir la voluntad del rey en público<sup>86</sup>. Y es que la teoría más extendida en aquel momento era atribuir el nacimiento de Juana al fruto de las relaciones extramatrimoniales de Juana de Portugal con el favorito del rey, don Beltrán de la Cueva. Esto motivó que se comenzase el proceso de difamación al otorgarla un seudónimo que hacía referencia a su supuesto padre<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> AZCONA, Tarsicio de. *Juana de Castilla, mal llamada...* op. cit., p. 22.

<sup>85</sup> RODRÍGUEZ SERRANO, Casildo. "Juana de Castilla..." op. cit., p. 335.

<sup>86</sup> ANONIMO. *Crónicas anónimas de...* op.cit., pp. 117-118.

<sup>87</sup> HERRERA CASADO, Antonio y SUÁREZ DE ARCOS, Fernando. "Los Mendoza del Infantado..." op. cit., p.317.

El ascenso fulgurante de Beltrán de la Cueva también provocó el descontento de gran parte de la nobleza pues en 1464 fue nombrado maestre de la Orden de Santiago lo que generó una fuerza contrapuesta liderada por el marqués de Villena quien creó la Liga de Burgos. Dicha asociación de nobles tenía como objetivo principal poner en el trono al que consideraban legítimo heredero; Alfonso, el hermanastro del monarca. Estas tensiones en ascenso llegaron a tales cotas que el 25 de octubre de 1464, Enrique, tuvo que reconocer a su hermanastro como futuro heredero al trono, eso sí, con la condición de que este se casara con su hija Juana<sup>88</sup>.

En vez de descender las cotas de tensiones por gran parte de la nobleza, estas siguieron aumentando. Esto fue aprovechado para conseguir mejores posiciones y ver satisfechos los deseos de mucha parte de la nobleza pues veían al monarca en una posición de debilidad. Todo esto provocó que estallara una guerra civil que asolaría Castilla entre 1465 al 1474, marcando el futuro de la princesa Juana<sup>89</sup>. La prematura muerte del hermanastro del monarca a la edad de 14 años no acabó con el enfrentamiento, sino que continuó liderada esta vez por Isabel, su otra hermanastra. El 23 de agosto de 1468, Enrique IV buscando acabar con la guerra que le presionaba, firmó el denominado *Pacto de Toros de Guisando*, en el cual Isabel se convertía en legítima heredera al trono tras la muerte de su hermanastro<sup>90</sup>.

Cabe mencionar un hecho fundamental en la vida de doña Juana que tuvo lugar antes de la firma de dicho tratado, el 6 de agosto de 1467, a la edad de 5 años, la princesa Juana fue entregada a la potestad del marqués de Santillana, el cual le encargó el cuidado a su hermano, Íñigo López de Mendoza el duque del Infantado, de la Casa de Mendoza, quedando esto ratificado en los acuerdos suscritos en Segovia. Juana estuvo como rehén de los Mendoza durante tres años, pasando casi todo el tiempo en el castillo de Buitrago de Lozoya (Madrid), uno de los enclaves mendocinos más queridos<sup>91</sup>. El 26 de octubre de 1470, fue entregada de nuevo a Enrique IV para que esta se casara con el duque de Guyena, probable sucesor a la Corona francesa. Este matrimonio encontraba su origen en la ruptura de Enrique IV de lo pactado en el *Pacto de los Toros de Guisando* al descubrir que su hermanastra iba

---

<sup>88</sup> RODRÍGUEZ SERRANO, Casildo. “Juana de Castilla...” *op. cit.*, pp. 336-337.

<sup>89</sup> Véase: SUÁREZ, Luis. *Los reyes católicos. La conquista del trono*. Madrid: Ediciones Rialp, 1989 pp.75-356; SUÁREZ FERNANDEZ, Luis. *Los trastámaras y los reyes católicos*. Madrid: Editorial Gredos, 1985 pp.204-235 o EDWARDS, John. *La España de los reyes católicos (1474-1520)*. Barcelona: Editorial Crítica, 2000 pp. 13-47.

<sup>90</sup> RODRÍGUEZ SERRANO, Casildo. “Juana de Castilla...” *op. cit.*, pp.59-74.

<sup>91</sup> HERRERA CASADO, Antonio y SUÁREZ DE ARCOS, Fernando. “Los Mendoza del Infantado...” *op. cit.*, pp. 315-318.

a casarse con Fernando, heredero al trono de la Corona de Aragón<sup>92</sup>. Esta ruptura de lo pactado es un hecho importante en el porvenir tanto de Juana como de Isabel, pues en la mente de Enrique IV se encontraba el plan de casar a su hermanastra con Alfonso V de Portugal y así unificar ambos reinos como muestra la documentación de 1465<sup>93</sup>. Esta idea volvería a ser retomada tras el fracaso de matrimonial de su hija con el duque de Guyena. Durante el periodo que estuvo conviviendo con la familia Mendoza, Juana tuvo acceso a una educación humanista refinada basada principalmente en la literatura y en el arte, como tendremos oportunidad de tratar en más adelante<sup>94</sup>.

El matrimonio de Isabel con Fernando el 18 de octubre de 1469 provocó el aumento de los conflictos entre los partidarios de Enrique y los de Isabel. En ese ascenso de las tensiones política, Isabel y sus partidarios publicaron la llamada *Autodefensa*, un escrito por el cual se difamaba la imagen de Juana considerándola hija ilegítima y siempre mencionándola como «la hija de la Reina». Con este escrito datado el 1 de marzo de 1471, comenzó una batalla de propaganda por los dos bandos que se fundamentaba en la difamación<sup>95</sup>.

Antes de proseguir, es importante hablar sobre el intento de casamiento de Juana con el duque de Guyena. Enrique IV quiso cerrarlo y para eso no dudo en llamar al cardenal Trapacense, sino que también que también mando llamar al duque de Guyena para que este fuera con su séquito a la villa de Medina del Campo para cerrar los acuerdos de boda. Quedan quejas recogidas en las crónicas por parte de todos los notarios vizcaínos y guipuzcoanos contra esta boda, al considerarla que la unión entre Francia y España sería dañina a largo plazo. Pero a finales de julio de 1470 la reina de Francia dio a luz a un heredero, lo cual rompía el pacto para la boda por ser la condición *sine qua non* que el duque de Guyena fuese heredero al trono francés<sup>96</sup>.

Otro evento importante en el devenir de los acontecimientos tuvo lugar el 12 de diciembre de 1474 pues Enrique IV muere. Juana estaba entonces custodiada en el Castillo de Trujillo (Cáceres), lugar donde vivirá los siguientes acontecimientos y la muerte de su madre Juana el 13 de junio de 1475. En los testamentos de ambos se volvió a reafirmar la legitimidad de su hija a la cual no temen en denominar reina<sup>97</sup>.

---

<sup>92</sup> *Ídem*.

<sup>93</sup> AZCONA, Tarsicio de. *Juana de Castilla, mal llamada... op. cit.*, p. 69.

<sup>94</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Reinas malditas: Ceremonial...” *op. cit.*, p.359.

<sup>95</sup> AZCONA, Tarsicio de. *Juana de Castilla, mal llamada... op. cit.*, pp. 73-75.

<sup>96</sup> ANONIMO. *Crónicas anónimas de... op.cit.*, pp. 296-297.

<sup>97</sup> AZCONA, Tarsicio de. *Juana de Castilla, mal llamada... op. cit.*, pp.151-153.

Las tensiones no se vieron disminuidas tras la muerte de Enrique IV, sino que se intensificaron. Juana tuvo que responder a las múltiples acusaciones que su tía realizó y que quedan recogidas en el *Manifiesto* de 1475 que envió al Concejo de Zamora. En este escrito podemos encontrar la intitulación clásica de la época con alusión a todos los territorios donde el poder de la monarquía se extendía y argumentos que la legitiman como hija natural de Enrique IV<sup>98</sup>.

La situación de ilegitimidad de Juana no mejoró tras casarse en Plasencia el 15 de mayo de 1475 con 13 años con Alfonso V de Portugal, su tío, sino que las presiones por parte de Isabel siguieron aumentando incluso llegando a influenciar en la validez de dicho matrimonio con presiones en el Vaticano<sup>99</sup>. Todos estos hechos quedaron recogidos en las crónicas castellanas del momento con especial atención a la entrada del monarca portugués al territorio castellano y al ceremonial matrimonial. Cabe destacar que todo lo que tiene que ver con dicho ceremonial se caracterizó por tener todos los elementos propios de la monarquía castellana sin escatimar en la elaboración de una ceremonia a la altura de la unión entre dos reinos. Según las crónicas portuguesas, la boda se realizó delante de todo el pueblo con los tronos reales presentes y con toda la iconografía tanto castellana como portuguesa. Se atestigua la falta de muchos nobles importantes al evento, pero los que estuvieron allí juraron besando la mano de los recién casados<sup>100</sup>. Pero sin duda, uno de los elementos clave de la ceremonia y que explican la participación del reino de Portugal en la guerra civil castellana desde este momento, son las promesas que realizó Alfonso V a doña Juana y que quedaron recogidas en las crónicas castellanas<sup>101</sup>.

Tanto las promesas realizadas como los intereses particulares del monarca favorecieron el conflicto armado entre Portugal y Castilla. Sin lugar a duda el momento más importante de este conflicto tuvo lugar en 1476 con la batalla de Toro entre las tropas castellanas y las portuguesas y que tuvo un resultado incierto. Es verdad que si analizamos las consecuencias de esta batalla podemos discernir que la más perjudicada fue Juana pues las cortes de Madrigal-Segovia proclamarían a la hija de Isabel como legítima heredera al trono y Alfonso V perdería gran parte de su apoyo militar. Por otro lado, los Reyes Católicos

---

<sup>98</sup> DOMÍNGUEZ VALENCIA, José Fernández. *La guerra civil a la muerte de Enrique IV*. Zamora: Imprenta provincial, 1916. pp. 11-16.

<sup>99</sup> RODRÍGUEZ SERRANO, Casildo. “Juana de Castilla...” *op. cit.*, p. 343.

<sup>100</sup> NUNES DE LEÃO, Duarte. *Cronicas, e vidas dos Reys de Portugal D.Duarte, Undecimo, e D. Affonso o V Duodecimo*. II Volumen. Lisboa: Na Offic. De Jozé de Aquina Bulhoens, 1780. pp. 361-364

<sup>101</sup> ANONIMO. *Crónicas anónimas de...* *op.cit.*, pp.491-492.

consiguieron que el papa Sixto IV retirase la dispensa matrimonial que había concedido a Juana y Alfonso V<sup>102</sup>.

Debido a las consecuencias de dicha batalla en 1479 se firmó el *Tratado de Alcákovas*. En este acuerdo no solamente se intentaba dictar el futuro de Juana sino también se trataron aspectos económicos y territoriales. En cuanto a la parte que hace referencia a Juana, en la primera cláusula del acuerdo se solucionaba el problema sucesorio castellano-portugués, con la pérdida de los derechos de los Reyes Católicos sobre el trono luso y con la correspondiente pérdida del derecho sobre el trono castellano por parte de Juana y Alfonso V. En segundo lugar, Isabel quiso limitar cualquier posibilidad de ruptura de dicho tratado mediante la petición de todos los escritos de su hermano Enrique IV para que estos no fueran utilizados como arma política en un segundo intento de legitimación por parte de Juana. Y, en tercer lugar, se marcaba el futuro de Juana ante la posible muerte del monarca portugués o el interés de esta de convertirse en monja, limitando hasta el extremo su capacidad de decisión<sup>103</sup>.

Tras la firma de este acuerdo llegaría la elaboración de las *Tercerías de Moura*. En dicho escrito se daba la posibilidad de casar a Juana con el príncipe heredero de los Reyes Católicos o que esta fuese recluida en un convento, opción que tomó esta. Por otro lado, se dictaba que Juana estuviera en régimen de tercería bajo el amparo de la infanta doña Beatriz de Portugal si esta abandonará el convento. Como consecuencias de ambos escritos el rey Alfonso V tuvo que renunciar a la mano de su sobrina en 1478 y hacerse cargo de una partida por un valor de 1.400.000 reis<sup>104</sup>.

Debido a las *Tercerías de Moura*, Juana decidió ingresar en el convento de Santa Clara de Santarem. Se desconoce en gran medida mucha información de su noviciado allí, pero se sabe que recibió muchas visitas destacando la de su primo el rey Juan II de Portugal. Algo más de información tenemos sobre su formación tanto intelectual como teológica durante esa época, como por ejemplo que tuvo que aprender la *Forma vitae* o el funcionamiento de la vida monacal. Tras su paso por el convento de Santarem para realizar su noviciado fue trasladada al convento de Coímbra. Este traslado queda recogido en las crónicas donde se menciona la presencia de embajadores castellanos, para asegurarse de que no se trataba de una estratagema política, y de gran parte de la Corte portuguesa que tenían

---

<sup>102</sup> RODRÍGUEZ SERRANO, Casildo. “Juana de Castilla...” *op. cit.*, p. 344.

<sup>103</sup> PARDAL, Diana Sousa Costa. “O Tratado de Alcákovas-Toledo de 1479: uma derrota política e uma vitória económica?”. *Omni Tempore: atas dos Encontros da Primavera 2018*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019. pp. 19-21.

<sup>104</sup> RODRÍGUEZ SERRANO, Casildo. “Juana de Castilla...” *op. cit.*, pp. 347-348.

para con ella un aprecio especial<sup>105</sup>. Durante su periodo de estancia también conocemos la existencia de documentación entre las cortes de Portugal y Castilla que informaban de todos los movimientos de esta en el convento, hecho que manifiesta el cuidado que tenía Isabel la Católica con su rival, pues seguía viéndola como una posible enemiga<sup>106</sup>.

En 1500 algo ocurrió en la vida de Juana para que esta abandonara el convento de Coimbra para trasladarse a vivir a Lisboa. Los reyes de Portugal le concedieron vivienda en el castillo de San Jorge de Lisboa. Se ha teorizado mucho sobre el motivo de dicho abandono de la clausura, pero se apunta a que tuvo que ver con la muerte de Juan II pues dicho abandono rompía con el *Tratado de Alcovas* de 1479<sup>107</sup>. Su estancia en Lisboa fue sustentada por la propia monarquía portuguesa.

Tras la muerte de su rival política Isabel, surgieron los rumores de un deseo de Fernando el Católico de casarse con Juana; antes habían existido contactos para posibles matrimonios con Francisco Febo y con el rey Manuel I de Portugal. Se sabe de la existencia de conversaciones, de rumores y apuestas pero nunca se llegó a materializar del todo debido en gran medida a la presión que Portugal hizo para que esto no se llevara a cabo o también por lo complicado políticamente que hubiera sido ese matrimonio<sup>108</sup>.

Durante su periodo en Lisboa hasta su muerte Juana firmó con «Yo la reyna» y siguió manteniendo su influencia política en Castilla. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en 1522, pues tuvo un papel político en la guerra que estaba teniendo lugar en Castilla. Los comuneros que se encontraban en guerra vieron en doña Juana una figura relevante que podían utilizar para sus fines políticos, desconocemos las intenciones de estos, pero sabemos que existió correspondencia tanto con Juana como con otras personas relevantes de los círculos de esta. De igual modo, el peso que todavía jugaba en la política peninsular hizo que incluso Francia la viera como una pieza clave en los devenires peninsulares hasta su muerte el 12 de abril de 1530<sup>109</sup>.

---

<sup>105</sup> NUNES DE LEÃO, Duarte. *Cronicas, e vidas dos Reys de Portugal D.Duarte, Undecimo, e D. Affonso o V Duodecimo*. II Volumen. Lisboa: Na Offic. De Jozé de Aquina Bulhoens, 1780. pp. 457-460.

<sup>106</sup> AZCONA, Tarsicio de. *Juana de Castilla, mal llamada... op. cit.*, pp. 185-187.

<sup>107</sup> *Ibidem*, pp. 207-215.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 250.

#### 4. PATROCINIO ARTÍSTICO DE LA FAMILIA MENDOZA

Tanto Tarsicio de Azcona como Fernando Villaseñor<sup>110</sup> apuntan al peso que pudo tener la familia Mendoza en la educación de doña Juana durante su estancia con ellos (6 agosto 1467 - 26 de octubre 1470) debido a que algunos miembros destacados de la familia han sido considerados introductores e impulsores del Humanismo en Castilla y otros algo más tarde de las formas renacentistas, siendo por tanto pioneros culturales en la Castilla del s. XV. Esto hace relevante estudiar el modelo de patrocinio artístico de la familia Mendoza para intentar dilucidar si pudieron influenciar en el modelo de patrocinio artístico de doña Juana.

La familia Mendoza representa una de las vías principales de entrada del Renacimiento en la Península Ibérica. A lo largo de la historia, su modelo de patrocinio artístico ha sido comparado con el de otra ilustre familia, los Medici florentinos, por ser ambos promotores de un cambio estilístico en el arte gracias a su mecenazgo artístico. Es importante tener presente que dicha estrategia llevada a cabo por los Mendoza no fue desarrollada de forma homogénea por todos sus miembros, sino que encontramos divergencias entre las distintas ramas de la familia cuyos objetivos particulares necesitaban de un lenguaje artístico específico<sup>111</sup>. Es por eso por lo que cuando se intenta condensar el modelo de patrocinio de los Mendoza sea necesario sistematizar sus acciones<sup>112</sup>.

Que dicha familia jugara un papel fundamental en la cultura castellana de su momento no fue una mera casualidad, sino un largo proceso que se llevó a cabo en paralelo a su ascensión entre la nobleza. Su mayor promotor fue Íñigo López de Mendoza, marqués

---

<sup>110</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Reinas malditas: Ceremonial...” *op. cit.*, p. 359.

<sup>111</sup> SAN ROMÁN, Francisco de Borja. “Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 7/20 (1931) pp. 153-162; VILLALBA RUIZ DE TOLEDO, Francisco Javier. *El cardenal Mendoza (1428-1495)*. Madrid: Rialph, 1988; AZCÁRATE RISTORI, José María. “Mecenazgo y coleccionismo: El Cardenal Mendoza” en ANDRÉS ORDAX, Salvador (coord.) y RIVERA BLANCO, Javier (coord.). *La introducción del Renacimiento en España: el Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*. Madrid: Universidad de Alcalá, 1992. pp. 61-76; SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén. *La casa Mendoza hasta el tercer Duque del Infantado (1350-1531). El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla bajomedieval*. Madrid: Palafox & Pezuela, 2001; YARZA LUACES, Joaquín. *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos en el siglo XV*. Madrid: Edición el Viso, 2003 y MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “Nobleza y cultura en la Granada en los inicios de la Edad Moderna: Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla”. En GARCÍA LUJÁN, José Antonio (coord.). *Nobleza y monarquía: los linajes nobiliarios en el Reino de Granada, Siglos XV-XIX: el linaje Granada Venegas, Marqueses de Campotéjar: Actas del Simposio celebrado en Huéscar del 16 al 18 de septiembre de 2010*. Granada: Asociación Cultural Raigadas, 2010. pp. 458-459.

<sup>112</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. “Los Mendoza de Castilla y el mecenazgo artístico” en LÓPEZ GUZMAN, Rafael Jesús (coord.). *Los Tendilla: señores de la Alhambra*. Granada: Patronato de La Alhambra y Generalife, 2016. p. 46.

de Santillana, uno de los más grandes impulsores del humanismo no solo en su núcleo familiar sino en la cultural medieval castellana, y que dio como fruto una política dinástica basada en el dominio cultural y artístico de su momento por parte de sus hijos y nietos<sup>113</sup>. Esta concepción de la importancia de estrategias familiares no fue exclusivamente de los Mendoza, sino que fue un principio activo durante el periodo bajomedieval donde el individualismo se difuminaba frente a los conceptos como familia o dinastía. Pero especialmente entre ellos fue un plan desarrollado a lo largo de varias generaciones con el objetivo de dominar el discurso cultural de su momento<sup>114</sup>.

Esta rápida comprensión sobre la necesidad de articular mecanismos de influencia en las esferas culturales castellanas fue debido en gran medida a la importancia que le dieron al conocimiento de las letras. Este rasgo fundamental les sirvió para desde un principio centrar sus esfuerzos en patrocinar obras literarias, pero también para desarrollarlas como autores, bien conocido es el caso del Marqués de Santillana o Diego Hurtado de Mendoza, dos claros ejemplos de miembros de la familia que destacaron dentro de la producción escrita a lo largo de los siglos XV y XVI<sup>115</sup>.

Asimismo, la familia Mendoza llevó a cabo un patrocinio cultural importante; tendencia que se puede observar en otras familias de nobles tanto castellanas como de otros territorios europeos. De igual modo, prestaron atención al desarrollo teórico e intelectual de la época. Es preciso tener presente que esa concepción más cercana al pensamiento italiano que al castellano lo encontramos ya en tiempos del marqués de Santillana. La colección de libros que este tenía en vida incluía obras de autores clásicos como contemporáneos. Este hecho fundamental de influencia italiana por medio de los libros puede ser entendido como el motor principal para condicionar a gran parte de su familia para elaborar un discurso estético propio. El cual, se cimentó sobre un proceso de atracción de algunos artistas que trabajaban por todo el territorio europeo<sup>116</sup>.

Es tal la importancia que obtuvo esta familia que según el historiador Manuel Gómez Moreno la familia Mendoza tiene una importancia mayúscula en cómo se desarrollaría el

---

<sup>113</sup> MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “Para el rey nuestro señor...Fernando el Católico, el conde de Tendilla y la cultura de su tiempo”. *Tiempos modernos*, 1/34 (2017) p.168.

<sup>114</sup> ARANDA BERNAL, Ana María. “Una Mendoza en la Sevilla del siglo XV: el patrocinio artístico de Catalina de Ribera”. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 10/11(2005) p.6.

<sup>115</sup> MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “Nobleza y cultura...” *op. cit.*, p. 469.

<sup>116</sup> FERNÁNDEZ MADRID, María Teresa. “Los Mendoza y el ideal de Mecenazgo renacentista”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 18 (1987) pp.88-89.

arte a lo largo de finales del s. XV y principios del s. XVI, y cuya influencia no solamente se dejaría notar en las Bellas Artes sino también en cualquier manifestación artística<sup>117</sup>.

Cabe resaltar que, aunque sean considerados por la historiografía tradicional como los importadores del arte italiano, su mecenazgo en ningún momento se olvidó de otro de los estilos coetáneos, el gótico. Esto es debido a la importancia que le daban al objetivo de cristianización del territorio y cuya mejor herramienta fue el arte gótico. Es así como encontramos la aplicación de conceptos renacentistas a las decoraciones de los edificios dejando el núcleo estructural de estos en el estilo gótico de la época<sup>118</sup>. Un claro ejemplo de ello fueron los edificios de tipología religiosa que se construyeron en Guadalajara, en Modéjar o el convento de la Piedad, en cuyos elementos decorativos destacan los *grutescos*<sup>119</sup>.

Si bien la familia Mendoza ha sido reconocida históricamente por la gran influencia renacentista, encontramos claros ejemplos dentro de la misma que rompen con esa uniformidad y que nos permite hablar de un discurso mucho más complejo. En algunas ocasiones los elementos renacentistas desaparecían por completo prefiriendo apostar por otros estilos como el gótico o el mudéjar castellano<sup>120</sup>.

No solamente ejercieron como introductores del arte italiano, sino que también introdujeron a múltiples artistas del gótico flamenco en la esfera castellana. Por ejemplo, Don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, el cual se convirtió en el protector del pintor Jorge Inglés en Castilla. Esto no fue un hecho esporádico sino habitual, el II conde de Tendilla no dudó en poner en manos de Juan Guas la construcción del Palacio del Infantado<sup>121</sup>. Esto se puede observar también en el duque de Medinaceli o el marqués de Cenete, cuyos gustos estuvieron más cercanos al arte del norte de Europa<sup>122</sup>.

#### 4.1. OBJETIVOS PRINCIPALES

El patrocinio artístico de la familia Mendoza tuvo múltiples objetivos y en algunos consiguieron totalmente lo buscado. La elaboración de un discurso artístico propio les ha hecho destacar históricamente y han trascendido en gran medida a otras familias de nobles

---

<sup>117</sup> MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “Nobleza y cultura...” *op. cit.*, p. 459.

<sup>118</sup> FERNÁNDEZ MADRID, María Teresa. “Los Mendoza y el...” *op. cit.*, p. 96.

<sup>119</sup> *Ibidem*, pp. 90-91.

<sup>120</sup> MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “Nobleza y cultura...” *op. cit.*, p. 467.

<sup>121</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. “Los Mendoza de Castilla...” *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>122</sup> MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “Nobleza y cultura...” *op. cit.*, pp. 463-364.

coetáneas. Asimismo, la dominación del discurso artístico en la península no fue únicamente su objetivo sino también desearon utilizar el arte como medio de control en los territorios donde tenían jurisdicción señorial o en los territorios de realengo donde se deseaba jugar un papel político activo. Un claro ejemplo de ello son las actividades de patrocinio que llevaron a cabo en los señoríos de Hita y Buitrago, el marquesado de Santillana o el condado Real de Manzanares<sup>123</sup>.

En todos estos territorios consiguieron asentar su poder mediante la arquitectura, la cual se mostraba la modalidad artística más oportuna para dichos fines. En ella convergían diferentes características que proporcionaban a la familia muchos más beneficios que el mero control territorial, sino que por medio de los edificios se podía construir una imagen de grandeza, distinción y fama. Por eso, utilizaron múltiples tipologías para dichos fines como por ejemplo la arquitectura religiosa pues dichas construcciones eran un elemento fundamental dentro de la mentalidad castellana del momento. De igual modo, también llevaron a cabo arquitectura civil pues claramente era una muestra de poder y prestigio ante el resto de la nobleza<sup>124</sup>.

Es en la arquitectura en donde encontraran un magnífico altavoz para sus intereses y específicamente en la decoración, una herramienta efectista para conseguirlo. Y es que, a finales del s. XV, la heráldica se transforma en un elemento de suma importancia en las construcciones patrocinadas pues servían como manifestación pública de los promotores de la obra y al mismo tiempo servía para señalar vínculos de linaje. Un claro ejemplo de dicha técnica de propaganda familiar la encontramos en la Iglesia del convento de San Antonio de Modéjar<sup>125</sup>.

Pero sin duda, uno de los objetivos principales por el cual giro casi toda su producción fue en la necesidad de dominar el discurso artístico castellano. Dicho objetivo enterraba sus raíces en la rápida ascensión de la familia dentro del panorama de la nobleza. Y es que, aunque los Mendoza ya habían jugado un papel político durante los reinados de Juan II o Enrique IV, fue en la segunda mitad del s. XV cuando su ascenso les obligó a respaldarlo mediante la consolidación de su imagen. El medio más efectista para demostrar el dominio que ejercían sobre la política, la economía y la cultura no era otro que el

---

<sup>123</sup> ORTEGO RICO, Pablo. “El patrocinio religioso de los Mendoza: siglos XIV y XV”. *En la España Medieval*, 31 (2008) p.280.

<sup>124</sup> MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “Nobleza y cultura...” *op. cit.*, p. 466.

<sup>125</sup> HERNÁNDEZ CASTELLÓ, María Cristina. “Doña Francisca Pacheco: Una aproximación a la figura de la primera Marquesa de Mondéjar y II Condesa de Tendilla” en CABRERA ESPINOSA, Manuel (ed. Lit.) y LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio (ed. Lit.). *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres (15 al 31 de octubre de 2017): comunicaciones*, Jaén: Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2017. p.303.

patrocinio artístico. Pues servía como acto performativo; no solamente era necesario ser poderoso sino también demostrarlo, razón por la cual, se centraron en la promoción de obras que así lo atestiguaran<sup>126</sup>.

## 4.2. TIPOLOGÍAS ARTÍSTICAS

La arquitectura representó uno de los elementos clave dentro de la estrategia familiar pues no existía otro medio más eficiente para conseguir el prestigio social que la construcción de elementos clave para la sociedad<sup>127</sup>. Es por eso por lo que encontramos proyectos arquitectónicos que variaron entre lo público y lo privado, entendiendo lo público como todo elemento para uso comunitario. Estas edificaciones para uso común se centraron en obras de carácter religioso por su trascendencia social durante la baja edad media. Claros ejemplos de este tipo de proyectos son el convento de San Antonio o las diferentes parroquias construidas en núcleos bajo el control mendicino<sup>128</sup>.

El anteriormente citado convento de San Antonio representa una de las edificaciones con carácter religioso más importantes llevadas a cabo por el Conde de Tendilla. Según Gómez-Moreno, este convento es el primer ejemplo de Iglesia renacentista en Castilla, aunando en su interior elementos formales de la tradición gótica castellana como las naves de cabecera recta, arcos apuntados, bóvedas de crucería con elementos extraído de la Antigüedad clásica como eran las palmetas, avenerados y cornucopias<sup>129</sup>. Esta manifestación artística dejaba claro lo ambicioso que era su proyecto también para con lo público, entendiéndolo como pieza central en su dominio del discurso.

Y es que, no solamente hicieron frente a construcciones de edificios religiosos de gran calado sino a una multitud de edificaciones que favorecieron a múltiples órdenes religiosas. Dentro de las órdenes religiosas que más se vieron favorecidas por la estrategia familiar fueron las ordenes mendicantes, posiblemente por el prestigioso social y el apoyo popular que estas tenían, cabe destacar a los franciscanos, dominicos y jerónimos. Al mismo tiempo, también ejercieron el patrocinio artístico en el interior de las construcciones mediante obras encargadas para la decoración de estas<sup>130</sup>.

---

<sup>126</sup>ARANDA BERNAL, Ana María. “Una Mendoza en la Sevilla...” *op. cit.*, p.7.

<sup>127</sup>MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “Nobleza y cultura...” *op. cit.*, p. 459.

<sup>128</sup>FERNÁNDEZ MADRID, María Teresa. “Los Mendoza y el...” *op. cit.*, p. 88.

<sup>129</sup>HERNÁNDEZ CASTELLÓ, María Cristina. “Nuevas aportaciones a la historiografía del convento de San Antonio en Mondéjar (Guadalajara)”. *BSAA arte*, LXXXI (2015) pp. 49-52.

<sup>130</sup>ORTEGO RICO, Pablo. “El patrocinio religioso...” *op. cit.*, pp. 279-280.

Este apoyo hacia estas órdenes debe ser entendido como la consecuencia de un uso de la propaganda por los Mendoza. A finales del s. XV, estas órdenes religiosas consiguieron dominar las creencias populares y jugaron un peso fundamental en las manifestaciones de espiritualidad por gran parte de la población. Esto se mezclaba también con un intento de la nobleza por copiar estrategias seguidas por la corona, y con ello conseguir igualar los ideales de mayor prestigio de la época<sup>131</sup>.

De igual modo, encontramos otro ejemplo claro de su estrategia en el patrocinio de los enterramientos, elemento que no se puede dissociar completamente de la faceta público-espiritual. En ella se conjugaban los intereses de manifestar públicamente las uniones sociales mediante la disposición de los cuerpos tanto en las capillas familiares como en las capillas circundantes, y la faceta más espiritual de la sociedad con misas pagadas a perpetuidad para las almas de los difuntos (fama y memoria). En conjunto, los enterramientos eran sumamente importantes no solo para los Mendoza sino también para cualquier linaje noble pues representaban un acto performativo excelente para manifestar la influencia de una familia sobre otro grupo de nobles<sup>132</sup>. Un claro ejemplo de este uso de las capillas funerarias por parte de los Mendoza lo podemos encontrar en el convento de San Francisco de Guadalajara donde se enterraron tanto el almirante de Castilla Diego Hurtado de Mendoza como Iñigo López de Mendoza, I marqués de Santillana. De igual modo también, podemos citar la capilla de San Bartolomé de Lupiana donde se enterró Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona<sup>133</sup>.

Este carácter religioso de los patrocinios no se quedó manifestado solamente en la edificación de conjuntos religiosos sino también con el apoyo económico a grupos desfavorecidos del momento. Entre estas ayudas de carácter propagandístico destacan sobre todo las donaciones realizadas para las doncellas huérfanas de Guadalajara, que quedaron recogidas en la documentación del s. XV y que favoreció a la elaboración de una imagen de mecenas en todos los aspectos<sup>134</sup>. Otro ejemplo de ello lo encontramos en el Hospital de Santa Cruz de Toledo, al cual el cardenal Mendoza donó todos sus bienes y el uso que se debían dar a estas<sup>135</sup> o la construcción del Colegio de Santa Cruz de Valladolid<sup>136</sup>, obras

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 283.

<sup>133</sup> *Ibidem*, pp. 280-295.

<sup>134</sup> FERNÁNDEZ MADRID, María Teresa. "Los Mendoza y el..." *op. cit.*, p. 88.

<sup>135</sup> *Ídem*.

<sup>136</sup> SAN ROMÁN, F. de B. "Las obras y los..." *op. cit.*, pp. 154-155.

destinadas a la colectividad, una clara muestra del interés por la mejora de lo público, un concepto que les diferencia en un primer momento del resto de promotores de la época.

También encontramos arquitectura privada ejemplificada de gran manera en la construcción de los palacios. Es en ellos donde intentar imitar con mayor precisión la estética del poder de las demás nobles castellanas, con la inclusión de elementos de carácter ecléctico, con el único objetivo de reflejar la alta alcurnia de sus propietarios. Por ejemplo, supieron aprovechar las bases de edificaciones mudéjares para la construcción de palacios añadiendo elementos del gótico final para imitar los modelos de poder. Podemos citar como grandes construcciones palaciales el Palacio de Manzanares el Real, de estilo gótico, y financiado por Don Diego de Mendoza, I duque del Infantado<sup>137</sup>.

Por otro lado, más alejado del mundo arquitectónico, tenemos la elaboración de obras de carácter laico para el interior del hogar. Los muros de los palacios debían ser revestidos con tapices, cuadros y elementos que manifestaran claramente el estatus social de los que en su interior vivían. Razón por la cual, la demanda de estos productos aumentó considerablemente por los linajes y que deben ser entendido como un tipo más de patrocinio. Entre los campos que podemos incluir dentro de este mecenazgo encontramos obras de orfebrería, vestimenta o platería entre otros<sup>138</sup>.

Y aunque el poder siempre había preferido la utilización de las grandes obras para manifestar su estatus encontramos también un cuidado por los pequeños detalles que de igual modo daban prestigio social. Uno de los mayores exponentes dentro de los Mendoza de la utilización de este tipo de patrocinio y afán coleccionista reflejo de los nuevos tiempos que lo diferenciaban del coleccionismo medieval fue el cardenal Don Pedro. Este se centró de forma muy activa en el patronato artístico en esculturas, camafeos, piezas de vajillas, telas o monedas. Por otro lado, encontramos como gran parte de los Mendoza también invirtieron en manifestaciones artísticas de corte caprichoso y artificioso que manifestaran su poderío y basado principalmente en el lujo como elemento que daba prestigio social<sup>139</sup>.

Este factor también lo encontramos en el patrocinio de alfombras, paños y tejidos, tanto para el recubrimiento del hogar como para la elaboración de las vestimentas. Es aquí donde muestran intereses en que todas estas obras sean de gran calidad sin importar la necesidad de importar materias de sitios alejados de Europa para su elaboración. Por otro lado, dentro del mundo de lo pequeño, encontramos obras con carácter religioso como paliás

---

<sup>137</sup> ARANDA BERNAL, Ana María. “Una Mendoza en la Sevilla...” *op. cit.*, pp.5-10.

<sup>138</sup> MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “Nobleza y cultura...” *op. cit.*, p. 469. pp. 465-466.

<sup>139</sup> FERNÁNDEZ MADRID, María Teresa. “Los Mendoza y el...” *op. cit.*, p. 91-92.

de altar, frontales o paños de paz, los cuales tenían los elementos emblemáticos de la familia y que, aunque fueran de pequeño tamaño no fueron menos cuidados que sus otros patrocinios. Es en estos objetos donde encontramos claro ejemplo performativo<sup>140</sup>.

### 4.3. MATRONAZGO ARTÍSTICO

Dentro de esta política familiar de patrocinio jugaron un papel fundamental las mujeres del linaje. Estas eran entendidas como parte de dicha estrategia pues gracias a ellas se transmitía no solamente el patrimonio familiar sino también las imágenes que representaban a la familia mediante la elaboración de obras de arte.

Una de las mujeres más relevantes dentro de la familia Mendoza fue Mencía de Mendoza<sup>141</sup> (1508-1554) la cual destacó por su amplio mecenazgo artístico que fue desde el apoyo a publicaciones de libros hasta la elaboración de una verdadera cámara de las maravillas<sup>142</sup>. Su formación humanística, hecho insólito para las mujeres de la época exceptuando las mujeres de la más alta nobleza, la permitió desarrollar un gusto hacia la cultura que se manifestó a lo largo de toda su vida con el patrocinio tanto de poetas, músicos e intelectuales que la permitió atesorar una extensa biblioteca de más de 949 volúmenes, la mayoría provenientes del patrimonio familiar, y que contenían obras de intelectuales humanistas como Erasmo de Rotterdam, Juan Luis Vives o Guillermo Budé entre otros<sup>143</sup>.

Pero este desarrollo del mecenazgo no solamente se quedó en la palabra escrita, sino que también se manifestó en otras múltiples facetas artísticas. Según Estefanía de Requesens, mujer coetánea a Mencía, esta destacaba por sus riquísimos vestidos y cuyas joyas ensombrecían a las de la propia Emperatriz Isabel de Portugal<sup>144</sup>. Gracias al inventariado que se realizó tras su muerte se sabe que Mencía no dudó en elaborar una extensa colección de joyas procedentes de diversos puntos del mundo destacando tanto el Norte de Europa como joyas del Nuevo Mundo<sup>145</sup>.

Sabemos que su colección estaba compuesta tanto por joyería civil como por joyería devocional. Del primer grupo cabe destacar los collares, cadenas y gargantillas de parlas y

---

<sup>140</sup> ARANDA BERNAL, Ana María. “Una Mendoza en la Sevilla...” *op. cit.*, p. 11.

<sup>141</sup> GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Mencia de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004.

<sup>142</sup> DUCE GARCÍA, Jesús. “Mencía de Mendoza y los libros de caballerías”. *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 20 (2017) p.26.

<sup>143</sup> DUCE GARCÍA, Jesús. “Mencía de Mendoza y los libros de caballerías”. *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 20 (2017) pp.26-27.

<sup>144</sup> GARCÍA PÉREZ, Noelia. “Mencía de Mendoza y las joyas”. En RIVAS CARMONA, Jesús (coord.). *Estudios de platería: San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004. p. 183.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 188.

pedras preciosas que solía utilizar de forma más usual. Pero sin lugar a duda las piezas clave dentro de su colección fueron las sortijas que según Pierre Woeriot, era la obra maestra de la platería del momento<sup>146</sup>. Por otro lado, en el segundo grupo de joyas dedicadas especialmente para la devoción cabe mencionar tanto joyas pensadas para la exhibición pública como las cruces o rosarios y las obras para la devoción personal donde cabe mencionar los pequeños retablos o las cintas de rezar<sup>147</sup>.

Otra de las mujeres clave dentro del patrocinio artístico fue Doña Francisca Pacheco, mujer del Conde de Tendilla, la cual conocemos gran parte del patrocinio artístico que realizó en vida gracias a las cartas de su marido. Dentro de estos escritos podemos encontrar mención al gusto de esta por las vestimentas y es que, una de sus mayores preocupaciones residió en la búsqueda de tejidos de gran calidad y tal fue el caso que fue común por parte suya la importación de tejidos de Europa. De igual modo, se aseguró que todos los miembros de su familia vistieran acordes a su estatus y que portaran múltiples piezas de orfebrería y joyería de la colección familiar para reafirmar dicho discurso<sup>148</sup>.

La tenencia de joyería por parte de las mujeres Mendoza parece ser algo muy habitual pues sabemos que el Conde de Tendilla, adquirió algunas de estas obras de arte de su hermana Marina Laso tras su muerte. No se sabe con exactitud la cantidad de joyas que podía incluir en la colección de esta, pero destaca en la documentación «dos collares de oro». El gran problema de entrar a valorar dichos acopios de joyas es que la mayoría se han perdido en el tiempo<sup>149</sup>.

No solamente consistió en la adquisición de joyería y elementos de pequeño tamaño sino también en las obras de mayor tamaño junto a sus maridos. Se preocuparon de incluir sus emblemas familiares en la mayoría de las obras para asegurarse de reafirmar sus lazos familiares. Bien es conocido es el caso del convento de San Antonio de Modéjar donde aparecen las armas familiares por parte femenina. Además, se conoce de la existencia de tapices flamencos con las mismas armas, pero desgraciadamente no han llegado a nuestros días<sup>150</sup>.

Por otro lado, entre las obras que más destacaron estas mujeres fue en el patrocinio de obras de carácter religioso debido a que este modelo de patrocinio artístico femenino era

---

<sup>146</sup> *Ídem*.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 194

<sup>148</sup> HERNÁNDEZ CASTELLÓ, María Cristina. “Doña Francisca Pacheco...” *op.cit.*, p. 300.

<sup>149</sup> HERNÁNDEZ CASTELLÓ, María Cristina. *Poder y promoción artística: el conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016. p. 104.

<sup>150</sup> HERNÁNDEZ CASTELLÓ, María Cristina. “Doña Francisca Pacheco...” *op.cit.*, p. 302.

altamente valorado por la sociedad del momento. Este mecenazgo no solamente conseguía darles prestigio a ellas solas sino también a su linaje<sup>151</sup>.

De igual modo, es complicado condensar el patrocinio artístico de todas las mujeres de la familia Mendoza pues nos encontramos con una extensa lista de mujeres que de una u otra forma dejaron un legado artístico significativo. Entre ellas podemos destacar a Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona; Mencía de Mendoza, condesa de Haro; Leonor de la Vega, condesa de Medinaceli o María de Mendoza, condesa de los molares; entre otras<sup>152</sup>. La lista es tan extensa que no solo abarca el siglo XIV y XV, sino que también se extiende temporalmente a lo largo del s. XVI manifestando el poderío que la familia Mendoza tuvo.

## 5. PATROCINIO ARTÍSTICO DE ENRIQUE IV

Por medio de la propaganda antiarriquiteña se fue construyendo la ilegitimidad de Doña Juana. Este acto tuvo contestación por parte del círculo más cercano de la hija de Enrique IV por medio de una estrategia política que la uniera con su progenitor. Es por eso necesario estudiar el patrocinio artístico del monarca castellano en sus múltiples facetas para luego poder evaluar uniones o similitudes con el patrocinio artístico de su hija. Y saber así si nos encontramos ante un modelo con fuertes lazos de unión con el modelo de su padre o por el contrario con un modelo personal y alternativo.

En 1455 Enrique IV llega al trono de Castilla e inspira a Rodrigo Sánchez de Arévalo a escribir *Vergel de Príncipes*, obra donde se pretende describir las actividades que los buenos monarcas deben cultivar entre las que se encuentran la caza, las armas y la música, además de la edificación de edificios y sitios cercados<sup>153</sup>. Todas estas características que debía tener el buen gobernante se encontraban ya en Enrique IV desde muy joven. Según los cronistas de la época tuvo un interés por las construcciones suntuosas, las joyas y los tesoros. Estos rasgos tan significativos de su personalidad venían a responder a una cultura versada

---

<sup>151</sup> ARANDA BERNAL, Ana María. “Una Mendoza en la Sevilla...” *op. cit.*, p.7.

<sup>152</sup> ALEGRE CARVAJAL, Esther. *Damas de la casa Mendoza: historias, leyendas y olvidos*. Madrid: Polifemo, 2014.

<sup>153</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Juan II y Enrique IV promotores artísticos” en ALONSO RUIZ, Begoña (Coord.). *Arte en Palacio: de los Trastámaras a la Casa de Austria*. Cantabria: Universidad de Cantabria, 2020.p. 50.

en los clásicos y en la obra de autores contemporáneos, colocándolo en el centro del foco cultural que estaba teniendo lugar a finales del s. XV<sup>154</sup>.

A lo largo de su gobierno cuidó de las múltiples formas de manifestación artística desde la arquitectura hasta el ceremonial. La influencia del pensamiento del momento le hizo interesarse por el ámbito flamenco como se puede ver en las importaciones que realizó de tapices, esculturas, tablas y retablos de Flandes<sup>155</sup>. Dicha influencia se debió en gran medida al contacto comercial que Castilla estaba teniendo con Flandes debido a la situación geopolítica bajomedieval y a las relaciones políticas que tenía la dinastía Trastámara con Francia y la corte borgoñona<sup>156</sup>.

Enrique IV fue un gran promotor artístico tanto por las necesidades de autoconfirmación como por la influencia intelectual del momento y aunque desde algunas crónicas castellanas se le considere solo como un «constructor de conventos»<sup>157</sup>, su promoción artística abarcó una gran gestación de manifestaciones artísticas.

## 5.1. COLECCIONISMO

Aunque Enrique IV tuvo cierto interés por el mundo flamenco se puede observar en su colección la importancia que tenía los elementos exóticos en ella y es que, dicha característica representaba durante la época bajomedieval muchos de los elementos que la monarquía deseaba demostrar: lujo y magnificencia. Es por eso por lo que dentro de sus más preciados tesoros se encontraba tanto elementos orientales como telas, vestiduras, tapices, joyas y armas, con elementos espirituales de estilo flamenco como estatuas de bulto, retablos flamencos y pinturas<sup>158</sup>.

Ese coleccionismo del monarca quedó recogido en 1503 en el *Inventario de las cosas que están en el tesoro de los Alcázares de Segovia*, mandado realizar por Isabel la Católica, donde destacan una gran variedad de joyas, libros, armas, cruces, tapices y paños de devoción, sin olvidar las curiosidades naturales<sup>159</sup>. Toda esta colección fue elogiada por el

---

<sup>154</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. “Enrique IV, mecenazgo y utopía en el siglo XV castellano” en Comité Español de Historia del Arte (coord.). 1992. *El arte español en épocas de transición: actas*. León: Universidad de León, 1994. p.315.

<sup>155</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Juan II y Enrique IV...” *op. cit.*, p. 53.

<sup>156</sup> *Ídem*.

<sup>157</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Los artistas del Rey: documentos iluminados para Enrique IV de Castilla (1454-1474)”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 169 (2006) p. 4.

<sup>158</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. “Enrique IV, mecenazgo y...” *op. cit.*, p.318.

<sup>159</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Los artistas del Rey...” *op. cit.*, p. 4.

Barón de Rosmital por ser un gran «tesoro» y contener múltiples manifestaciones artísticas que iban desde el arte sacro hasta el arte profano<sup>160</sup>.

El interés del monarca no solamente se quedó recluido en su colección privada sino también representó una tendencia benefactora hacia las artes. Fue habitual a lo largo de su reinado la cesión de bellos pergaminos iluminados con carácter tanto documental como literarios cuyo peso artístico es innegable<sup>161</sup>. Además, de contribuir a las colecciones de libros iluminados de ciertos monasterios como los monasterios jerónimos, cuyas bibliotecas tuvieron gran cantidad de obras cedidas por el monarca<sup>162</sup>, también donó cruces de plata, ampollas de plata, lámparas de plata o cadenas de oro, como así lo atestigua el *Libro de su Fundación* del monasterio del Parral (Segovia)<sup>163</sup>.

Fue tal el gusto por las artes que no dudó en incluirse dentro de las propias obras, un claro ejemplo de ello lo encontramos en un *Privilegio Rodado* datado del 29 de enero de 1463 en Almazán (Soria) en el cual el monarca se encuentra representado en el interior de la letra capital<sup>164</sup>. Dicha tendencia de representación dentro de manuscritos iluminados o privilegios fue una tendencia que los Trastámara realizaron a lo largo de todo el s. XV, y que servía como instrumento de legitimación de su poder<sup>165</sup>.

Esta estrategia de representación también se manifestó en la producción escultórica siendo el ejemplo más claro de ello la Sala del Cordón del Alcázar. En cuyo interior encontramos una serie de esculturas de todos los monarcas castellanos desde Pelayo hasta el propio Enrique. Según E. Tormo y F. Collar, durante la época de Enrique IV se tuvo que realizar una remodelación de la sala con la necesidad de rehacer todas las tallas que según la documentación de la época consistía en la representación de los monarcas sentados en sus tronos, con el cetro y el globo del mundo<sup>166</sup>.

---

<sup>160</sup> VILLASEÑOR SEBASTÍAN, Fernando. “Juan II y Enrique IV...” *op. cit.*, p. 61.

<sup>161</sup> VILLASEÑOR SEBASTÍAN, Fernando. “Los artistas del Rey...” *op. cit.*, p. 3.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p.4.

<sup>163</sup> VILLASEÑOR SEBASTÍAN, Fernando. “Juan II y Enrique IV...” *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>164</sup> VILLASEÑOR SEBASTÍAN, Fernando. “La legitimación del poder real: imágenes iluminadas de los monarcas en la Castilla Trastámara” en CABALLAS BRAVO, Miguel (aut.); LÓPEZ-YARZO ELIZALDE, Amelia (aut.) y RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (aut). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008. p. 150.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>166</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. “Enrique IV, mecenazgo y...” *op. cit.*, p.317.

## 5.2. ARQUITECTURA

Gracias a las múltiples crónicas que se centraron en Enrique IV sabemos que existió desde su etapa como príncipe un interés por la arquitectura y por otras artes. Pero es en la arquitectura donde se puede ver rasgos de personalidad de tipo moderno del monarca pues tuvo interés por elementos tan concretos como el lugar de edificación o la finalidad simbólica de los edificios. Estos conceptos humanísticos sobre la arquitectura le hicieron ver la necesidad del mecenazgo arquitectónico en las ciudades para la edificación de edificios públicos y privados, que representaran en el poder de la monarquía; en un momento donde las cortes de muchos monarcas eran itinerantes y no tenían un centro preestablecido<sup>167</sup>.

Todos estos conceptos e ideas modernas convergen en Segovia, ciudad importante para la Dinastía Trastámara por ser la ciudad custodia del Tesoro de Castilla en su Alcázar, además de ser un lugar estratégico para controlar el territorio debido a su situación privilegiada geográficamente. Estos factores la convirtieron en residencia habitual de los monarcas que poco a poco la transformaron en su centro político así favoreciendo su desarrollo arquitectónico<sup>168</sup>. Sumado a estas características geográficas debemos sumar la importancia simbólica para Enrique IV pues su padre fundó la casa del príncipe en 1429 en dicha ciudad y lo convirtió en señorío enriqueño en 1440<sup>169</sup>.

Este interés por Segovia puede ser entendido además como fruto de una larga tradición Trastámara que convirtieron el Alcázar en un palacio de tipo oriental. Y es que, desde 1452 empieza a realizar cambios decorativos en diferentes salas del palacio como la sala de las Piñas, la del Solio, la del Cordón y la de los Reyes; y que no terminaran hasta 1458<sup>170</sup>. Todos estos cambios decorativos en el interior del palacio venían a responder a un plan cuya finalidad no era otra que la de convertir el Alcázar en símbolo de su poder político<sup>171</sup>.

El pensamiento moderno de Enrique IV sobre la arquitectura también se puede ver en la documentación. En 1454, a principio de su reinado, aparece en los documentos de la existencia de un maestro de obra vinculado al Alcázar llamado «maestre Yuça de Segovia»

---

<sup>167</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. “Enrique IV, mecenazgo y...” *op. cit.*, p.316.

<sup>168</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Los artistas del Rey...” *op. cit.*, p. 4.

<sup>169</sup> ALONSO RUIZ, Begoña y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “De Monarquía Orbis: las empresas artísticas y el ceremonial cortesano de Enrique IV de Castilla (1454-1474)” en NIEVA OCAMPO, Guillermo (coord.); GONZÁLEZ CUERVA, Rubén (coord.) y MARIANA NAVARRO, Andrea (coord.). *El príncipe, la corte y sus reinos: agentes y prácticas en el mundo hispano (ss. XIV-XVIII)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2016. p.98.

<sup>170</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. “Enrique IV, mecenazgo y...” *op. cit.*, p.317.

<sup>171</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Juan II y Enrique IV...” *op. cit.*, p. 56.

y cuyo hijo Maestre Lope le sucedería en el cargo. Esto manifiesta que el mecenazgo arquitectónico llevado a cabo por Enrique IV no fue improvisado, sino que se gestó siguiendo un organigrama que luego sería afianzado por los Reyes Católicos al nombrar a Juan Guas como «maestro de obras reales»<sup>172</sup>. Según J. Yarza, este desarrollo arquitectónico del Alcázar no es nuevo por parte de Enrique IV sino un complejo programa que nació en tiempos de Alfonso X y que pretendía subrayar «la importancia de la figura del rey y legitimar la idea de una sucesión»<sup>173</sup>.

Este desarrollo arquitectónico en Segovia no solamente tuvo lugar en el Alcázar, sino que también surgieron múltiples obras como por ejemplo la construcción de un palacio en el centro de la ciudad (Barrio San Martín) cuyos exteriores eran pobres, aparejados con mampostería y ladrillo; y con los interiores ricamente decorados por artistas musulmanes<sup>174</sup>. También debemos añadir la construcción de la Casa de la Moneda, la restauración de las murallas, el palacio de Valsaín y la planificación para la construcción de una nueva catedral en la Plaza Mayor<sup>175</sup>. Según los cronistas tanto el palacio venatorio de Valsaín como la creación del pabellón de caza a las afueras de Segovia venían a responder a gustos personales del monarca por los lugares apartados y la caza<sup>176</sup>.

Otra de las grandes obras realizadas en la ciudad por el monarca fue en la Catedral de Santa María. Dicha construcción necesitaba embellecerse y solucionar algunos problemas según el obispo Juan de Tordesillas. Este proyecto puede ser entendido como un patrocinio artístico no solamente impulsado por Enrique sino también por otras personalidades del momento como Lope de Barrientos o Luis de Acuña, además de contar con el apoyo de Roma desde 1455<sup>177</sup>. En un principio el proyecto enriqueño era la de cambiar la ubicación de la catedral para alejarla del Alcázar, pero el descubrimiento del cuerpo de San Frutos en 1463 atajó los planes pues la catedral se convirtió en relicario<sup>178</sup>.

También fueron importantes las fundaciones en su plan arquitectónico destacando en la ciudad de Segovia el monasterio del Parral que se fundó sobre la antigua ermita de Santa

---

<sup>172</sup> ALONSO RUIZ, Begoña y VILLASEÑOR SEBASTÍAN, Fernando. “De Monarquía Orbis...” *op. cit.*, p.99.

<sup>173</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. “Enrique IV, mecenazgo y...” *op. cit.*, p.317.

<sup>174</sup> VILLASEÑOR SEBASTÍAN, Fernando. “Los artistas del Rey...” *op. cit.*, p. 4.

<sup>175</sup> *Ídem.*

<sup>176</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. “Enrique IV, mecenazgo y...” *op. cit.*, p.316.

<sup>177</sup> ALONSO RUIZ, Begoña y VILLASEÑOR SEBASTÍAN, Fernando. “De Monarquía Orbis...” *op. cit.*, p. 101.

<sup>178</sup> *Ídem.*

María del Parral. Los terrenos para su construcción serían cedidos por el Don Juan Pacheco, marqués de Villena, en 1447 pero la construcción no empezaría hasta 1454<sup>179</sup>.

### 5.3. CEREMONIAL

Durante la Baja Edad Media surge la necesidad por parte de las monarquías de legitimarse políticamente mediante las actividades propagandísticas. En concreto la dinastía Trastámara utilizó las ceremonias políticas para hacer omnipresente el poder regio en un momento donde se está evolucionando hacia un ejercicio del poder impersonal<sup>180</sup>. Haciendo posible que el sistema pudiera institucionalizarse sin la necesidad de perder la autoridad personalizada. En el caso de la castilla de Enrique IV, además de esto, nos encontramos con la debilidad del gobierno del monarca y el surgimiento de una oposición caracterizada por Isabel la Católica, da origen a la necesidad de elaboración de discursos de autoafirmación por ambas partes<sup>181</sup>. Si las artes manuales representaban un medio con un carácter claramente duradero en el tiempo, el ceremonial representa su contraparte efímera pues las celebraciones no podían congelarse en el tiempo.

Tradicionalmente se ha considerado el reinado de Enrique IV como un reinado alejado de las actividades ceremoniales pero la información que proporcionan los cronistas contradice dicha idea, dejando claro que dichos actos performativos tuvieron una importancia mayúscula en un juego constante de propaganda y auto confirmación frente al rival político<sup>182</sup> Desde antes de ser monarca, Enrique IV, comprendió la importancia que tenía el mecenazgo artístico en el juego político y como la muestra de poder servía para construir la imagen de uno mismo. Por eso, desde su etapa de príncipe no dudó en demostrar el lujo, la riqueza y la ceremonia; asociadas a él<sup>183</sup>.

Esto significa que la utilización del ceremonial por parte del rey no surgió por la necesidad de contestar a Isabel la Católica, sino que existía previamente como necesidad para demostrar el poderío real absoluto frente a otros estratos sociales, alta nobleza y clero

---

<sup>179</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Juan II y Enrique IV...” *op. cit.*, p. 57.

<sup>180</sup> NIETO SORIA, José Manuel. *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid: Nerea, 1993. p.21.

<sup>181</sup> CASAL MACEIRAS, Olga. “La construcción de la imagen pública del poder a través del protocolo y el ceremonial. Referencias históricas”. *Historia y comunicación social*, 18/1 (2013) p. 767.

<sup>182</sup> MEDINA ÁVILA, Carlos J. *El Alcázar, testigo ceremonial del Reino*. Segovia: Patronato del Alcázar, 2016. pp. 32-33.

<sup>183</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Juan II y Enrique IV...” *op. cit.*, p. 53.

principalmente<sup>184</sup>. Con los actos ceremoniales se pretendía remarcar la relación de vasallaje que existía pues los gastos que podía sufragar la corona para dar mayor fasto y boato eran muy superiores a los que podía hacer el noble promedio<sup>185</sup>.

Entre estas actividades performativas más relevantes cabe destacar las entradas reales. Según Soria Nieto, estas deben ser entendidas como una forma de dramatización de las relaciones entre el rey y su reino. De igual modo era una manera de manifestación física de conceptos abstractos como la jerarquización del poder. Asimismo, servía para mostrar la cohesión de la realidad social y al monarca como cabeza de la comunidad política<sup>186</sup>. Tanto en el reinado de Enrique IV como el de su padre, Juan II, era habitual este tipo de ceremonias como representación de que el monarca se encontraba encabezando a la comunidad política del momento<sup>187</sup>. Estas celebraciones quedaron recogidas en las crónicas del reinado de los monarcas frente a otras actividades que han quedado ocultas en la documentación. Por tanto, se conoce con más detalle estas entradas a ciudades y villas pues eran eventos de importancia<sup>188</sup>. Un ejemplo de ello lo encontramos en la entrada del monarca a Sevilla, en donde la ciudad fue engalanada para dicha celebración y preparada para poder aposentar a toda la corte:

*«el rey se partio para Sevilla e con el la reyna e toda su corte, donde el ret era esperado con muy grande amor de todos los cibdadanos, porque desde el tiempo del rey don Enrrique el segundo no era visto rey en Sevilla, e tenían fechos muy grandes aparejos para su recibimiento [...] Con todo esso la gente del rey fue muy bien aposentada e graciosamente rescebida por los huéspedes»<sup>189</sup>*

De igual importancia que las entradas tenemos las ceremonias de recibimiento para los diplomáticos extranjeros. Estas recepciones se caracterizaron por ser celebraciones de gran magnificencia donde la pompa y boato jugaban un papel fundamental pues venía a representar las primeras reuniones de dos cortes reales, las cuales no solamente se representaban a sí mismas sino también a toda la estructura nobiliaria<sup>190</sup>. Cabe destacar los

---

<sup>184</sup> OREJA ANDRÉS, Sila. “Ceremonia, fiesta y poder durante los reinos de Juan II y Enrique IV de Castilla: el arte textil como síntoma de prestigio, a la luz de las Crónicas”. *Anales de historia del arte*, 1 (2013) p. 323.

<sup>185</sup> *Ídem*.

<sup>186</sup> NIETO SORIA, José Manuel. *Ceremonias de la realeza... op. cit.*, pp.120-121.

<sup>187</sup> MEDINA ÁVILA, Carlos J. *El Alcázar, testigo... op. cit.*, p.44.

<sup>188</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

<sup>189</sup> ANONIMO. *Crónicas anónimas de... op.cit.*, p. 46.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 133.

que tuvieron lugar en el año 1458 con motivo de la recepción a los embajadores del duque de Bretaña en El Pardo, celebración que duro cuatro días y que tuvo justas, cacerías, danzas y banquetes<sup>191</sup>. No hay que olvidar también que estos eventos para embajadores o grandes representaban un lugar de intercambio de obsequios y dones entre ambas partes, y un acontecimiento de relevancia para la política del momento<sup>192</sup>.

Además de entradas o recibimientos para embajadores extranjeros también cabe mencionar otras celebraciones de importancia como por ejemplo la boda con Blanca de Navarra en 1440 o la boda con Juana de Avis y Aragón en 1455, ceremonias que podían ser recreadas por la alta nobleza pero que carecían de la gran capacidad de propaganda que podían tener las celebraciones realizadas por la monarquía<sup>193</sup>.

Todas estas ceremonias incluían múltiples actividades como las justas, los juegos de cañas, los banquetes, momos y danzas en la «sala» del Palacio<sup>194</sup>. De igual modo también tenían lugar actividades musicales las cuales se cultivaron con especial atención y que conseguía atraer la atención de músicos de proyección internacional<sup>195</sup>.

Por último, mencionar la importancia que tuvo dentro de estos festejos otras representaciones artísticas como por ejemplo el diseño textil pues los trajes eran representaciones sencillas de la opulencia y del poderío de la persona. Además, los diseños textiles eran utilizados también para ocultar arquitecturas efímeras, para revestir los suelos, paredes o simplemente para decorar los espacios utilizados para los festejos<sup>196</sup>.

## 6. PATROCINIO ARTÍSTICO DE JUANA DE TRASTÁMARA

La documentación que tenemos sobre doña Juana de Trastámara es escasa y se encuentra en muchos casos desaparecida, que no inexistente, pues existen múltiples alusiones a la misma en otros documentos. Debido a la biografía del personaje la información se encuentra dispersa entre Portugal y Castilla, punto interesante para estudiar ceremonias desde dos perspectivas distintas, pero que genera en ocasiones vacíos importantes.

---

<sup>191</sup> ALONSO RUIZ, Begoña y VILLASEÑOR SEBASTÍAN, Fernando. “De Monarquía Orbis...” *op. cit.*, p.116.

<sup>192</sup> VILLASEÑOR SEBASTÍAN, Fernando. “Juan II y Enrique IV...” *op. cit.*, p. 60.

<sup>193</sup> *Ídem.*

<sup>194</sup> ALONSO RUIZ, Begoña y VILLASEÑOR SEBASTÍAN, Fernando. “De Monarquía Orbis...” *op. cit.*, p.113.

<sup>195</sup> VILLASEÑOR SEBASTÍAN, Fernando. “Juan II y Enrique IV...” *op. cit.*, p. 61.

<sup>196</sup> OREJA ANDRÉS, Sila. “Ceremonia, fiesta y...” *op. cit.*, pp. 323-333.

En los últimos años, varios historiadores se han centrado en el estudio del patrocinio artístico de Juana, como Tarsicio Azcona o Fernando Villaseñor entre otros, que parten de los estudios de la testamentaria para conocer más sobre el personaje, muy en la línea de las tendencias historiográficas actuales. Se hace necesario revisar esta documentación para encontrar cualquier alusión al patrocinio artístico. Actualmente se conocen dos testamentos, además de la información sobre la Casa de la Reina gracias al trabajo de Caetano de Sousa. De igual modo, se deben estudiar las crónicas castellanas y portuguesas para poder reconstruir en la medida de lo posible algunos elementos performativos asociados al personaje, algo que desgraciadamente no ha sido estudiado en profundidad y que intentaremos remediar. Es por eso por lo que, el análisis tratara los elementos ceremoniales y otros actos de patrocinio artístico de forma cronológica.

## 6.1. CEREMONIAL

Desde antes del nacimiento de Juana ya se había construido una imagen sobre ella en Castilla. La propaganda antiarriquiteña construyó el discurso de que doña Juana se trataba de una hija ilegítima del monarca y, por tanto, sin derecho a heredar el trono de su padre. Frente a todo esto Enrique IV procuró cuidar con esmero cualquier manifestación en público de su hija para conseguir crear una imagen mucho más cercana a la de una futura reina de Castilla.

El primer momento donde se puede observar dicha estrategia es durante su nacimiento. Para acallar los rumores y dar legitimidad al nacimiento, tanto el rey como la reina desearon construir una gran celebración que no dejara dudas sobre la legitimidad de su hija y mostrarla como heredera al trono. No solamente se hizo una gran fiesta, sino que también se invitó a los nobles más destacados del reino para que jurarán ante ella como heredera. Es importante resaltar esta celebración debido a que dentro de la tradición Trastámara los nacimientos y bautizos no fueron acontecimientos de suma importancia sino quedaron relegados a simples referencias dentro de la documentación o de las crónicas, rompiéndose esta tradición con el nacimiento de Enrique IV y el de su hija, doña Juana<sup>197</sup>. Este acto queda recogido en las crónicas castellanas mostrando que ese llamamiento real tuvo un éxito ciertamente moderado: «[...] *el rey mando fazer grandes fiestas, monstrando*

---

<sup>197</sup> NIETO SORIA, José Manuel. *Ceremonias de la realeza... op. cit.*, pp.47-48.

*grande alegría; e mando luego que todos los grandes jurasen aquella por princessa heredera destes reynos [...]»*<sup>198</sup>.

Otro hecho fundamental donde se puede ver esta performatividad fue cuando los embajadores del heredero de Portugal pidieron que el monarca demostrase la paternidad y la legitimidad de su hija, pues había un verdadero interés: «*A los quales el re[*y*] e la Reyna respondieron que ellos eran prestos de mostrar ser fecha la bidencia por legitima heredera a doña Juana, su fija, con juramento e omenaje por los grandes de los reynos de Castilla e de Leon e por todos los pueblos dellos»*<sup>199</sup>.

Tras el *Pacto de los Toros de Guisando*, Isabel se convirtió en la legítima heredera al trono castellano pero la unión matrimonial con Fernando de Aragón hizo que Enrique IV rompiera lo pactado y que volviera a nombrar a su hija Juana como legítima heredera. Las crónicas portuguesas relatan este hecho asociado a la boda con el duque de Guyena. La ceremonia fue una demostración de poder por parte de la monarquía para convencer de la legitimidad, y también mostrar diferentes elementos asociados con el lujo y el prestigio social: «*A Princesa Dona Joanna vinha mui ricamente vestida, com huma grinalda de ouro, e pedraria na cabeça, como coroa; e despois de os da parte da Rainha beijarem a mão a el Rey [...]»*<sup>200</sup>.

De igual modo las crónicas portuguesas nos relatan la boda con Alfonso V de Portugal, que estuvo llena de espectáculos y celebraciones que demostraban la importancia de la celebración pues en definitiva lo que se pretendía mostrar era la unión de dos reinos: el reino de Castilla y el reino de Portugal:

*«Nesta orden chegou a Plazencia, donde o Duque de Arevalo senhor da Cidade, e o Marquez de Vilhena, e o Conde de Uruenha, e outros senhores o fahiraõ a receber, e muita gente da Cidade, com jogos, e danças, como a feu novo Rey; e el Rey foi aposentado dentro da Fortaleza com a Rainha»*<sup>201</sup>.

Podemos ver como el ceremonial constó de juegos, música y danzas, además de que la fiesta se celebró según los cronistas «*em hum grande cadafalço*». De igual modo, se cita

---

<sup>198</sup> ANONIMO. *Crónicas anónimas de...* op.cit., p. 117.

<sup>199</sup> ANONIMO. *Crónicas anónimas de...* op.cit., pp.132-133.

<sup>200</sup> NUNES DE LEÃO, Duarte. *Cronicas, e vidas dos Reys de Portugal D. Duarte, Undecimo, e D. Affonso o V Duodecimo*. II Volumen. Lisboa: Na Offic. De Jozé de Aquina Bulhoens, 1780. p. 289.

<sup>201</sup> NUNES DE LEÃO, Duarte. *Cronicas, e vidas dos Reys de Portugal D. Duarte, Undecimo, e D. Affonso o V Duodecimo*. II Volumen. Lisboa: Na Offic. De Jozé de Aquina Bulhoens, 1780. p. 362.

que la ciudad Plasencia estaba totalmente decorada con múltiples ornamentos que daban a la ciudad un aspecto de grandiosidad. Por último, es importante remarcar que muchos de los nobles que apoyaban a Enrique IV asistieron a la ceremonia dando un peso social importante al evento.

A lo largo de su vida Juana también procuró que cualquier manifestación relacionada con su persona tuviera todos los elementos de la monarquía castellana. Se conservan algunos escritos donde se puede observar como utilizó premeditadamente la intitulación real dejando claro su posición y los territorios que estaban bajo su control: «*Dona Joanna pella graça de Deos Rainha de Castella, de Leaõ, de Portugal, de Toledo, de Galliza, de Sevilha, de Cordova, de Murcia, de Jaen, do Algarve, de Algezira, de Gibaltar, fenhora de Biscaya, e de Molina [...]*»<sup>202</sup>.

Como ya se dijo previamente, existe un vacío de información sobre su vida y sobre todo en la corte portuguesa, tanto antes de que se convirtiera en monja como posteriormente. Pero existe un hecho fundamental en su vida que los cronistas portugueses relatan de forma precisa como fue la entrada en el convento de Santa Clara de Coimbra. En dicho evento el ceremonial que se realizó fue el tradicional para cualquier nuevo miembro de la orden, pero la ceremonia se caracterizó por estar llena de representantes tanto de la Corte portuguesa como castellana, y de muchos de los individuos de la casa de Juana de Castilla: «*Dona Joanna, ella cohuma paciencia, e fegurança, que a todos movia lagrimas, e compaixaõ, recebeo o véo preto na fôrma, e com as ceremonias, que naquella Ordem fe requeria*»<sup>203</sup>.

## 6.2. PRIMER TESTAMENTO

El primer testamento que tenemos de Juana no se trata de un testamento como tal, sino más bien un documento preparatorio que fue enviado al rey Juan II de Portugal en 1487<sup>204</sup>. Debido al contenido de este se puede hipotetizar sobre el momento en que se elaboró por parte de Juana, pues esta intenta ajustar cuentas con los criados de su madre lo que manifestaría que su redacción fue en un momento cercano a la muerte de esta (13 de junio

---

<sup>202</sup> NUNES DE LEÃO, Duarte. *Cronicas, e vidas dos Reys de Portugal D. Duarte, Undecimo, e D. Affonso o V Duodecimo*. II Volumen. Lisboa: Na Offic. De Jozé de Aquina Bulhoens, 1780. p. 264.

<sup>203</sup> NUNES DE LEÃO, Duarte. *Cronicas, e vidas dos Reys de Portugal D. Duarte, Undecimo, e D. Affonso o V Duodecimo*. II Volumen. Lisboa: Na Offic. De Jozé de Aquina Bulhoens, 1780. p. 460.

<sup>204</sup> DIRECÇÃO-GERAL DE ARQUIVOS, Reforma das Gavetas, liv. 33, f. 2. Disponible en: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4695567> [consulta: 6 de marzo 2021]

de 1475). Por otro lado, el documento menciona muchas personas que trabajaban para ella lo que representaría una casa demasiado grande para una monja clarisa de clausura. Por tanto, este documento se tuvo que firmar en un periodo entre el 13 de junio de 1475 al 15 de noviembre de 1480 momento en el cual entró a formar parte de las clarisas, en una situación en la cual no se había terminado la guerra entre Portugal y Castilla pues aun no se había firmado el *Tratado de Alcácovas*<sup>205</sup>.

La estructura del documento difiere de la de un documento testamental pues carece de invocación a los santos protectores o la correspondiente intitulación<sup>206</sup>. Aunque es muy interesante toda la información que aporta, debemos indicar que solo haremos referencia a los elementos que nos hablen de patrocinio artístico.



Fig.6.1. Convento de Santo António do Varatojo (Torres Vedras)

En primer lugar, cabe mencionar que Juana hace alusión a sus deseos para ser enterrada: «*Que mande enterrar su cuerpo en el monasterio de Varatojo, vestida con hábito de san Francisco*»<sup>207</sup>. La selección de este lugar para su enterramiento no fue casualidad pues el Convento de los franciscanos observantes de Varatojo (Fig.6.1.) fue una obra conjunta con su esposo el rey Alfonso V<sup>208</sup>.

Esta obra religiosa se encuentra en el concejo de Torres Vedras a unos 50 km al norte de la capital portuguesa. Su construcción comenzó en 1470 debido a una promesa que hizo el monarca Alfonso V a San Antonio para conseguir apoyo en las batallas en el norte de

<sup>205</sup> AZCONA, Tarsicio de. *Juana de Castilla, mal llamada... op. cit.*, p. 266.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 262.

<sup>208</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Reinas malditas: Ceremonial...” *op. cit.*, p.361.

África, pero su finalización tuvo lugar en octubre de 1474<sup>209</sup>. Esta campaña conjunta de ambos esposos dio origen a un edificio que ha sido modificado a lo largo del tiempo, pero del cual quedan algunos elementos importantes que citar.

Los elementos originales que quedan aún en la iglesia se concentran en la portada apuntada occidental de la iglesia (Fig.6.2.). Esta puerta se encuentra flanqueada por bajorrelieves embutidos en los muros. En el lado derecho de la portada encontramos un bajorrelieve que representa un rodezno o rodete de agua en movimiento rodeado de un cordón franciscano, cuyo significado iconográfico ha sido relacionado con la visión de Alfonso V de que un monarca debe estar en constante movimiento, y que al mismo tiempo es la divisa de este. Por otro lado, en el lado izquierdo de la portada encontramos el escudo de armas de la monarquía franqueado por dos ángeles que lo portan bajo una decoración de tracería gótica<sup>210</sup>.



Fig. 6.2. Portada occidental (Convento de Santo António do Varatojo, Torres Vedras)

En otras representaciones artísticas portuguesas encontramos la reiteración de estos dos elementos: el emblema y la divisa; algunas veces de forma conjunta como es el caso de la portada de Varatojo y en otras, como elementos separados en discursos diferentes como se puede observar en los múltiples tapices que hacen alusión a sus victorias<sup>211</sup>.

<sup>209</sup> GARCÍA ARRANZ, José Julio. “El programa emblemático en azulejos de la sacristía del convento de Santo António de Varatojo”. *De Arte*, 17 (2018) pp.77-78.

<sup>210</sup> *Ídem*.

<sup>211</sup> GARCIA CALVO, Margarita Luisa. “Tapices de las conquistas africanas de Alfonso V de Portugal. Tapicerías de pastrana” en LÓPEZ GUILLAMÓN, Ignacio (ed. Lit.) y CHAPARRO GÓMEZ, César (ed. Lit.). *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Aranda: Ponencias y anejos del Encuentro Internacional de Flandes a Extremadura, Badajoz 21 y 22 de febrero de 2019*. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamérica de Yuste, 2020. p. 19 y GARCIA ARRANZ, José Julio. “El programa iconográfico...” *op.cit.*, p.78.

En el interior del convento aún se conservan el techo bajo del claustro, en el cual, encontramos pintado el rodezno con el cordón franciscano de forma seriada. De igual modo, también se encuentra una rosa pintada que para Humberto Mendes de Oliveira podría representar la rosa de los Lancaster<sup>212</sup>. Asimismo, en el primer nivel del convento encontramos en el espacio comprendido entre los muros de carga arcos ojivales sobre pilares achaflanados y los corredores que conectan con los dormitorios terminados con una bóveda de ladrillo<sup>213</sup>. Sin embargo, debe resaltar que ni fuera ni dentro del monasterio no encontramos ningún escudo relacionado con doña Juana, ni con el mundo castellano.

Un elemento también importante que debemos destacar de su primer testamento es el deseo de portar el hábito de san Francisco cuando fuera sepultada. No era una decisión casual sino totalmente pensada pues fue la misma mortaja con la que fueron enterrados sus padres y al mismo tiempo permitía al alma del individuo no pasar por el purgatorio<sup>214</sup>. Este elemento representa un elemento devocional importante de la figura de Juana, aunque muy en la línea de otras mujeres de su momento.

El testamento no indica el tipo de tumba donde quiere ser enterrada, pero si otra información relevante sobre su persona. En el texto se puede observar cómo quiere ajustar cuentas con todas las personas que han estado a su servicio y se asegura que se les haga los pagos prometidos. Además, se asegura que ciertas cantidades sean utilizadas para fines devocionales como el pago de 100.000 reales para misas por su alma, 100.000 reales para rescatar a 22 personas de los moros y otros 100.000 reales para ayudar a huérfanas y pobres. De igual modo se asegura que existe una lámpara encendida en el monasterio por su alma<sup>215</sup>.

### **6.3. MEMORIA DE LAS PERSONAS DE LA CASA DE DOÑA JUANA**

Otra de la documentación clave que conforma el grueso de las fuentes que se tienen sobre doña Juana es la obra editada por Caetano de Sousa, titulada *Memoria de las personas de que se componía la Casa de la Reina doña, Juana, llamada La Excelente Señora, sacada de un papel antiguo del archivo de la serenísima casa de Braganza*. En ella encontramos una serie de nombres y sueldos de individuos que trabajaron para doña Juana en su paso por

---

<sup>212</sup> LÓPEZ POZA, Sagrario. “La divisa o empresa de Alfonso V el africano, rey de Portugal: nueva lectura e interpretación”. *Janus*, 8 (2019) pp.48-51.

<sup>213</sup> GARCÍA ARRANZ, José Julio. “El programa emblemático...” *op. cit.*, p.78.

<sup>214</sup> AZCONA, Tarsicio de. *Juana de Castilla, mal llamada...* *op. cit.*, p. 263.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 262.

Lisboa. La mayoría de ellos no proporcionan información sobre patrocinio artístico, salvo un caso concreto. Es la sección de la documentación dedicado a los oficiales donde encontramos a Enrique Lopes el cual trabajaba para Juana como alfayate o sastre<sup>216</sup>.

Como ya comentamos en la sección de historiografía, la segunda generación de historiadores del arte con una perspectiva de género considera el elemento performativo muy relevante para las investigaciones haciendo que las joyas o la vestimenta sea considerado como parte del discurso de promoción artística del personaje. No tenemos restos de los vestidos realizados, pero sabemos que existía un interés por parte del personaje por destacar en el mundo cortesano de la capital portuguesa.

#### **6.4. SEGUNDO TESTAMENTO**

Sin lugar a duda, el segundo testamento es el más completo de todos, pero desconocemos todavía su texto y la fecha de elaboración; la información que tenemos de este es mediante referencias al mismo y documentos que lo acreditan. De él conocemos que la reina doña Catalina de Austria mandó pagar a Rui Figuera, «testamentario da excelente señora» el valor de las joyas que Juana había adquirido en vida y que ascendía a un total de 30.250 reales<sup>217</sup>. Todo esto debe ser considerado como patrocinio artístico a la manera que la entienden la segunda generación de historiadores, elementos que nos permite hablar de una personalidad que tenía múltiples objetivos con su compra.

A continuación, se incluyen todos los objetos y joyas propiedad de doña Juana que fueron comprados por doña Catalina:

- cuenta de leño-áloe con extremos de oro;
- cuenta de vidrio blancas y verdes con siete extremos de oro;
- cuentas de vidrio azules oscuras con siete extremos de oro; otras de vidrio azules más claras con diez extremos de oro;
- cuentas de vidrio blancas redondas con doce extremos de oro;
- cuentas de vidrio blancas con esmalte blanco y diez extremos de oro;
- un anillo de oro con un rubí;
- anillo de oro con un rubí barroco;

---

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 268.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 275.

- anillo de oro con rubí;
- anillo de oro con una piedra ágata y en medio un grifo;
- dos brazaletes de oro con ámbar y esmalte;
- un relicario de oro con una imagen de Nuestro Señor atado a la columna de aljófara;
- un corazón de jaspe engastado en oro;
- un escorpión engastado en oro;
- dos «Redomas» [sic], una del nacimiento de Nuestro Señor y otra de «arboredo» [sic]<sup>218</sup>.

Esta almoneda nos permite conocer algunos de las joyas que tuvo al final de su vida durante su época en la corte en Portugal. La mayoría de ellas se tratan de anillos con piedras preciosas, cuentas de diferentes materiales o brazaletes entre otros. Si comparamos este ajuar con los de otras mujeres de la época queda claro que se trata de un inventario muy pobre, y más si la comparación la realizamos con mujeres clave en la historia de Castilla como fue su tía Isabel la Católica o la hija de esta, Juana I de Castilla. En el caso de la primera conocemos que tuvo una almoneda tras su muerte para pagar deudas y que esta se prolongó varios años debido en gran medida a la ingente cantidad de objetos que tuvieron que trasladar, entre ellos numerosas obras de arte como cuadros o tapices<sup>219</sup>. Por otro lado, la colección que tuvo Juana I de Castilla se caracterizó por ser no solo importante sino también de una gran calidad y suntuosidad<sup>220</sup>, destacando los retratos, cuya tasación en la época fue escasa, y que fueron realizados por artistas de primer nivel como Juan de Flandes y Michel Sittow. Se desconoce el número total de estas pinturas, aunque han sido estimadas por Pedro Madrazo o por Sánchez Cantón, los cuales llegaron a la conclusión de que se trataba de una verdadera colección de pintura muy alejada de los gustos artísticos del periodo que preferían la pedrería o los metales preciosos<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> *Ídem*.

<sup>219</sup> MARTÍN BARBA, José Julio. “El desarrollo de la almoneda de los bienes muebles de Isabel la Católica”. *Historia. Instituciones. Documentos*. 46 (2019) p. 252.

<sup>220</sup> SOLER MORATÓN, Melania. “El brillo del olvido: la colección de joyas de Juana I de Castilla” en HOLGUERA CABRERA, Antonio (Coord.); PRIETO USTIO, Ester (Coord.) y URIONDO LOZANO, María (Coord.). *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017. p 276.

<sup>221</sup> ZALAMA, Miguel Ángel. “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”. *BSAA arte*, LXXIV (2008) pp. 46-48.

## 6.5. REPRESENTACIONES EN EL ARTE

Doña Juana parece que siempre mantuvo su estatus dentro de la corte portuguesa. Con su marcha al convento parece que nunca dejó de tener influjo sobre la política y los miembros de la familia real. El sobrino de esta, el rey Juan II, en su testamento fechado en Alcákovas del 29 de septiembre de 1495, que fue redactado por su confesor, incluye varias cláusulas que mencionaban a su tía. Juan II entendía que Juana debía ser tratada como reina consorte por el resto de su vida y esto se manifiesta claramente cuando habla sobre las mercedes que esta debe tener pues «*como a pessoa que he, e que foy*» como a la persona que es y que fue<sup>222</sup>.

Es tal la importancia que tenía dentro de la corte portuguesa que fue representada incluso en la *Genealogía del infante don Fernando* (Fig.6.3.), de Simón Bening. Donde aparece junto a los demás familiares y con una filacteria donde se indica *A Excelente Freira*<sup>223</sup>.



Fig.6.3. Genealogía del infante don Fernando (Londres, British Library)

<sup>222</sup> AZCONA, Tarsicio de. *Juana de Castilla, mal llamada...* op. cit., p. 272.

<sup>223</sup> VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. "Reinas malditas: Ceremonial..." op. cit., p.361.

En el caso castellano, no se conserva ninguna representación de Doña Juana en las colecciones reales lo que manifiesta la *damnatio memoriae* que sufrió por parte de su tía Isabel. Encontramos también dicha estrategia aplicada a Enrique IV, figura a la cual también se le realizó un maltrato desde la literatura propagandística antienriqueña y proisabelina<sup>224</sup>.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este Trabajo de Fin de Grado se ha pretendido realizar un estudio de caso sobre promoción artística femenina centrado en el mecenazgo artístico de Juana de Trastámara, un personaje historiográficamente poco trabajado desde una perspectiva artística. El objetivo era doble: discernir sus actuaciones en el campo artístico y analizar la posible influencia ejercida en estas por los dos modelos que pudo conocer durante su vida en Castilla, el de los Mendoza con los que convivió y el de su padre el rey Enrique IV. Esta hipótesis partió en primer lugar de considerar a la familia Mendoza como un foco humanista tan intenso en el periodo bajomedieval que de alguna forma dejó su impronta dentro de la vida de Juana y, en segundo lugar, de entender el patrocinio artístico como lo hace la segunda generación de historiadores del arte con perspectiva de género los cuales buscan más allá del hecho en cuestión para profundizar en las intenciones de dicho patrocinio artístico, en este caso en concreto, entendiendo el mecenazgo de doña Juana como un medio propagandístico para legitimarse como heredera legítima al trono castellano.

La hipótesis planteada puede ser dividida en dos: ¿Existió una influencia por parte de los Mendoza en el patrocinio artístico de Juana? y ¿Existió una influencia por parte de Enrique IV en el patrocinio de Juana? A la primera pregunta la respuesta es rápida: no se puede afirmar rotundamente la existencia de dicha influencia por parte de la familia Mendoza en el patrocinio artístico, pero sí que cabe la posibilidad de que el pensamiento humanista de estos pudiera influir. Respecto a la segunda pregunta, la respuesta es mucho más compleja pues, aunque nos encontramos ante la misma problemática que en la cuestión anterior, la escasez de información, pero gracias a las crónicas portuguesas y castellanas podemos ver en el ceremonial de Juana, en algunos casos diseñado por ella y en otros diseñados para ella, algunos elementos que la pueden enraizar en la tradición Trastámara.

---

<sup>224</sup> ECHEVARÍA ARSUAGA, ANA. "Enrique IV de Castilla, un rey cruzado" *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Medieval*. 17 (2004) p. 143.

Considerar el peso de los Mendoza en la educación de doña Juana surge, como ya se ha mencionado a lo largo del trabajo, de la influencia de dos trabajos de investigación como *Reinas malditas: Ceremonial y promoción artística de las mujeres de Enrique IV de Castilla y Juana de Castilla, mal llamada la Beltraneja*, las cuales dejan intuir una influencia mendocina en el pensamiento de Juana por haberla abierto las puertas de una cultura elitista y elevada durante sus años de rehén.

Se ha analizado las intenciones de la familia Mendoza para realizar dicho patrocinio artístico, llegando a la conclusión que dicho mecenazgo fue fruto de un largo proyecto familiar para la dominación del discurso cultural en la Castilla bajomedieval en paralelo a su ascenso nobiliario. Fue una forma de competir con sectores de la nobleza que habían tenido hasta ese momento un peso mayor en la política castellana y así encontrar su sitio dentro del complejo juego político castellano.

Tanto si comparamos las intenciones de manera individual como si las juntamos con el discurso desarrollado por la Casa de Mendoza nos podemos dar cuenta que no existe rastro de influencia en el patrocinio de Juana de forma directa, pero sí que se observa cierta influencia en su pensamiento. Doña Juana buscó desarrollar un discurso frente al de su rival político, Isabel, lo que viene a manifestar una conducta humanista que puede proceder del contacto con la familia Mendoza pues estos representaban un núcleo humanista importante en Castilla, pero no se puede asegurar del todo. En cuanto a manifestaciones artísticas la única edificación que la conocemos y que fue construida junto a su marido Alfonso V de Portugal, el monasterio de Varatojo, no representa una obra disruptiva o donde se puede ver influencias claras del humanismo europeo. Se trata de una obra de estilo gótico, tanto en la decoración como en lo estructural.

Por otro lado, no podemos unir tampoco a la familia Mendoza con doña Juana mediante el segundo testamento debido en gran manera a que este se encuentra desaparecido o mediante el inventario de las joyas compradas por doña Catalina de Austria. Dicha similitud de inventariado con el de otras mujeres de la familia Mendoza en primer lugar sería osado por nuestra parte debido a la escasez de información, y en segundo lugar porque no encontramos rastro alguno de elementos vinculados a una cultura humanista en doña Juana no como pasa con las mujeres de los Mendoza y se refleja en sus libros y biblioteca.

A la segunda hipótesis planteada, la de la influencia de Enrique IV en el patrocinio artístico de Juana, se puede extraer conclusiones que no la refutan del todo pues se puede observar cierta línea continuista entre sus ceremoniales. Entendemos que los actos como el bautizo o la demostración de su legitimidad frente a los embajadores portugueses, no son

actos diseñados por ella, debido a que era una recién nacida, pero son actos que sirvieron para construir no solamente su imagen, sino un discurso legitimador frente a la propaganda antiarriquiteña.

Si comparamos el ceremonial desarrollado en torno a Juana con los de su dinastía podemos observar la existencia de la misma pompa y boato que se manifiestan claramente en los reinados tanto de su padre, Enrique IV, como de su abuelo, Juan II. Lo que se puede extraer de todas las ceremonias de doña Juana es una muestra constante de los ideales que debían tener los monarcas bajomedievales como eran el lujo y la magnificencia, como símbolos asociados al poder. Se pretende demostrar no solo con el acto en sí sino también con las joyas o las vestimentas, como se puede ver claramente en su nombramiento como sucesora legítima al trono de Castilla tras la ruptura del *Pacto de los Toros de Guisando*, todo un halo de características que la dinastía Trastámara había construido a lo largo de sus reinados.

Por tanto, encontramos en la limitada promoción artística de doña Juana un interés legitimador por medio de los actos performativos que la unieran con su linaje. Esta conclusión se reafirma con las intituciones de sus cartas o la firma de estas mediante «Yo la reyna» pues, aunque ya carecía de cualquier posibilidad de reinar el trono castellano o el portugués siempre existió un interés performativo por mostrarse al resto como una verdadera reina.

El tener que enfrentarnos a la problemática de la casi inexistente promoción artística de Juana también ha generado nuevas preguntas que son interesantes de analizar. En primer lugar, si comparamos el inventario de pertenencias de doña Juana con el de cualquier mujer de la familia Mendoza queda claro que es muy pobre, y si lo hacemos con el de su rival político, Isabel, queda claro la brutal diferencia entre ambas. Posiblemente el motivo de esto es que el patrocinio artístico no está relacionado con el género; esto quiere decir que por ser mujer no existió una tendencia hacia el mecenazgo, sino que el acto en sí está relacionado con el poder. Este trabajo se inició hablando sobre la concepción de poder y como este no es único, sino que es múltiple; doña Juana tuvo poder en vida, pues se trataba de una princesa castellana, pero escaso frente al de otras mujeres de la nobleza castellana. Esto reside en que en primer lugar fue una heredera puesta en cuestión por gran parte de la nobleza, luego fue una reina consorte en un país extranjero que jamás reino y, por último, fue una religiosa también fuera de Castilla. Todo esto la limitó en vida para responder a los discursos que se construían por medio de las múltiples manifestaciones de patrocinio artístico.

La segunda cuestión surgió al enfrentarnos a la problemática principal fue la nula existencia de retratos o imágenes de doña Juana. Posiblemente el poder discursivo de su tía, junto a una estrategia de *damnatio memoriae*, fueran los causantes de este hecho tan llamativo al tratarse de una heredera al trono. Este hecho evidencia algo fundamental: el poder ejercido por Isabel la Católica sirvió para generar un discurso tan intenso como para borrar a su enemiga política de la historia castellana.

Como última conclusión a esta investigación hay que añadir que doña Juana es un personaje fundamental en la historia bajomedieval castellana, el cual todavía tiene mucho que decir y más si se encuentran nueva documentación que aporte un poco de luz sobre su vida. De momento, doña Juana será mal llamada «La Beltraneja» a expensas de que el tiempo y el duro trabajo en archivo la reinstituyan como «A Excelente Senhora».

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 6.1. Convento de Santo António do Varatojo (Torres Vedras) .....	46
Figura 6.2. Portada occidental (Convento de Santo António do Varatojo) .....	47
Figura 6.3. Genealogía del infante don Fernando (Londres, British Library) .....	51

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE CARVAJAL, Esther. *Damas de la casa Mendoza: historias, leyendas y olvidos*. Madrid: Polifemo, 2014.
- ALONSO RUIZ, Begoña y VILLASEÑOR SEBASTÍAN, Fernando. “De Monarquía Orbis: las empresas artísticas y el ceremonial cortesano de Enrique IV de Castilla (1454-1474)” en NIEVA OCAMPO, Guillermo (coord.); GONZÁLEZ CUERVA, Rubén (coord.) y MARIANA NAVARRO, Andrea (coord.). *El príncipe, la corte y sus reinos: agentes y prácticas en el mundo hispano (ss. XIV-XVIII)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2016. pp. 93-138.
- ALONSO RUIZ, Begoña. “La Mujer y el Arte Medieval”. *XXX Semana de Estudios Medievales de Nájera*. Nájera, 2019. Publicación en prensa. pp. 1- 20.
- ALONSO RUIZ, Begoña. “Los Reyes Católicos y la promoción artística” en ALONSO RUIZ, Begoña (Coord.). *Arte en Palacio: de los Trastámara a la Casa de Austria*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2020. pp. 71-106.
- ALONSO RUIZ, Begoña. *Arte en Palacio: de los Trastámara a la Casa de Austria*. Cantabria: Universidad de Cantabria, 2020.
- ALVAREZ, María Teresa. *Mujeres en la historia. Juana la Beltraneja* [en línea]. Madrid: RTVE, 1995.
- ANONIMO. *Crónicas anónimas de Enrique IV de Castilla 1454-1474 (Crónica castellana)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1991.
- ARANDA BERNAL, Ana María. “Una Mendoza en la Sevilla del siglo XV: el patrocinio artístico de Catalina de Ribera”. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 10/11(2005) pp. 5-16.
- ARANDA BERNAL, Ana. “La participación de las mujeres en la promoción artística durante la edad moderna”. *Goya. Revista de Arte*, 301-302 (2005) pp. 229-240.
- ARANDA BERNAL, Ana. “El trabajo de las mujeres en la promoción de obras de arte y arquitectura durante la Baja Edad Media” en DÍEZ JORGE, María Elena (coord.). *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid: Editorial Síntesis, 2015. pp. 145-182.
- ARTEAGA, Almudena de. *La Beltraneja: el pecado oculto de Isabel la Católica*. Madrid: La esfera de los libros, 2004.
- AURELL, Martin. “¿El arte como propaganda regia? Enrique II, Leonor de Aquitania y sus hijos (1154-1204)” en POZA YAGÜE, Marta (coord.) y OLIVARES MARTÍNEZ, Diana

(coord.). *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017. pp. 19-69.

AZCÁRATE RISTORI, José María. “La mujer en el arte medieval español: introducción” en FONQUERNE, Yves-René(coord.) y ESTEBAN, Alfonso(coord.). *La condición de la mujer en la edad media. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Madrid: Universidad Complutense Madrid, 1986. pp. 403-406.

AZCÁRATE RISTORI, José María. “Mecenazgo y coleccionismo: El Cardenal Mendoza” en ANDRÉS ORDAX, Salvador (coord.) y RIVERA BLANCO, Javier (coord.). *La introducción del Renacimiento en España: el Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*. Madrid: Universidad de Alcalá, 1992. pp. 61-76.

AZCONA, Tarsicio de. *Isabel la católica. Estudio crítico de su vida y su reinado*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1993.

AZCONA, Tarsicio de. “Juana de Castilla, mal llamada la Beltraneja: vida de la hija de Enrique IV y su exilio en Portugal”. Madrid: La esfera de los libros, 2007.

BAQUERO MORENO, Humberto y VAZ DE FREITAS, Isabel. *A Corte de Afonso V o tempo e os Homens*. Gijón: Ediciones Trea, 2006.

CARRILLO DE ALBORNOZ, José Miguel. *Yo Juana La Beltraneja: La reina traicionada*. Barcelona: Belacqua, 2004.

CASAL MACEIRAS, Olga. “La construcción de la imagen pública del poder a través del protocolo y el ceremonial. Referencias históricas”. *Historia y comunicación social*, 18/1 (2013) pp.761-775.

CASTELLANOS OÑATE, José Manuel. “Juana la Beltraneja: la madrileña que debió ser reina de Castilla”. *Madrid histórico*, 26 (2010) pp. 70-75.

CASTILLO, Fernando. *Un torneo interminable*. Madrid: Sílex, 2014.

CORLETO OAR, Ricardo Walter. “La mujer en la Edad Media”. *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 91 (2006) pp. 655-670.

DIRECÇÃO-GERAL DE ARQUIVOS, Corpo Cronológico, Parte I, mç. 46, n.º 26. Disponible en: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3773159> [consulta: 6 de marzo 2021]

DIRECÇÃO-GERAL DE ARQUIVOS, Reforma das Gavetas, liv. 33, f. 2. Disponible en: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4695567> [consulta: 6 de marzo 2021]

*Documentos de los reyes católicos*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2003.

DOMÍNGUEZ VALENCIA, José Fernández. *La guerra civil a la muerte de Enrique IV*. Zamora: Imprenta provincial, 1916.

- DUCE GARCÍA, Jesús. “Mencía de Mendoza y los libros de caballerías”. *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 20 (2017) pp. 25-36.
- ECHEVARÍA ARSUAGA, ANA. “Enrique IV de Castilla, un rey cruzado” *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Medieval*. 17 (2004) pp. 143-156.
- EDWARDS, John. *La España de los reyes católicos (1474-1520)*. Barcelona: Editorial Crítica, 2000.
- EDWARDS, John. *Isabel la Católica: poder y fama*. Madrid: Marcial Pons, 2004.
- FERNÁNDEZ ALVAREZ, Manuel. *Isabel La Católica*. Barcelona: Espasa, 2003.
- FERNÁNDEZ CONDE, Francisco J. *La España de los siglos XIII al XV*. San Sebastián: Nerea, 1995.
- FERNÁNDEZ MADRID, María Teresa. “Los Mendoza y el ideal de Mecenazgo renacentista”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 18 (1987) pp.87-98.
- FRIAS, María Antonia. “La mujer en el arte cristiano bajomedieval (ss. XIII-XV)”. *Anuario Filosófico*, 26 (1993) pp. 573-598.
- FUENTE PÉREZ, María Jesús. “La codicia de Isabel: el manuscrito olvidado de Juana la Beltraneja”. *La aventura de la historia*, 184 (2014) pp.16-23.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio. “El programa emblemático en azulejos de la sacristía del convento de Santo Antonio de Varatojo”. *De Arte*, 17 (2018) pp.77-94.
- GARCIA CALVO, Margarita Luisa. “Tapices de las conquistas africanas de Alfonso V de Portugal. Tapicerías de pastrana” en LÓPEZ GUILLAMÓN, Ignacio (ed. Lit.) y CHAPARRO GÓMEZ, César (ed. Lit.). *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Aranda: Ponencias y anejos del Encuentro Internacional de Flandes a Extremadura, Badajoz 21 y 22 de febrero de 2019*. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamérica de Yuste, 2020. pp. 18-32.
- GARCÍA PEREZ, Noelia. “La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: Estado de la cuestión”. *IMAFRONTTE*, 16 (2004) pp. 81-90.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia. “Mencía de Mendoza y las joyas”. En RIVAS CARMONA, Jesús (coord.). *Estudios de platería: San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004. pp. 183-196.
- GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Mencia de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004.
- GUERRERO NAVARRETE, Yolanda. “Testamentos de mujeres: una fuente para el análisis de las estrategias familiares y de las redes de poder formal e informal de la nobleza castellana” *Studia Historia. Historia Medieval*, 34 (2016) pp. 89-118.

HERNÁNDEZ CASTELLÓ, María Cristina. “Nuevas aportaciones a la historiografía del convento de San Antonio en Mondéjar (Guadalajara)”. *BSAA arte*, LXXXI (2015) pp. 47-58.

HERNÁNDEZ CASTELLÓ, María Cristina. *Poder y promoción artística: el conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016.

HERNÁNDEZ CASTELLÓ, María Cristina. “Doña Francisca Pacheco: Una aproximación a la figura de la primera Marquesa de Mondéjar y II Condesa de Tendilla” en CABRERA ESPINOSA, Manuel (ed. Lit.) y LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio (ed. Lit.). *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres (15 al 31 de octubre de 2017): comunicaciones*, Jaén: Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2017. pp. 297-306.

HERRERA CASADO, Antonio y SUÁREZ DE ARCOS, Fernando. “Los Mendoza del Infantado, custodiadores de Juana la Beltraneja”. *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 14 (1987) pp. 315-330.

IRADIEL, Paulino. “Familia y función económica de la mujer en actividades no agrarias” en FONQUERNE, Yves-René(coord.) y ESTEBAN, Alfonso(coord.). *La condición de la mujer en la edad media. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Madrid: Universidad Complutense Madrid, 1986. pp. 223-260.

LAURENCÍN, Francisco Rafael de Ugahón. “Enrique IV y la excelente señora llamada vulgarmente doña Juana la Beltraneja”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 62 (1913) pp. 226-240.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián. “Las mujeres en la Edad Media: creación y representación” en AMADOR CARRETERO, María Pilar(coord.) y RUIZ FRANCO, María del (coord.). *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres. Coloquio Internacional de la AEIHM (del 17 al 19 de abril de 2002)*. Madrid: Editorial Archiviana, 2003. pp. 121-154.

LOPÉZ FERNANDEZ, María Ángeles. “La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto”. *Arte. Individuo y sociedad*, 2 (1989) pp. 55-64.

LÓPEZ POZA, Sagrario. “La divisa o empresa de Alfonso V el africano, rey de Portugal: nueva lectura e interpretación”. *Janus*, 8 (2019) pp.47-74.

MALO BARRANCO, Laura. “Los espacios de religiosidad y la devoción femenina en la nobleza moderna. El ejemplo de los linajes Aranda e Híjar”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 42/1 (2017) pp. 175-193.

- MARTÍN BARBA, José Julio. “El desarrollo de la almoneda de los bienes muebles de Isabel la Católica”. *Historia. Instituciones. Documentos*. 46 (2019) pp. 249-282.
- MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “Nobleza y cultura en la Granada en los inicios de la Edad Moderna: Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla”. En GARCÍA LUJÁN, José Antonio (coord.). *Nobleza y monarquía: los linajes nobiliarios en el Reino de Granada, Siglos XV-XIX: el linaje Granada Venegas, Marqueses de Campotéjar: Actas del Simposio celebrado en Huéscar del 16 al 18 de septiembre de 2010*. Granada: Asociación Cultural Raigadas, 2010. pp. 458-459.
- MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “Para el rey nuestro señor...Fernando el Católico, el conde de Tendilla y la cultura de su tiempo”. *Tiempos modernos*, 1/34 (2017) pp. 167-201.
- MARTINEZ DE VELASCO, Eusebio. “*Isabel la católica 1451-1504*”. Madrid: Biblioteca Enciclopédica popular ilustrada, 1883.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. “Enrique IV, mecenazgo y utopía en el siglo XV castellano” en Comité Español de Historia del Arte (coord.). 1992. *El arte español en épocas de transición: actas*. León: Universidad de León, 1994. pp. 315-320.
- MEDINA ÁVILA, Carlos J. *El Alcázar, testigo ceremonial del Reino*. Segovia: Patronato del Alcázar, 2016. pp. 1-85.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. “Los Mendoza de Castilla y el mecenazgo artístico” en LÓPEZ GUZMAN, Rafael Jesús (coord.). *Los Tendilla: señores de la Alhambra*. Granada: Patronato de La Alhambra y Generalife, 2016. pp. 45-53.
- NARLA, Francisco. “Personajes, Isabel la Católica, Isabel I, la sombra del poder de una mujer en el trono de España su enfrentamiento con Juana La Beltraneja”. *Clio: Revista de historia*, 195 (2018) pp.18-25.
- NIETO SORIA, José Manuel. *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid: Nerea, 1993.
- NUNES DE LEAO, Duarte. *Cronicas, e vidas, dos reys de Portugal, Duarte, undécimo, e Don Affonso o V. Duodecimo*. Lisboa: Real Mana Cenforia, 1780
- OREJA ANDRÉS, Sila. “Ceremonia, fiesta y poder durante los reinos de Juan II y Enrique IV de Castilla: el arte textil como síntoma de prestigio, a la luz de las Crónicas”. *Anales de historia del arte*, 1 (2013) pp. 321-333.
- ORTEGO RICO, Pablo. “El patrocinio religioso de los Mendoza: siglos XIV y XV”. *En la España Medieval*, 31 (2008) pp. 275-308.
- PALENCIA, Alfonso de. *Crónicas de Enrique IV*. Vol.I. Madrid: Ediciones Atlas, 1973.
- PALENCIA, Alfonso de. *Crónicas de Enrique IV*. Vol.II. Madrid: Ediciones Atlas, 1973.

- PARDAL, Diana Sousa Costa. “O Tratado de Alcáçovas-Toledo de 1479: uma derrota política e uma vitória económica?”. *Omni Tempore: atas dos Encontros da Primavera 2018*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019. pp. 6-32.
- PEREDA, Felipe. “Magnificencia, también propaganda. Las capillas funerarias en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media” en ÁLVAREZ PALENZUELA, V. (ed.). *Jornadas de cultura hispano-portuguesa. Interrelación cultural en la formación de una mentalidad. Siglos XII al XVI*. Madrid: Instituto Camoes, 1999. pp. 313-324.
- PÉREZ SAMPER, María Ángeles. *Isabel la católica*. Barcelona: Plaza y Janes, 2004.
- PÉREZ VALIÑO, Amalia. “Eva y María: dos imágenes enfrentadas” en GALLEGO FRANCO, Henar (ed. lit.) y GARCÍA HERRERO, María del Carmen (ed. lit.). *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen Historia*. Barcelona: Icaria Editorial, 2017. pp. 763-775.
- PEREZ-BUSTAMANTE, Rogelio y CALDERÓN ORTEGA, José. *Reyes e Castilla y León. Enrique IV 1454-1474*. Burgos: Editorial La Olmeda, 1998.
- PÉREZ, Joseph. *Isabel y Fernando. Los reyes católicos*. Madrid: Nerea, 1988.
- RODRÍGUEZ SERRANO, Casildo. “Juana de Castilla, la Beltraneja (1462-1530)” en Federación de Asociaciones Culturales de la Siberia, la Serena y Vegas Altas (coord.). *IX Encuentros de Estudios Comarcales Vegas Altas, La Serena y La Siberia: dedicados a V Centenario de la muerte del Rey Fernando “El católico”*. Madrilejo: Federación de Asociaciones Culturales de la Siberia, la Serena y Vegas Altas, 2017. pp. 331-358.
- ROJAS OSORIO, Carlos. “Michel Foucault: el discurso del poder y el poder del discurso”. *Universitas Philosophica*, 2/3 (1984) pp. 45-56.
- ROMERO PORTILLA, Paz. *Dos monarquías medievales ante la modernidad: relaciones entre Portugal y Castilla (1431-1479)*. Coruña: Universidad de Coruña, 1999.
- RUI DE PINA. *Chronica de el-rei D.Affonso*. Vol.III. 2008.
- RÚSPOLI, Enrique. *La marca del exilio: la Beltraneja, Cardoso y Godoy*. Madrid: Temas de Hoy, 1992.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja. “Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 7/20 (1931) pp. 153-162.
- SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén. *La casa Mendoza hasta el tercer Duque del Infantado (1350-1531). El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla bajomedieval*. Madrid: Palafox & Pezuela, 2001.
- SOLER MORATÓN, Melania. “El brillo del olvido: la colección de joyas de Juana I de Castilla” en HOLGUERA CABRERA, Antonio (Coord.); PRIETO USTIO, Ester (Coord.)

y URIONDO LOZANO, María (Coord.). *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores. Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017. pp. 264- 276.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis; CANELLAS LÓPEZ, Ángel; VICENS VIVES, Jaime. *Historia de España. Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV: Juan II y Enrique IV de Castilla (1407-1474), el compromiso de Caspe, Fernando I, Alfonso V y Juan II de Aragón (1410-1479)*. Madrid: Espasa Calpe, 1982.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Nobleza y monarquía: puntos de vista sobre la historia política castellana del siglo XV*. 2 ed. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Los Trastámaras y los reyes católicos*. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Los reyes católicos. La conquista del trono*. Madrid: Ediciones Rialp, 1989.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Claves históricas en el reinado de Fernando e Isabel*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Isabel la Católica. Isabel I, Reina*. Barcelona: Editorial Ariel, 2004.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Los reyes católicos*. Barcelona: Ariel, 2004.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Fernando el católico*. Barcelona: Ariel, 2013.

URQUIZAR HERRERA, Antonio. “Espacios sociales femeninos y promociones artísticas en la Edad Moderna” en VV.AA. *Arte y poder en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2010. pp. 253-270.

VAL, María Isabel del. *Isabel la Católica, princesa 1468-1474*. Valladolid: Instituto Isabel la Católica de historia eclesiástica. Valladolid, 1974.

VALDEÓN BARUQUE, Julio. “La Corona de Castilla” en VALDEÓN BARUQUE, Julio (coord.). *Las Españas Medievales*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999.

VALDEÓN BARUQUE, Julio. “La Corona de Castilla” en VALDEÓN BARUQUE, Julio (dir.). *Historia de las Españas medievales*, Barcelona: Crítica, 2002. p.281; ROMERO PORTILLA, Paz. *Señores de dos reinos: los portugueses y el gobierno de Castilla en el siglo XV*. Coruña: Universidad de Coruña, 2011.

VÉLEZ SAINZ, Julio. “La iconización de lo femenino en la Edad Media: (de Prudencio a la corte de Juan II)”. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, 3 (2008) pp. 57- 76.

- VICENTE DE FORONDA, Pilar. “La invisibilidad de las mujeres en el arte. Una *herstory* es posible” en SAINZ DE BARANDA, Clara (coord.) y BLANCO-RUIZ, Mariám (coord.). *Investigación joven con perspectiva de género III*, Madrid: Universidad Carlos III, pp. 81-100.
- VILLALBA RUIZ DE TOLEDO, Francisco Javier. *El cardenal Mendoza (1428-1495)*. Madrid: Rialph, 1988.
- VILLARROEL GONZÁLEZ, Oscar. *Juana La Beltraneja: la construcción de una ilegitimidad*. Madrid: Sílex, 2014.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Los artistas del Rey: documentos iluminados para Enrique IV de Castilla (1454-1474)”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 169 (2006) pp. 2-17.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “La legitimación del poder real: imágenes iluminadas de los monarcas en la Castilla Trastámara” en CABALLAS BRAVO, Miguel (aut.); LÓPEZ-YARZO ELIZALDE, Amelia (aut.) y RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (aut.). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008. pp. 139- 152.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Reinas malditas: Ceremonial y promoción artística de las mujeres de Enrique IV de Castilla” en GARCÍA-FERNÁNDEZ, Miguel (coord.) y CEMADAS MARTÍNEZ, Silvia (coord.). *Reinas e infantas en los reinos medievales ibéricos: Contribuciones para su estudio. Actas del Congreso Internacional. Santiago de Compostela, 21-23 de mayo de 2014*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2018. pp. 347-370.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando. “Juan II y Enrique IV promotores artísticos” en ALONSO RUIZ, Begoña (Coord.). *Arte en Palacio: de los Trastámaras a la Casa de Austria*. Cantabria: Universidad de Cantabria, 2020. pp. 39-70.
- YARZA LUACES, Joaquín. *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos en el siglo XV*. Madrid: Edición el Viso, 2003.
- ZALAMA, Miguel Ángel. “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica”. *BSAA arte*, LXXIV (2008) pp. 45-66.