

Elena Andrés Palos

Ana Manrique de Lara y Piñeiro,
condesa de Puñonrostro. Entre la
corte de los Austrias y Zaragoza.

Director/es

Carmen Morte García
Juan Carlos Lozano López

EXTRACTO

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

El presente documento es un extracto de la tesis original depositada en el Archivo Universitario.

En cumplimiento del artículo 14.6 del Real Decreto 99/2011, de 28 de enero, por el que se regulan las enseñanzas oficiales de doctorado, los autores que puedan verse afectados por alguna de las excepciones contempladas en la normativa citada deberán solicitar explícitamente la no publicación del contenido íntegro de su tesis doctoral en el repositorio de la Universidad de Zaragoza. Las situaciones excepcionales contempladas son:

- Que la tesis se haya desarrollado en los términos de un convenio de confidencialidad con una o más empresas o instituciones.
- Que la tesis recoja resultados susceptibles de ser patentados.
- Alguna otra circunstancia legal que impida su difusión completa en abierto.



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral [Extracto]

ANA MANRIQUE DE LARA Y PIÑEIRO, CONDESA
DE PUÑONROSTRO. ENTRE LA CORTE DE LOS
AUSTRIAS Y ZARAGOZA.

Autor

Elena Andrés Palos

Director/es

Carmen Morte García
Juan Carlos Lozano López

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Historia del Arte

2022



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

Ana Manrique de Lara y Piñeiro, condesa de Puñonrostro.
Entre la corte de los Austrias y Zaragoza

Autor

Elena Andrés Palos

Director/es

Carmen Morte García

Juan Carlos Lozano López

Facultad de Filosofía y Letras / Departamento de Historia del Arte
2021

En la presente tesis doctoral se exponen determinadas imágenes en negro para garantizar la salvaguarda de los derechos de autor de las mismas. La versión completa puede consultarse en la Universidad de Zaragoza (España).

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

- 1.1. Presentación..... pp.1-3.
- 1.2. Estado de la cuestión..... pp.4-18.
- 1.3. Objetivos.....pp.19-21.
- 1.4. Metodología.....pp.22-32.
- 1.5. Estructura del trabajo.....pp.32-33.
- 1.6. Agradecimientos.....pp.33-34.

2. BIOGRAFÍA DE ANA MANRIQUE DE LARA Y PIÑEIRO (1560-1615)

- 2.1. Orígenes familiares: entre Navarra, Nápoles, Sicilia y Bohemia...pp.35-59.
- 2.2. Nacimiento de Ana Manrique de Lara y Piñeiro y primer viaje de Nápoles a Praga (1560-1570)..... . pp. 60-69.
- 2.3. Llegada a España. Primera etapa en la corte (1570-1580)..... . pp.70-100.
- 2.4. Segunda etapa en la corte española hasta su matrimonio (1580-1589)...pp.101-132.
- 2.5. Nueva vida en Madrid: vínculo con la Compañía de Jesús e introducción en el ámbito literario (1599-1604).....pp.133-151.
- 2.6. La vida en las casas de la calle de la Magdalena: educación, misticismo, libros y recetas (1604-1610).....pp.152-184.
- 2.7. Traslado a Zaragoza y Burgos: Últimos años de vida (1610-1615)...pp.185-205.

3. LA DOTE DE NOVIA DE 1589

- 3.1. Joyas y objetos de oro y plata.....pp.206-267.
- 3.2. Textiles e indumentaria.....pp. 268-292.
- 3.3. *Cofres, escritorios y otras cosas*. Mobiliario aportado en la dote de novia..pp.292-305.

- 3.4. Pinturas incluidas en la dote.....pp.305-317.
3.5. Libros.....pp.317-325.

4. EL INVENTARIO *POST MORTEM* (1615-1616)

- 4.1. El último inventario: ausencias y nuevas adquisiciones.....pp.326-331.
4.2. Pinturas de la galería, oratorio y *todas las que hay*.....pp.331-370.
4.3. *Ornamentos de oratorio*: la escultura.....pp.370-388.
4.4. El bien máspreciado. La biblioteca de Ana Manrique.....pp.388-418.

5. LOS RETRATOS DE ANA MANRIQUE

- 5.1. Retratos localizados en fuentes documentales.....pp.419-427.
5.2. El retrato de Ana Manrique en la colección Lobkowitz en República
Checa.....pp.428-464.

6. LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES DE LA SEO DE ZARAGOZA: PANTEÓN FUNERARIO DE LOS HERMANOS MANRIQUE

- 6.1. Nuestra Señora del Pópulo, Nuestra Señora la Blanca y Nuestra Señora de las
Nieves: tipos iconográficos, devoción y culto en torno a la protección del
pueblo.....pp.465-473.
6.2. Historia constructiva y estudio histórico artístico de la
capilla.....pp.474-510.

7. CONCLUSIONES.....pp.511-533.

- Conclusiones y memoria en idioma italiano para optar al título de Doctor con
mención internacional.

8. ANEXO Y CRÉDITOS.....pp.534-576.

9. BIBLIOGRAFÍA.....pp.577-604.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PRESENTACIÓN

La presente tesis doctoral aborda el estudio biográfico de Ana Manrique de Lara y Piñeiro, condesa de Puñonrostro (1560-1615) y su vínculo con la cultura y las artes desde un punto de vista histórico-artístico, cultural y social. Se trata de una investigación que aúna diversas disciplinas, generando un estudio transversal y multidisciplinar. La trayectoria vital de Ana Manrique es un recorrido por la historia social, política, religiosa y artística de 1560 a 1615. Su larga y prolífica trayectoria en la corte imperial y española como dama y camarera mayor de reinas e infantas, sirvió para forjar su carácter y para establecer un círculo de influencias que la acompañarán a lo largo de su vida. Su leal servicio a la monarquía hispánica, su religiosidad o su inclinación hacia la cultura y las artes literarias, la convierten sin duda en una mujer destacable de la Edad Moderna española.

El silencio bibliográfico sobre la vida de mujeres como Ana, ha provocado durante décadas el estudio parcial de estas personalidades, que pasaron a la Historia como meras referencias bibliográficas a la sombra de los hombres que las acompañaron en sus vidas; padres, esposos o hermanos. Esta imagen no se correspondió con la realidad y así lo demuestran los estudios de género en diferentes ámbitos, que invitan a seguir reconstruyendo biografías de mujeres que forjaron las vivencias de los sitios reales, siendo testigos privilegiados y activos de lo que allí acontecía. Por otro lado, los datos biográficos sobre Ana Manrique, remiten a una fuerte personalidad con anhelos de gobernar su propia vida de forma independiente, algo que es inevitable destacar y la convierten en uno de los casos excepcionales del Siglo de Oro español.

¹ GÁLVEZ DE MONTALVO, L., *El pastor de Fílida*, Valencia, 1792 (1º ed. 1582) p.337.

Uno de los factores que influyeron en la elección del tema de investigación, fue el interés por los estudios de patrocinio y mecenazgo femenino —en auge durante las últimas décadas—, y por el papel que desempeñaron las mujeres en torno al poder y la cultura en las cortes europeas de la Edad Moderna. El estudio de personalidades como Ana Manrique facilita la comprensión del contexto histórico, social y cultural de la Edad Moderna española desde un punto de vista amplio, pero también igualitario. De ese modo puede conocerse el rol femenino en diferentes entornos primando el cortesano, en el que la mujer ha sido estudiada como parte de un colectivo, principalmente en el caso de las damas de palacio. Por todo ello es necesario cubrir algunas carencias y reivindicar los estudios individuales de estos sujetos, que fueron partícipes de su tiempo en todos los ámbitos. Asimismo, la investigación sobre el linaje de la condesa, su personalidad y pensamiento adelantado a su época, han sido motivos suficientes para tratar de profundizar en un estudio biográfico y recuperar su memoria en la mayor medida posible.

Exponer el motivo por el cual se eligió el presente tema, supone volver la vista hacia el último año del Grado en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, cuando desarrollamos las prácticas en la catedral del Salvador. Durante ese periodo pudimos conocer *in situ* la capilla de Nuestra Señora de las Nieves —panteón funerario de los hermanos Manrique— y desarrollar un breve estudio sobre su historia. Al año siguiente, mi trabajo final de investigación del Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, versó sobre la fundadora de la capilla, Ana Manrique y Piñeiro. Tras finalizar el trabajo, surgió el interés de profundizar en todos los aspectos posibles de la biografía de la condesa, su relación con las artes y la cultura, y la fundación de la capilla en la catedral zaragozana de un modo más amplio y completo.

La progresiva búsqueda de documentación inédita, el desarrollo del estudio biográfico de la condesa de Puñonrostro y su vínculo con la cultura, confirmaron la existencia de una gran personalidad femenina, que al igual que otros casos, había sido opacada y olvidada por la historiografía. Además del desarrollo de su biografía, se consideró necesario abordar el estudio de la dote de novia de la condesa, así como de su inventario *post mortem*. Estos dos conjuntos documentales permitieron trazar una evolución vital y cultural de Ana Manrique, a través de la interpretación de los bienes que atesoró a lo largo de su vida. Por otra parte fue esencial tanto el estudio de su retrato

localizado en República Checa —el único localizado por el momento— así como del panteón funerario de los hermanos Manrique en La Seo de Zaragoza, del cual era necesario desarrollar un estudio histórico artístico en profundidad. En definitiva, se presentan en estas líneas una serie de motivos que justifican la realización de esta Tesis Doctoral con un claro objetivo: reivindicar una de las muchas personalidades femeninas que había sido sumida a un silencio bibliográfico, pero también contribuir a la apertura de nuevas vías de investigación focalizadas en el estudio de muchos otros nombres de mujeres, que sin duda contribuyeron a cimentar lo que hoy día se conoce como Siglo de Oro español. Asimismo, es importante no caer en el error de idealizar a estas personalidades reflexionando sobre ellas con la mirada actual, sino estudiarlas con el rigor científico que su contexto histórico requiere. De esta manera es posible comprender que la mujer siempre tuvo importancia en la Historia, y que es necesario reivindicar esa relevancia como protagonistas y no como excepciones.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La presente tesis aborda un tema multidisciplinar en torno a la personalidad de Ana Manrique, por lo que fue complejo tratar de redactar un estado de la cuestión individualizado. Por ello se planteó realizar un estado de la cuestión sobre la condesa y su entorno, y por otra parte, un análisis de la bibliografía y estudios existentes sobre la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de La Seo zaragozana. En ambos casos, se optó por un estudio ordenado cronológicamente a la par que unificado, resaltando especialmente las contribuciones bibliográficas imprescindibles para la investigación.

A pesar de que la presente investigación no se enfrente únicamente a una cuestión de género, sí es necesario expresar en primer lugar y de forma introductoria el auge de los estudios dedicados a las mujeres y las artes en todas sus facetas durante las últimas décadas. Actualmente se asiste a una constante reivindicación por devolver el prestigio a numerosos nombres femeninos desde todos los ámbitos, primando el histórico-artístico. Algo que implica la búsqueda de nuevas metodologías y apuesta cada vez más por el trabajo multidisciplinar para comprender la vida de esas mujeres desde un punto de vista amplio e inclusivo. En España fue en la década de 1980 cuando los estudios de género comenzaron a hacerse hueco en la historiografía en el marco de las *III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*.² A finales de la misma década, Estrella de Diego abrió camino en la investigación de género, primero en su tesis doctoral, y posteriormente en su ensayo *El andrógino sexuado*.³

² DURÁN, M.A., (ed.), *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984.

³ DE DIEGO, E., *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992.

Desde sus comienzos hasta la actualidad, los estudios sobre las mujeres siguen evolucionando y actualmente se incorporan progresivamente en algunos planes universitarios españoles, ámbito en el que crecen las actividades relacionadas con las investigaciones de género. Prueba de ello son los numerosos encuentros científicos que se organizan con el objetivo de divulgar nuevas teorías y perspectivas sobre la mujer en las Humanidades. Uno de los más recientes tuvo lugar en el año 2019 y se celebró en la Universidad de Zaragoza: el *XV Coloquio de Arte Aragonés* [fig. 1], que versó sobre la mujer y el arte desde la Edad Media hasta la actualidad y cuyas intervenciones se hallan recopiladas en un monográfico.⁴ Por otra parte, es necesario destacar una reciente publicación fruto de los seminarios celebrados en la Universidad Complutense de Madrid titulada *Las mujeres y las artes*, que también reivindica el espacio que se les ha negado a lo largo de la Historia, abarcando diferentes casos de mujeres mecenas, artistas o coleccionistas.⁵ Asimismo, las *Jornadas de Arte, poder y género*,⁶ recogen anualmente cuestiones similares desde el punto de vista histórico-artístico centrándose en la Edad Moderna española, componiendo una serie de investigaciones que se recogen en un monográfico. Existen numerosos ejemplos más al respecto que ponen en evidencia el protagonismo de los estudios femeninos, pero es necesario mencionar los anteriores puesto que son los más recientes hasta la fecha. Estas investigaciones y trabajos enfatizan la actualidad de los temas de género, pero también la constante necesidad de insistir en ellos y continuar abriendo un camino en el que todavía queda un arduo trabajo.



Fig.1. Monográfico dedicado a las Actas del XV coloquio de Arte Aragonés.

⁴ LOMBA SERRANO, C., MORTE GARCÍA, C., VÁZQUEZ ASTORGA, M., (eds.) *Las Mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020.

⁵ BLASCO ESQUIVAS, B., LÓPEZ MUÑOZ, J., RAMIRO RAMÍREZ, S., (eds.) *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras y coleccionistas*, Madrid, Abada Ed., 2021.

⁶ Todavía existen publicaciones pendientes extraídas de las jornadas, siendo la última de ellas la siguiente: PÉREZ GARCÍA, N., SOLER MORATÓN N., (eds.) *María de Hungría y Juana de Austria*, Murcia, Ed. Tres Fronteras, 2021, (en prensa).

También es necesario atender al ámbito expositivo de los últimos años, ya que se han celebrado grandes exposiciones sobre personalidades femeninas de la Edad Moderna, como *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguisola y Lavinia Fontana* celebrada en el Museo del Prado en 2019,⁷ cuyo catálogo constituye el primer monográfico dedicado a ambas creadoras, o *La otra Corte*, celebrada en el Palacio Real de Madrid de diciembre de 2019 a marzo de 2020 [fig.2], dedicada a las fundaciones reales de las Descalzas y la Encarnación de Madrid, patronatos regios erigidos por la princesa Juana de Austria y la reina Margarita de Austria. Ambos catálogos recogen los frutos de la exposición y los trabajos de estudio e investigación sobre dichas personalidades y su entorno. Es necesario citar las obras anteriores, puesto que, aunque no aborden en sí la personalidad que ocupa la presente tesis, sí son imprescindibles para conocer su contexto, además de la propia metodología de trabajo empleada en ellos y el acceso directo que proporcionan al estudio de las obras artísticas, colecciones o fundaciones pías que amplían las fuentes para esta investigación.



Fig.2. Imagen promocional de la exposición *La Otra Corte*.⁸

⁷ RUIZ GÓMEZ, L., (ed.) *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

⁸ Fig. 2. Imagen promocional pública de la exposición *La Otra Corte*, Madrid 2020-2021. Fuente: www.patrimoniomnacional.es

Sobre Ana Manrique de Lara y Piñeiro y su entorno

En primer lugar es necesario expresar la carencia bibliográfica que existe en torno a la personalidad de la condesa. Actualmente no consta ningún trabajo monográfico sobre ella, su linaje o entorno, aunque sí sobre algunas ramas de su familia, como posteriormente se expone. Esta situación enfatizó más la necesidad de investigar sobre el presente tema, teniendo en cuenta todos los trabajos que pudiesen relacionarse con su entorno, su círculo social o su familia. Ana Manrique provenía de dos linajes muy distintos entre sí, los Manrique de Lara y los Piñeiro de Elio. Dentro de los primeros, existió una personalidad que llamó la atención de los historiadores europeos y principalmente italianos desde la década de los años cincuenta. Se trata de Isabel Briseño (1510-1567), abuela materna de la condesa que vivió entre Nápoles, Milán y Suiza a mitad del siglo XVI. La biografía más completa que existe hoy en día de esta dama española fue recopilada por el historiador Benedetto Nicolini en 1953 y fue imprescindible para entender la formación del linaje materno de la condesa.⁹

Posteriormente se han redactado otros trabajos sobre su biografía en relación a otras mujeres poderosas de la Historia Moderna europea,¹⁰ pero todavía no existe una monografía detallada y completa sobre su persona. Isabel fue perseguida por la Inquisición a causa de su fe protestante y su vínculo con uno de los fervientes defensores del protestantismo en el siglo XVI, Juan de Valdés. La defensa de sus ideales condujo a la dama al exilio y la renuncia de sus hijos. A pesar de la escasez de los estudios monográficos actuales sobre Isabel, hoy en día se considera como uno de los pilares del protestantismo en Italia junto a Giulia Gonzaga o Renata de Ferrara.

⁹ NICOLINI, B., *Una calvinista italiana, Isabella Breseigna*, Banco di Napoli, Archivo Histórico, Nápoles, 1953.

¹⁰ CAGNOLATI, A., “Una identidad propia. Olympia Morata, una mujer docta en el Renacimiento” en: *Iqual, Revista de Género de Igualdad*, 2008, 1, p. 190-200; ROTOLO, R., “Il catalogo muliebri nella Napoli del XVI secolo: un contributo di Benedetto Croce”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, nº 22, 2017, pp. 89-112.

Sobre la familia Manrique de Lara y su rama checa —los Pernstein, los Lobkowitz o los Fürstenberg—, constan numerosos trabajos de investigación, como los llevados a cabo por Pavel Stepanek o Pavel Marek,¹² que recogen tanto apuntes biográficos, como las relaciones histórico-artísticas de esta familia con las cortes europeas, principalmente con el imperio de Viena y Praga, la corte española y la francesa. El último investigador citado redactó el trabajo más reciente sobre las damas Manrique de Lara-Pernstein en 2018 [fig.3]. Se trata de una monografía sobre las mujeres del citado linaje, entre ellas María Manrique de Lara —casada con el canciller de Bohemia Vratislao Pernstein— y el papel que jugaron algunas de sus hijas como Juana, Isabel, Polixena o Bibiana en las redes de influencias de las cortes europeas.¹³ Las referencias a Ana Manrique en esta obra son escasas puesto que pone su atención sobre María Manrique y sus descendientes, quienes también fueron grandes personalidades a las que se debería estudiar de forma individual.

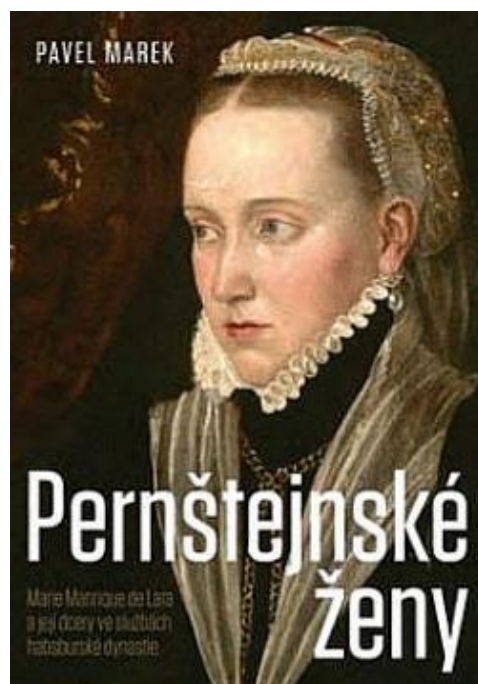


Fig.3. Portada del monográfico dedicado a las mujeres de la casa Pernstein.¹¹

Sobre Ana Manrique no existe una obra monográfica pero sí es posible localizar obras que recogen reseñas sobre documentos notariales de la nobleza en España procedentes del Archivo de Protocolos de Madrid, donde se encuentran breves

¹¹Fig.3. Imagen de *Pernštejnské ženy*, 2018. Fuente: <http://dosmundos.cz/?p=7893&lang=es>.

¹² Cabe destacar de Pavel Stepanek sus estudios sobre la colección Lobkowitz que sirvieron de punto de partida para otros investigadores como Pavel Marek o Pablo Jiménez más recientemente. Véase: STEPANEK, P., Y BUKOLSKA, E., “Los retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, I, *IAP*, 6, 1972, pp. 145-162. “Los retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, II, *IAP*, 7, 6, 1973, pp.115-142; JIMÉNEZ DÍAZ, P., *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001; MAREK, P., “Luisa de las Llagas...”*op.cit.*, pp. 47-90. Sobre la presencia del legado de los Pernstán en las colecciones Lobkowitz véase: “Úloha rodové paměti v životě prvních lobkovických knížat”, en V. Bůžek y P. Král, (Eds.), *Paměť urozenosti*, Praga, 2007, pp. 134-157.

¹³ MAREK, P., *Pernštejnské ženy*, Praga, Nakladatelství Lidové Noviny, 2018, pp.280-291.

referencias sobre su biografía. En 1987 destaca precisamente la recopilación de fuentes notariales de Antonio Mantilla Tascón, donde no existe un desarrollo del contexto de la vida de Ana Manrique pero sí se encuentran reseñados los protocolos que incluyen cuestiones notariales desde que obtuvo el título de condesa de Puñonrostro en 1589 hasta el fallecimiento de su esposo en torno a 1597.¹⁴

Fue el historiador e investigador británico Trevor Dadson quien investigó por primera vez la personalidad de Ana Manrique en 1998. Asimismo, es la primera obra que recoge varios datos biográficos en formato de capítulo y desarrolla un estudio sintetizado de su biblioteca, incluyendo parte de la transcripción documental de la misma.¹⁵ La condesa fue dueña de una de las bibliotecas más interesantes de la nobleza española del siglo XVII. Una biblioteca de títulos en su mayoría religiosos, que resultaban difíciles de obtener en la época y de los que se encuentran primeras ediciones, ediciones perdidas, o limitadas, consideradas como “joyas raras” en su momento. La obra de Dadson incluye los estudios sobre otras bibliotecas de nobles por lo que el estudio biográfico de la condesa se ve reducido. No obstante, sí indica en su capítulo que sería necesaria la elaboración de un estudio más completo sobre Ana Manrique, debido a la relevante biografía que podía intuirse a través de la documentación que consultó.

Comprender el entorno de Ana Manrique significa entender el contexto de una dama de palacio y por ende, la estructura de la casa de la reina Ana y de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. A pesar de que existen numerosos estudios que arrojan luz sobre la visión de la corte en femenino, es necesario destacar los trabajos de Almudena Pérez de Tudela sobre la princesa Juana de Austria (1535-1573), la reina Ana de Austria (1549-1580) y las infantas españolas.¹⁶ Una serie de investigaciones de

¹⁴ MATILLA TASCÓN, A., *Catálogo de documentos notariales de nobles*, Instituto Salazar y Cortes, Madrid, Hidalguía, 1987.

¹⁵ DADSON, T., *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 1998, p.266-267.

¹⁶ PÉREZ DE TUDELA, A., “La reina Anna de Austria (1549-1580) su imagen y colección artística” en: Martínez Millán, J., y Marzal Lorenzo, M.P., (Coord.) *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, pp. 1563-1616; “Sofonisba Anguissola en la Corte de Felipe II” en: Ruiz Gómez, L., (Com.) *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 2019, pp.52-69; “La reina Anna de

gran importancia que aúnan el contexto de las mujeres Habsburgo, con el gusto artístico, las colecciones reales, o la importancia de las obras de arte como símbolo de poder e influencia. En línea con la influencia que tuvieron las mujeres Habsburgo en la historia y el arte, se publicó en 2019 un volumen que recoge una serie de investigaciones sobre las mujeres de la corte de los Austrias.¹⁷ En él se trata a través de diversos investigadores, las redes femeninas que establecieron entre ellas a través del intercambio de objetos, la forma de ejercer el poder o la espiritualidad que demostraron, convirtiéndose en modelos e influencia para otras mujeres.

La princesa Juana de Portugal, la emperatriz María de Austria (1528-1603) o su hija la reina Ana, fueron claros ejemplos femeninos a seguir por las mujeres que, como Ana Manrique, se habían educado con ellas en un entorno áulico. Para comprender estas relaciones e influencias es necesario entender la vida de los sitios reales, la educación y la cotidianidad, pero también las normas de las casas de las reinas y el protocolo que se impuso para demostrar una soberanía ejemplar. Juana fue una de las influencias y referentes de las damas de la corte, entre ellas la joven Ana que sin duda la tomó como ejemplo durante su etapa de viudedad, pero también como un modelo de mujer recta, culta y piadosa al que toda mujer debía aspirar.

Tras su viudedad, la condesa quiso adquirir para su nueva residencia una serie de obras pictóricas, así como piezas de oratorio que se recogen en su inventario *post mortem*, que se asemejan tanto en iconografía como en significado a algunas existentes en las Descalzas Reales, la Encarnación o San Lorenzo del Escorial. Por ello, *La otra*

Austria (1549-1580) su imagen y colección artística” en: Martínez Millán, J., y Marzal Lorenzo, M.P., (Coord.) *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, pp. 1563-1616; “El lujo en el matrimonio de la infanta Catalina Micaela con el duque de Saboya en Zaragoza en 1585” en: *Ars renovatio*, nº7, 2019, pp. 379-400; *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, Jaén, UJA editorial, 2017; PÉREZ DE TUDELA, A., Y JORDAN, A., “Luxury Goods for Royal Collectors: Exotica, Princely Gifts and Rare Animals Exchanged between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance” en Trnek, H. y Haag, S. (eds.): *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*, Viena, Kunsthistorischen Museum Wien veranstalteten Symposiums, nº 3, 2001, pp. 1-127.

¹⁷ FRANCO RUBIO, G., “Valedoras del linaje y guardianas de la dinastía” en: Sánchez Hernández (ed.) *Mujeres en la Corte de los Austrias: Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 15-54.

Corte, citada anteriormente, es fundamental para estudiar las fundaciones regias, pero también su contexto histórico artístico y la influencia que estos patronatos ejercían a nivel social.

También ha sido necesario consultar los trabajos que versen sobre el periodo regido por Felipe II y Ana de Austria —comprendido entre 1570 y 1580—, indagando sobre el entorno de la última esposa del monarca. El escenario de la casa de la reina Ana y posteriormente de las infantas, es tratado de manera completa en las investigaciones de Elisa García Prieto, desde su tesis doctoral, a su publicación dedicada a la corte en femenino.¹⁸ En sus trabajos se incluyen las relaciones del personal de la reina, los cargos más relevantes, y el estudio completo del protocolo, ceremonial y etiquetas de la casa de la reina Ana, una cuestión vital para comprender la función y obligaciones de las jóvenes que entraban a servir a la soberana. Además, la autora reivindica la idea de estudiar a las damas como fuertes personalidades individuales y no como un colectivo, incentivando así la investigación en trabajos más detallados sobre las damas de la reina, dado el interés que supone la puesta en valor de sus biografías para la Historia Moderna española. Estas investigaciones tienen un precedente en los estudios dedicados a la casas de los reyes Felipe II y su hijo, coordinados por José Martínez de Millán, Carlos Javier de Carlos Morales y Santiago Fernández Conti,¹⁹ donde también puede localizarse información sobre la estructura y jerarquía de las casas reales. Sobre la vida de las damas en la corte existen investigaciones relevantes como las de Vanessa de Cruz,²⁰ dedicadas la mayoría a Ana de Dietrichstein y sus hermanas, quienes fueron

¹⁸ GARCÍA PRIETO, E., *La Infanta Isabel Clara Eugenia De Austria, la formación de una princesa Europea y su entorno cortesano*, Tesis Doctoral dirigida por el doctor Bouza Álvarez, F., Madrid, Departamento de Historia Moderna, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp.51-53; *Una corte en femenino. Servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II*, Madrid, Marcial Pons. Ediciones Historia, 2018; “Donde ay damas, ay amores. Relaciones ilícitas en la corte de Felipe II: El caso de don Gonzalo Chacón y doña Luisa de Castro” en: *Stvdia Historica. Historia Moderna*, nº37, 2015, pp.153-181.

¹⁹ MARTÍNEZ DE MILLÁN, J., Y DE CARLOS MORALES, C., (coord.) *La monarquía de Felipe II: la casa del rey*, Madrid, Fundación Mapfre, 2005. (Vol. I. Estudios) y MARTÍNEZ DE MILLÁN, J., FERNÁNDEZ CONTI, S., *La monarquía de Felipe II: la casa del rey*, Madrid, Fundación Mapfre, 2005, (Vol. II. Oficiales, ordenanzas y etiquetas).

²⁰ CRUZ MEDINA, V., “In Service to my Lady, the Empress, as I Have Done Every Other Day of my Life: Margarita de Cardona, Baroness of Dietrichstein and Lady in Waiting of Maria of Austria” en: Akkerman, N., y Houben, B., (Eds.) *The Politics of Female Households. Ladies in waiting across Early*

damas al servicio de Juana de Austria y de la reina Ana. Son estudios basados en la correspondencia que la joven se intercambió con su madre, Margarita de Cardona. Las cartas son una fuente de información importante ya que la joven informa de lo que acontecía en los sitios reales, pero también del día a día de las damas y su vida en palacio. Ana Manrique coincidió en la corte con las hermanas Dietrichstein por lo que son estudios necesarios para comprender el contexto histórico del momento, además del círculo social y las relaciones que entablaron las jóvenes en la corte.

La consulta de los trabajos anteriores es vital para comprender el escenario cortesano de las damas de la corte, pero en el caso de la condesa de Puñonrostro, se habla de una mujer que entra en la vida palaciega a los cinco años y no sale del entorno áulico hasta aproximadamente los treinta. Por ello, aunque a partir de su viudedad siga ligada a la corte, es necesario comprender la situación social de las mujeres de la élite que se encontraban en esa situación o similar. Para ello fue necesaria la consulta de la investigación de Laura Malo sobre la nobleza femenina en la Edad Moderna, un trabajo que ahonda en diferentes biografías de mujeres del Siglo de Oro español, centrándose en el caso aragonés.²¹

Por otra parte, en la presente tesis se dedica un apartado a los retratos de Ana Manrique, haciendo hincapié en el único localizado por el momento. Una de las primeras fuentes bibliográficas al respecto data de 1932, y es el catálogo de la exposición celebrada en Málaga sobre los retratos de la familia Manrique de Lara-Pernstein.²² Por otro lado, existen obras como las de los investigadores citados

Modern Europe, Boston-Leiden, Brill, 2014, pp. 99 -119. De la misma autora véase: “Y porque sale la Reyna a senar acabo, ques mi semana de servir. La vida en Palacio de la reina Ana, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en las cartas de Ana de Dietrichstein” en: López-Cordón, V., y Franco Rubio, G., (Coords.), *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos, e imagen historiográfica. Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Madrid, Fundación de Historia Moderna, 2005, pp.427-445.

²¹ MALO BARRANCO, L., *Nobleza en femenino. Mujeres, poder y cultura en la España moderna*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2018, pp. 405-430.

²² VV.AA., *Catálogo de la exposición de recuerdos españoles en Checoslovaquia celebrada en Málaga en 1932*, Málaga, Sociedad Económica de Amigos del País, 1932. El libro de la exposición que se celebró en Málaga está disponible en la Biblioteca General de la Academia Malagueña de Ciencias. BG/SM/5/418; STEPANEK, P., Y BUKOLSKA, E., “Los retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, I, *IAP*, 6, 1972, pp. 145-162. “Los retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice,

anteriormente Pavel Stepanek y Pablo Jiménez Díaz, en las que se menciona el retrato y se estudia la colección Lobkowitz.²³

Las anteriores fuentes bibliográficas han sido las más indicadas para trazar un estudio sobre la vida de Ana Manrique, su entorno y el poder de su linaje materno. Pero también es preciso atender a las publicaciones que versan sobre su rama familiar paterna, los Piñeiro. Con origen en Navarra, los Piñeiro fueron grandes terratenientes al servicio monárquico que consiguieron encabezar el poder de la zona norte de Navarra, concretamente de los señoríos de Elio, Eriete e Ipasate. Uno de los miembros familiares más importantes fue Juan Piñeiro, tío de Ana Manrique, fundador del colegio de la Anunciada de Pamplona y un gran benefactor de la Compañía de Jesús. A su muerte, Juan se vio obligado a nombrar a su sobrina menor, Ana, como heredera de su fortuna y sus bienes, algo que en principio figuraba como última opción en su testamento, pero aconteció de tal modo debido a una serie de cuestiones que se argumentan en el presente trabajo. Comprender las fundaciones de Juan Piñeiro y sus bienes es necesario para entender la rama familiar paterna de la condesa, principalmente el vínculo de Piñeiro con la Compañía de Jesús, que luego heredará Ana.

En el año 2012 se publicó la obra que aporta más datos importantes y relevantes sobre la familia. Su autor, José María Jimeno Jurío, desarrolla un minucioso estudio económico y social sobre la Compañía de Jesús en Pamplona basado en documentos inéditos localizados en diversos archivos navarros, ahondando en la vida de Juan Piñeiro, fundador del Colegio de la Anunciada de la Compañía de Jesús en Pamplona y tío de la condesa.²⁴ La obra destaca sobre las anteriores que abordan ligeramente el estudio de la familia Manrique-Piñeiro, ya que está compuesta por una serie de capítulos dedicados al fundador y posteriormente a sus sobrinos entre los que se encuentra Ana Manrique. También en relación a la familia Piñeiro, su relación con los jesuitas y el

II, *IAP*, 7, 6, 1973, pp.115-142; MAREK, P., “Luisa de las Llagas...”*op.cit.*, pp. 47-90. Sobre la presencia del legado de los Pernestán en las colecciones Lobkowitz véase: “Úloha rodové paměti v životě prvních lobkovických knížat”, en V. Bůžek y P. Král, (Eds.), *Paměť urozenosti*, Praga, 2007, pp. 134-157; JIMÉNEZ DÍAZ, P., *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

²³ *Ibidem*.

²⁴ JIMENO JURÍO, J.M., *El Colegio de la Compañía de Jesús en Pamplona: Datos para un estudio económico (1565-1769)*, Pamplona, Udalbide Eke Pamiela, 2012, pp. 106-113.

fundador del colegio pamplonés, cabe citar los artículos de María José Tarifa Castilla sobre la Compañía de Jesús en Navarra,²⁵ y el segundo relativo a las obras de arte que atesoró Juan Piñeiro.²⁶ Estos dos últimos artículos, que beben de la obra de Jurío, son los más recientes hoy en día para investigar las relaciones histórico-artísticas de la familia Piñeiro.

Sobre la capilla de Nuestra Señora de las Nieves y su fundación

Antes de comenzar con las publicaciones que hagan mención a la capilla, es necesario resaltar la falta de bibliografía que aborde un estudio histórico artístico sobre la misma. Por ello deben citarse en primer lugar una serie de fuentes bibliográficas publicadas entre los siglos XVII y XIX que serán la base principal para las siguientes que se citan en el presente apartado. La primera referencia a la capilla como panteón de los hermanos Manrique se encuentra en *La Historia del Glorioso San Valero Obispo de la ciudad de Zaragoza*.²⁷ Esta obra cuenta con un catálogo de los prelados, obispos y arzobispos de la ciudad. Dentro de esta clasificación, se dedica un breve capítulo a don Pedro Manrique, hermano de la condesa. El autor, Martín Carrillo, fue canónigo de La Seo en 1617, por lo tanto y tal como puede comprobarse en la publicación, conoció personalmente al prelado y a su hermana. Siguiendo un orden cronológico, cabe destacar *El último tomo de Historias eclesiásticas y seculares de Aragón desde el año 1556 hasta 1619*, realizado por don Vicencio Blasco de Lanuza en 1619. El autor hace mención de nuevo a los hermanos Manrique además de aportar datos sobre la

²⁵ TARIFA CASTILLA, M.J., “La Compañía de Jesús en Navarra y las artes. Estado de la cuestión y fuentes para la investigación” en *La Compañía de Jesús y las artes: nuevas perspectivas de investigación*, ÁLVARO, M.I., IBÁÑEZ, J., (Coord.) Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.

²⁶ TARIFA CASTILLA, M.J., “La colección de obras de arte de Juan Piñeiro, fundador del Colegio de la Anunciada de Pamplona (1580)” en *Príncipe de Viana, VIII Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp.891-905.

²⁷ CARRILLO, M., *Historia del glorioso San Valero Obispo de la ciudad de Zaragoza, con un catálogo de prelados obispos y arzobispos de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Impreso por Juan de Lanaja, Impresor del Reino de Aragón, 1617, pp. 294-298.

remodelación barroca de la capilla, especificando que en 1619 todavía no se había realizado ninguna reforma en la misma.²⁸

La siguiente referencia localizada data del siglo XVIII y aparece en el volumen titulado *Teatro Histórico de las Yglesias del Reyno de Aragón*, de Fray Lamberto de Zaragoza.²⁹ En esta obra se rememoran los eventos y sucesos más importantes que acontecieron en la catedral del Salvador, entre ellos el entierro del arzobispo don Pedro Manrique en la capilla de Nuestra Señora la Blanca en el año 1615, para trasladarlo posteriormente a la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, cuando finalizara su construcción y dotación artística. La obra de Fray Lamberto, bebe de las fuentes citadas anteriormente, principalmente de Martín Carrillo. El estudio de Fray Lamberto resulta útil para comprender el punto de vista funcional de la catedral, e imprescindible para resaltar aspectos de la historia social de la misma.

Una fuente literaria que debe incluirse data de finales del siglo XVIII y es el *Viaje de España*,³⁰ de Antonio Ponz, que menciona el sepulcro de alabastro— actualmente no conservado en la capilla— que la condesa doña Ana Manrique mandó labrar para el enterramiento de su hermano. El viajero ilustrado atribuye las pinturas del retablo a Jusepe Martínez, una vinculación errónea que será desmentida años después, originada por una confusión con la capilla de Nuestra Señora la Blanca.³¹

La siguiente mención al conjunto artístico se encuentra en el tomo dedicado a Aragón, de José María Quadrado, donde se describe brevemente la capilla y se alude a la existencia de una sencilla losa sepulcral,³² por lo tanto se refiere a la que se puede ver

²⁸ BLASCO DE LANUZA, V., *El último tomo de Historias eclesiásticas y seculares de Aragón desde el año 1556 hasta 1618*, Zaragoza, Impreso por Juan de Lanaja, 1619, pp.250-252.

²⁹ FR. LAMBERTO DE ZARAGOZA., *Teatro Histórico de las Iglesias del Reino de Aragón*, Pamplona, Imprenta de José Miguel de Ezquerro, 1785, pp.104-105.

³⁰ PONZ, A., *Viaje de España*, Tomo XV, Trata de Aragón, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1788.

³¹ MANRIQUE, E., “Jusepe Martínez en el panorama de la pintura aragonesa del siglo XVII. Estado de la cuestión.” *Artigrama*, nº14, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1999, pp. 274-292. Se desmiente la atribución de las pinturas de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves a Jusepe Martínez ya que el pintor no trabajó en dicha capilla.

³² QUADRADO, J., *Aragón*, Barcelona, Colección Cisneros, 1886.

actualmente en la capilla. Por otra parte, Gascón de Gotor también describirá esta losa o lauda sepulcral en su breve descripción del conjunto artístico.³³ La obra de Abizanda y Broto mantiene lo dicho por Antonio Ponz acerca de las pinturas,³⁴ mientras que el *Catálogo Monumental de España*,³⁵ obra de Francisco Abbad Ríos destaca sobre las demás anteriormente comentadas ya que el autor describe una escultura que estaba en esta capilla. Se trata de una imagen realizada en mármol de la Virgen con el Niño desnudo en sus brazos. Hoy en día esta obra no se encuentra en su lugar de origen, sino que pasó a la sacristía del templo, hasta que finalmente se colocó en el Museo de Tapices, donde se expone actualmente.

Las obras anteriores dieron lugar a confusiones a lo largo del tiempo, principalmente con el tema de los sepulcros y la autoría de las pinturas. En la presente tesis, se dedica un apartado completo al estudio histórico artístico donde se esclarecen algunas cuestiones como la autoría de las pinturas y la iconografía de las mismas, sin embargo todavía existe cierta problemática en torno a los sepulcros de los hermanos Manrique que incita a seguir trabajando en ello en un futuro.

En 1960 se publican algunos datos de Pedro Manrique en la obra que Francisco Fernández Serrano escribió acerca de las órdenes religiosas en Zaragoza. En dicho estudio se puede encontrar una breve biografía acerca del prelado como arzobispo de Zaragoza durante los años 1611-1615, y cita a su vez el lugar de enterramiento en la capilla de Nuestra Señora de las Nieves.³⁶ A pesar de que aporte datos escasos sobre el conjunto artístico de La Seo, sí es necesaria la consulta de esta publicación para tener referencias sobre el arzobispado de Pedro Manrique en Zaragoza.

En las obras monográficas dedicadas a La Seo de Zaragoza también se menciona la capilla, a pesar de no ser objeto de artículos específicos o estudios concretos. Este es

³³ GASCÓN DE GOTOR, A., *Zaragoza Artística Monumental e Histórica*, Madrid, 1890, pp. 125-126.

³⁴ ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, Zaragoza, La editorial, 1915.

³⁵ ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de España: Zaragoza*, Madrid, CSIC, 1957, pp. 43-45.

³⁶ FERNÁNDEZ SERRANO, F., "Órdenes sagradas en Zaragoza de Licentia Adriani Papae Sexti", *Cuadernos de Historia de Jerónimo Zurita*, nº 10-11, 1960, pp. 61-177

el caso de la obra publicada en el año 1980,³⁷ donde se le dedica a la capilla de Nuestra Señora de las Nieves una breve explicación acerca de su ubicación en el templo metropolitano y datos básicos de la misma, sin ahondar en un estudio histórico-artístico más amplio. En el mismo año se publica la obra titulada *Las catedrales de Aragón*, donde M^a Carmen Lacarra Ducay menciona el conjunto artístico, la fundación por parte de la condesa de Puñonrostro, y el traslado del cuerpo del arzobispo de la capilla de Nuestra Señora la Blanca a la capilla de Nuestra Señora de las Nieves el 17 de junio de 1616.³⁸

Es preciso destacar también la labor de extracción de documentación artística del siglo XVII procedente del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, para convertirse en Tesis de licenciatura entre los años 1979 y 1985. Esta tarea fue realizada por un grupo de investigadores dirigidos por Gonzalo M. Borrás bajo el título *Las artes en Zaragoza*. El periodo que abarca este estudio se extiende desde comienzos del siglo XVII hasta 1696 y se divide en trienios. La consulta de estos volúmenes resulta obligatoria para cualquier estudio, investigación o trabajo que se quiera realizar sobre las artes en el siglo XVII en Aragón, ya que clarificaron el estudio del arte del seiscientos. Aunque no especifica ningún dato sobre la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, es en concreto en el primer tomo, que abarca desde el año 1613 hasta 1615, donde se localizan una serie de documentos tales como reformas en el Palacio Arzobispal y encargos que realizó el arzobispo Pedro Manrique en Zaragoza.³⁹

En 1998 se publica el libro titulado *La Seo de Zaragoza*,⁴⁰ que comprende una serie de capítulos ordenados cronológicamente, comenzando desde las ruinas y restos arqueológicos, hasta llegar a las restauraciones y renovaciones arquitectónicas más actuales. Tampoco en este libro aparece tratada de manera independiente la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, aunque sí que se aportan datos concretos extraídos de la

³⁷ VV.AA., *La Seo de Zaragoza*, Colección Dalmau de Mur, Zaragoza, Talleres Editoriales de Heraldo de Aragón, 1980.

³⁸ LACARRA DUCAY, M.C., *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, (BUESA, CONDE, D., Dir.) Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 337.

³⁹ VV.AA., *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983. Tomo 1. pp. 1-274, p.1, p.9, p.66, p.74, p. 156, p. 182, p.274.

⁴⁰ LOZANO LÓPEZ, J.C.(Coord.), *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998.

visita pastoral de Don Hernando de Aragón a La Seo en 1548, en la que se alude al retablo que enriquecía la antigua capilla antes de la reforma del siglo XVI. Vuelve a valorarse también en ésta obra de 1998 la dificultad de establecer la autoría de las pinturas, apuntando al nombre del turiasonense Francisco Ximénez Maza como responsable de las mismas. En el año 2008 concretamente en la edición ampliada de la *Guía Histórico Artística de Zaragoza*,⁴¹ se vuelve a afirmar que tras la muerte del arzobispo Pedro Manrique, la condesa pide al cabildo una de las capillas del templo, información ya expuesta en la edición de la *Guía Histórico Artística de Zaragoza* del año 1991, y a su vez, datos que tienen como referente las primeras fuentes publicadas.

La siguiente aportación bibliográfica de interés sobre el conjunto artístico de la capilla se encuentra en el capítulo realizado por Juan Carlos Lozano, dentro de la obra titulada *El Barroco en las catedrales españolas*.⁴² Se publicó en el año 2010 y aportó una visión general de la pintura barroca en la catedral del Salvador, deteniéndose en una serie de capillas entre las que se encuentra la dedicada a Nuestra Señora de las Nieves. En éste artículo se llevó a cabo la descripción de los lienzos del retablo, así como las posibles atribuciones a la autoría de los mismos, estableciendo de nuevo la hipótesis de Francisco Ximénez Maza como autor.

Como resumen de todo lo anterior, se advierte en primer lugar la falta de un estudio monográfico sobre Ana Manrique de Lara y Piñeiro, enfocado en su biografía, su relación con las artes y la cultura literaria. En segundo lugar, se echa en falta un estudio histórico artístico de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves desde su construcción hasta las últimas reformas en ella. Por ello, la constatación de las carencias citadas permitió definir los objetivos de esta investigación.

⁴¹ LACARRA DUCAY, M.C., “La capilla de Nuestra Señora de las Nieves.” en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008, pp.150.

⁴² LOZANO LÓPEZ, J.C., “La pintura barroca en La Seo de Zaragoza: Viejos problemas, nuevas visiones.” en: LACARRA DUCAY, C., (coord.) *El barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010. pp. 80-83.

1.3. OBJETIVOS

Los objetivos del presente trabajo nacen por una parte de las carencias identificadas tras el estudio bibliográfico, y por otro lado de la intención de indagar sobre los aspectos históricos, sociales, culturales y artísticos de la vida de la condesa de Puñonrostro, su relevancia en la Edad Moderna y su fundación en la catedral del Salvador de Zaragoza. A continuación, se presentan los principales objetivos del trabajo, ordenados tal cual se han desarrollado en la investigación, y que se encuentran detallados tras su enumeración dentro de este epígrafe:

1. Trazar un estudio biográfico completo de Ana Manrique. Indagando desde sus orígenes familiares y las principales personalidades de los Piñeiro y los Manrique de Lara, que fueron imprescindibles para el desarrollo vital de la condesa:
 - a. Dentro de ese estudio, abordar sus primeros años en la corte de la emperatriz María y Maximiliano II entre Viena y Praga hasta 1570, su llegada a España como dama de la reina Ana de Austria, y su carrera áulica en la corte española hasta su matrimonio con Pedro Arias Dávila en 1589.
 - b. Desarrollar su etapa de viudedad a partir de 1597, su vínculo con la cultura, las artes literarias, la educación religiosa y la cosmética. Estudio de su última etapa vital desde 1611 hasta 1615 y su paso por Zaragoza y Burgos.
2. Elaborar un estudio completo de la relación de bienes aportada al matrimonio en la dote de novia de 1589, a través de un análisis multidisciplinar de los objetos presentados.
3. Estudiar de igual forma los bienes registrados en el inventario *post mortem* de 1616, que permite trazar una evolución vital a través de la cultura material de los objetos y las obras artísticas que se recogen en la documentación.
4. Localización e identificación de al menos un retrato de Ana Manrique, además de tratar de ubicar otras posibles efigies de la dama a través de la

documentación, fundamentalmente en inventarios *post mortem* y relaciones de bienes de otros miembros de la nobleza.

5. Estudio histórico-artístico completo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de La Seo de Zaragoza, panteón funerario de los hermanos Manrique.
6. Desarrollar los puntos anteriores teniendo en cuenta el contexto histórico de la época, incorporado a los correspondientes capítulos integrándose conforme avanza la estructura de la tesis. De este modo se plantea un desarrollo contextual mimetizado con la investigación y no separado de la misma.

Como se ha indicado anteriormente, una de las principales ausencias bibliográficas era la falta de un estudio biográfico completo de Ana Manrique de Lara, por lo que será uno de los objetivos de la Tesis. Dentro de este cometido, se plantearon otros propósitos que abordaban en primer lugar los orígenes familiares de Ana Manrique, indagando en sus dos ramas familiares; los Manrique de Lara-Pernstein y los Piñeiro.

Otro de los objetivos era cubrir —a pesar de la escasez documental— los primeros años de la condesa, desde su nacimiento en Nápoles, su viaje a Praga una vez huérfana por mediación de su tía materna, y su llegada a la corte española con la reina Ana en 1570. Asimismo, desarrollar su etapa en la corte de los Austrias españoles desde 1570 hasta su matrimonio en 1589. Dentro de esta cronología, se planteó el conocer, indagar y reflexionar sobre el papel que las damas de palacio como Ana, tuvieron en los diferentes sitios reales y su influencia en el poder entre las élites sociales como por ejemplo: su implicación en los asuntos de la monarquía y viceversa, la intercesión en cuestiones internacionales para la obtención de favores y privilegios, y el círculo de confianza que frecuentó en la corte y mantuvo hasta su viudedad. Dentro del mismo capítulo, otro objetivo fue el desarrollo y estudio de su etapa de viudedad hasta su fallecimiento, periodo en el que desvela su pasión por la cultura literaria o la docencia. Asimismo, uno de los principales cometidos fue estudiar la historia de la formación de su extensa biblioteca, así como localizar el mayor número de ejemplares conservados en la actualidad para poder ser estudiados.

El siguiente objetivo a cumplir fue el análisis completo de la dote matrimonial de Ana Manrique de 1589, organizada en una serie de apartados que comprendían diferentes objetos desde joyas, tapices y textiles, pinturas y libros. Por otro lado, también se planificó el análisis de su inventario *post mortem* redactado entre 1615 y 1616, en el que se recogen los objetos y bienes que la condesa conservó hasta su muerte. A través de estas fuentes documentales, el propósito fue trazar una línea vital, pero también un estudio de la evolución de sus bienes, las ausencias o las nuevas adquisiciones al final de su vida, y en definitiva, poder reconstruir la cotidianeidad de una dama del siglo de oro español a través de la riqueza documental inédita con la que se ha trabajado. Los objetivos anteriores no podían llevarse a cabo sin una contextualización histórica de los temas que se abordan. Un estudio que fue incorporándose dentro de los diferentes capítulos, evitando la redacción de un contexto histórico aislado del tema principal de investigación.

Otro de los objetivos planteados y cumplidos, fue localizar al menos un retrato de Ana Manrique —puesto que era otra de las carencias principales— y desarrollar su análisis histórico artístico. De igual modo, se estudió la posibilidad de hallar más efigies de la dama a través de la consulta documental, localizando una serie de retratos registrados en diversos inventarios de personalidades de la élite social española de los siglos XVI y XVII.

El siguiente objetivo fue el estudio completo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de La Seo de Zaragoza a través de una investigación histórico-artística del conjunto desde su creación hasta sus últimas reformas. Este cometido implicaba el estudio de la principal obra existente en la capilla en la actualidad: el retablo y sus pinturas, pero también analizar la historia de los sepulcros de alabastro de los hermanos Manrique que en su momento existieron en la superficie de la capilla. Dentro del estudio del conjunto artístico también debía plantearse otro objetivo más: incluir un breve análisis que abordase el origen de la advocación y el culto en Zaragoza a dicha devoción mariana. Concretamente en tres de los templos más importantes de la capital aragonesa como son la Basílica del Pilar, la Iglesia de San Pablo y la catedral del Salvador, así como su iconografía a lo largo de la Historia del Arte desde sus primeras representaciones.

1.4. METODOLOGÍA:

Para la realización de la Tesis Doctoral se ha trabajado siguiendo la metodología habitual aplicada en la investigación en Historia del Arte. Para ello, ha sido necesario llevar a cabo una serie de pasos de manera ordenada y sistemática, para obtener resultados acordes a los objetivos propuestos y poder trabajar en la investigación con la mayor eficiencia posible:

- a) Búsqueda, obtención y estudio de bibliografía
- b) Búsqueda, obtención y vaciado de fuentes documentales
- c) Trabajo de campo
- d) Transcripción y análisis de la documentación
- e) Redacción de la tesis doctoral

a) Búsqueda, obtención y estudio de bibliografía

La obtención de la bibliografía y las fuentes documentales se ha llevado a cabo tanto de forma física como digital. En una primera fase de la investigación se procedió al acopio de bibliografía y otras fuentes a través de diversas instituciones nacionales. En el caso de la ciudad de Zaragoza, donde se comenzó la investigación, se consultaron las siguientes bibliotecas:

- Biblioteca de la Universidad de Zaragoza (Biblioteca Universitaria y Biblioteca de Humanidades María Moliner de Zaragoza)
- Biblioteca Pública de Zaragoza (Biblioteca de Aragón)

A nivel estatal, se consultaron las siguientes bibliotecas:

- Biblioteca Nacional de España (Madrid)
- Biblioteca del Marqués de Valdecilla (Madrid)
- Biblioteca del Palacio Real de España (Madrid)
- Biblioteca del Archivo Regional de (Madrid)
- Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano (Madrid)

- Biblioteca del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid)
- Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid)

- Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, Bellas Artes, Filología y Geografía e Historia (Madrid)
- Biblioteca del Museo Nacional de Antropología (Madrid)
- Biblioteca del Museo Nacional del Traje (Madrid)
- Biblioteca Central de la Universidad de Navarra (Pamplona)

En Italia se consultaron diversas bibliotecas e instituciones de Nápoles, Roma, Palermo y Trápani (Sicilia):

- Biblioteca del Palacio Real (Nápoles)
- Biblioteca de Humanidades de la Universidad Oriental (Nápoles)
- Biblioteca de la Dirección General de Arquitectura, Patrimonio y Paisaje. Centro Castel dell Ovo (Nápoles)
- Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional (Nápoles)
- Biblioteca de la Embajada de España ante la Santa Sede y la Orden de Malta (Roma)
- Biblioteca de la Real Academia de España (Roma)
- Biblioteca de la Compañía de Jesús (Roma)
- Biblioteca de la catedral de Palermo (Sicilia)
- Biblioteca Fardelliana de Trapani (Sicilia)
- Biblioteca Regional Trapani (Sicilia)

Para la búsqueda de bibliografía y fuentes de carácter digital, se emplearon diferentes buscadores que permitieron localizar la información necesaria desde bibliografía, catálogos, monografías o tesis doctorales. Han sido de gran utilidad dos catálogos colectivos online, uno de ellos a nivel español como *Rebiun*, y *Worldcat*, para el ámbito internacional. También se realizó la búsqueda en los siguientes buscadores virtuales; Catálogo de la Biblioteca Virtual de Aragón, Catálogo Biblioteca Nacional de

Madrid, Biblioteca de Navarra, REBIUM (Catálogo de la Red de Bibliotecas Universitarias), Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, la página web de CEHOPU (Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo), las bases como *Google Académico*, *Google libros*, *Teseo* y *Jstor*, y portales como DARA (documentos y archivos de Aragón) o PARES (portal de archivos españoles).

b) Búsqueda y obtención de fuentes documentales

Las fuentes documentales han adquirido especial relevancia en el presente trabajo, puesto que son las que más datos e información inédita han aportado para la investigación. Pueden agruparse en dos focos de búsqueda a nivel nacional en los que destacan las ciudades de Madrid y Zaragoza, y uno internacional localizado en diversas ciudades de Italia, principalmente Nápoles y Roma. Para la realización del primer bloque biográfico y los relativos a los inventarios de 1589 y 1615, se consultaron los fondos documentales del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, obteniendo gran parte de la documentación inédita que completa el presente trabajo. Esta consulta fue necesaria puesto que la condesa vivió principalmente en Madrid, y parte de la documentación que proporciona el material inédito suficiente para elaborar un estudio de su persona y su entorno, se encuentra en este archivo. Por otra parte, fue necesaria la consulta del Archivo General de Palacio, donde se extrajo la información relativa a los años de la condesa como dama de la reina Ana de Austria y posteriormente de las infantas.

Continuando con las fuentes documentales, se consultó el Archivo de los condes de Puñonrostro en Madrid para obtener la documentación inédita relativa a Pedro Arias Dávila, esposo de Ana Manrique. En esta ocasión es preciso mencionar que la información necesaria fue cedida por el archivero del mismo, Luis Barrio-Cuenca, y por Manuel Balmaseda Arias-Dávila, actual conde de Puñonrostro, con quien se pudo intercambiar información interesante sobre la presente investigación para enriquecer el trabajo. En lo que respecta a Madrid, durante los meses de marzo y abril de 2021 pudo realizarse una estancia de investigación concedida por el Ministerio de Ciencia e Innovación en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense.

El objetivo principal que se planteó para dicha estancia fue el de completar de todos los contenidos que se plantearon en un comienzo de la tesis doctoral, primando la relación de Ana Manrique con la corte española de los Austrias, su etapa de viudedad en Madrid y su relación con las artes y la cultura escrita. Las actividades realizadas se basaron en la búsqueda y consulta de fuentes documentales en diferentes archivos anteriormente citados, pero también se llevaron a cabo diversas tareas de trabajo de campo, detalladas en el epígrafe dedicado a dicha cuestión.

Para continuar con la búsqueda documental, además de Madrid fueron necesarios otros desplazamientos dentro del territorio nacional. Uno de ellos fue a Pamplona, para analizar los orígenes de la familia Piñeiro en el Archivo Diocesano de Pamplona y en el Archivo General de Navarra. Por último también se realizó un viaje a la ciudad de Burgos, lugar de fallecimiento de Ana Manrique, donde se consultó el Archivo Diocesano, así como su archivo catedralicio y el provincial.

La consulta documental en Zaragoza fue imprescindible para el estudio histórico artístico de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves. Uno de los primeros archivos consultados fue el Capitular de La Seo de Zaragoza, donde se ubica la capilla y además se localizan los cuadernos de testamentaría de la condesa y otros documentos relativos a la condesa de Puñonrostro durante su estancia en Zaragoza de 1611 a 1615. En cuanto a la capilla, fueron imprescindibles las consultas en Libros de Fábrica, Actas del Cabildo, Libros de Gestis, Visitas Pastorales, inventarios y testamentarías entre otros. También en Zaragoza se consultaron otros archivos eclesiásticos tales como el Archivo del Pilar, el correspondiente al Real Seminario de San Carlos, o el Archivo Diocesano, donde hemos consultado los llamados *Quinque Libri*, además de visitas pastorales efectuadas a la ciudad de Zaragoza. Puesto que uno de los objetivos es el estudio del conjunto artístico, se han consultado los fondos documentales de otros archivos además de los eclesiásticos, como es el caso del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza. A continuación se mencionan los archivos consultados a nivel nacional durante el proceso de búsqueda de fuentes documentales:

Archivos consultados a nivel nacional

- A.A.C.A.A. Archivo de la Administración de la Comunidad Autónoma de Aragón.
- A.C.P.Z. Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza
- A.C.L.S.Z. Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza
- A.D.Z. Archivo Diocesano de Zaragoza
- A.D.P.Z. Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza
- A.H.P. Archivo Histórico Provincial
- A.H.P.N.Z. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza
- A.M.Z. Archivo Municipal de Zaragoza
- A.R.S.C.Z. Archivo del Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza
- A.D.H. Archivo Diocesano de Huesca
- A.P.H. Archivo Provincial de Huesca
- A.H.P.M. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid
- A.G.P. Archivo General de Palacio Madrid
- A.R.M. Archivo Regional de Madrid
- A.H.N. Archivo Histórico Nacional (Madrid)
- A.C.P. Archivo condes de Puñonrostro
- A.D.B. Archivo Diocesano de Burgos
- A.P.B. Archivo Provincial de Burgos
- A.C.B. Archivo de la catedral de Burgos
- A.H.P.S. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Segovia
- A.G.N. Archivo General de Navarra
- A.D.P. Archivo Diocesano de Pamplona
- A.H.N. Archivo Histórico Nacional
- A.G.S. Archivo General de Simancas

Archivos y fuentes consultadas a nivel internacional

Durante los últimos meses del año 2019 se llevó a cabo una estancia de movilidad internacional concedida por el Ministerio de Ciencia y Universidades en el Departamento de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Oriental de Nápoles.

El objetivo principal que se planteó conseguir al realizar la estancia, no fue otro que el de completar de manera amplia y científicamente adecuada todos los contenidos que se plantearon al comienzo del doctorado y que la temática de la Tesis exigía para su total comprensión y elaboración. Los objetivos fueron los siguientes:

- Obtener la documentación inédita necesaria de los archivos y bibliotecas de Nápoles para poder completar los bloques temáticos de la Tesis dirigidos a la conexión artística y social entre España e Italia en los siglos XVI y XVII.
- Analizar personalidades históricas escasamente estudiadas de la familia Manrique de Lara (1500-1615) cuyo origen se sitúa en el antiguo Reino de Nápoles, concretamente en el caso de Isabel Briseño y García Manrique, abuelos maternos de la condesa que desarrollaron casi la totalidad de sus vidas en Italia.
- Tratar de manera transversal y multidisciplinar el vínculo y la relación activa entre ambos países, atendiendo al contexto histórico de cada momento que abarca la Tesis Doctoral (siglos XVI-XVII) aplicado al contexto de la presente investigación.

Durante el primer periodo de la estancia comprendido entre finales del mes de septiembre y octubre de 2019, se trabajó en la localización de documentación en diferentes centros de Nápoles (archivos, bibliotecas, museos) citados a continuación:

- Archivo del Estado
- Biblioteca Nacional
- Archivo del Monte de la Piedad/ Archivo Histórico de la Banca
- Archivo Histórico Municipal

Durante los meses de noviembre y diciembre se llevó a cabo el siguiente trabajo:

- Transcripción de la documentación exhumada para su posterior estudio e incorporación al apartado documental de la tesis doctoral.
- Desplazamiento a la ciudad de Roma para realizar consultas documentales en:
 - a. Archivo de la Compañía de Jesús en Roma.
 - b. La Embajada de España ante la Santa Sede y la Orden de Malta

Además del trabajo realizado en Italia, estaba previsto desplazarse a Praga para poder consultar *in situ* los archivos necesarios, además de poder estudiar el retrato de Ana Manrique. No obstante, y dada la complejidad de la situación sanitaria desde el año 2020, este trabajo tuvo que posponerse y llevarse a cabo en la distancia dentro de las posibilidades limitadas que ofrece dicha modalidad.

c) Trabajo de campo

El contenido de la presente tesis doctoral implicó la organización de diversos desplazamientos a través del territorio nacional e internacional para completar el trabajo de campo. Siguiendo el curso de la investigación existían una serie de lugares cuya visita era imprescindible tales como Nápoles, Sicilia y Roma para conocer los orígenes de los Manrique de Lara y su relación con el territorio italiano. Por otra parte, Navarra era el otro foco de origen familiar que también fue necesario visitar. Finalmente, Madrid se planteó como una de las ciudades más importantes de la investigación ya que allí desarrolló la mayor parte de su vida Ana Manrique. También la ciudad de Zaragoza como otro enclave en el que residió fue fruto de labor de trabajo de campo, y de igual modo lo fue la ciudad de Burgos para completar así el viaje y seguimiento por los principales lugares de la investigación.

Durante la citada estancia en Madrid se consiguió tomar referencias *in situ* y estudiar diferentes obras y lugares como los diferentes sitios reales como El Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial o el Palacio Real de Aranjuez, donde Ana Manrique pasó una gran parte de su periodo como dama acompañando a la reina además

de en el Real Alcázar, destruido en un incendio en 1734 y levantado en el solar donde se construyó el Palacio Real de Madrid.

Para el estudio de obras similares a las que se registran en la dote e inventario de la condesa fueron necesarias las visitas al Museo Nacional del Prado, el Museo Lázaro Galdiano o el Museo Nacional de Artes Decorativas entre otros. También se pudieron estudiar piezas similares a las analizadas en el inventario *post mortem* en diferentes conventos y monasterios como el convento de las Trinitarias, el de las Carboneras del Corpus Christi, o los Reales monasterios de las Descalzas y la Encarnación.

Por otra parte, pudieron estudiarse *in situ* las casas que pertenecieron a la condesa y que actualmente se conservan en la calle de la Magdalena. Asimismo, fue esencial el trabajo realizado en la Biblioteca Nacional y la Biblioteca del Marqués de Valdecilla. Ambos fueron dos de los focos principales para la investigación y la extracción de fuentes y bibliografía, pero también lo fueron para el desarrollo del trabajo de campo. El motivo principal es que principalmente en esas dos instituciones fueron localizados la mayoría de libros que en su día compusieron la biblioteca de Ana Manrique. Por consiguiente, pudieron realizarse las tareas pertinentes al estudio, análisis y toma de datos de los ejemplares conservados.

Otro de los lugares dentro del territorio nacional que fueron objeto del trabajo de campo, fue la localidad navarra de Eriete (Pamplona). Allí se encuentra el antiguo palacio de los Piñeiro, actualmente en mal estado de conservación debido al paso del tiempo, además de estar pendiente de una restauración interna del edificio que, como se pudo comprobar durante las tareas de trabajo de campo, se encuentra casi inaccesible para su estudio.

Uno de los lugares donde más se intensificó el trabajo de campo fue La Seo de Zaragoza. En primer lugar se procedió a la visita a la capilla de Nuestra Señora de las Nieves para poder estudiar y tomar nota detalladamente del conjunto artístico en el mismo lugar. La toma de datos se realizó para llevar a cabo una descripción precisa de los elementos y sus características y poder así establecer comparaciones o posibles fuentes utilizadas para su realización. Cabe destacar la toma de fotografías de la capilla al exterior e interior, así como de cada uno de los elementos artísticos que la componen.

El trabajo de campo y las fotografías realizadas han hecho más sencilla la labor de un estudio iconográfico minucioso de los elementos del conjunto artístico. A su vez fue necesaria la visita al Museo de Tapices de La Seo tras conocer la ubicación de la escultura de la Virgen de las Nieves procedente de la capilla.

En cuanto a la realización de trabajo de campo fuera de España, fue importante el desplazamiento a Italia gracias a la concesión de la estancia citada. En la ciudad de Nápoles se pudieron estudiar determinadas obras localizadas en museos como una de las primeras representaciones pictóricas del Milagro de Nuestra Señora de las Nieves del artista italiano Masolino di Panicale, realizada en el siglo XIV, ubicada en el Museo Capodimonte, siendo una pieza esencial para trazar una evolución de la iconografía del tema. También pudieron estudiarse los manuscritos conservados sobre Isabel Briceño, abuela materna de Ana Manrique y su relación con el protestantismo, localizados en la Biblioteca del Palacio Real.

En Roma se pudo tener acceso a dos manuscritos originales dedicados a Ana Manrique que no llegaron a ser impresos custodiados en la Sede de la Compañía de Jesús, además de poder conocer las colecciones artísticas del palacio de la Embajada de España ante la Santa Sede y la Orden de Malta, donde se conservan piezas artísticas similares a las que en su día pudo tener la condesa. Las ciudades de Palermo y Trápani también fueron enclaves visitados para el trabajo de campo ya que parte de la herencia de Ana Manrique por vía paterna, provenía de las salinas de Trápani, conservadas actualmente, y del colegio de la Compañía de Jesús de la misma ciudad. Hoy en día el centro se conserva al igual que su iglesia, no obstante no se mantuvo la edificación de Juan Piñeiro, tío de la condesa, por lo que únicamente quedan ciertos vestigios que recuerdan la construcción anterior.

Consideraciones sobre la metodología aplicada

El presente estudio es de carácter multidisciplinar, por lo tanto se aúnan temas que no deben ser tratados únicamente desde el punto de vista de la Historia del Arte, sino también teniendo en cuenta otros ámbitos, como la Historia, la Sociología, la Filosofía, la cultura material, la historia del libro o la perspectiva de género. Algo que

sin duda ha enriquecido el trabajo permitiendo desarrollar un estudio completo y amplio.

Para el primer bloque, dedicado a los orígenes familiares y la vida de Ana Manrique, se siguió un método biográfico, que permitió conocer su personalidad y entrono para poder abarcar los siguientes apartados. Una vez realizado el estudio de la biografía, se continuó con el análisis y estudio completo del inventario de los bienes de la dama para su matrimonio, reunidos en la llamada dote de la novia en el año 1589, que ocupa el siguiente capítulo de la investigación y prosigue con el posterior inventario tras su muerte en el año 1615. El método iconográfico e iconológico fue imprescindible para comprender, en este caso, muchas de las piezas que la dama atesoró en vida, su descripción y su estudio completo. De igual forma, el estudio de los objetos a través de la cultura material fue imprescindible para entender las piezas, dotándolas de un significado completo desde el léxico, el contexto y la función de los objetos. De igual forma, fue necesario el estudio sobre cómo trabajar el análisis de una biblioteca, algo que implicó la consulta y el estudio de diversas publicaciones, manuales y catálogos de búsqueda que permitieron trabajar con la metodología necesaria para dicho apartado.

Para el estudio de los retratos localizados de la condesa, se trabajó siguiendo un orden en el que en primer lugar se describen y analizan los retratos localizados en inventarios, cotejando diversas fuentes documentales. Ante la imposibilidad de realizar trabajo de campo in situ a causa de la situación sanitaria, fue necesario contactar con la casa de Lobkowitz para poder comprender la historia del lienzo, además de corroborar la identificación del mismo, imprescindible para realizar el estudio histórico artístico de la obra.

En el siguiente capítulo, dedicado a la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, se sigue un orden cronológico en el análisis del conjunto artístico y su historia constructiva, comenzando desde mediados del siglo XVI, hasta finales del siglo XVII. Una de las carencias identificadas al comenzar el trabajo fue la falta del estudio completo de la capilla. Por ello fue fundamental seguir una metodología basada en la búsqueda de fuentes documentales principalmente en el Archivo Capítular de La Seo de Zaragoza. Una vez extraída la documentación necesaria se desarrolló la historia constructiva de la capilla y sus elementos principales; los sepulcros y el retablo, para

continuar con el estudio del conjunto artístico. En primer lugar una descripción y análisis desde un punto de vista técnico, estudiando artísticamente los elementos que lo componen, y finalmente aplicando el método iconográfico-iconológico. También fue necesario trabajar el estado de conservación actual del conjunto monumental, labor llevada a cabo a traves de la realización de trabajo de campo *in situ*.

1.5. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

La presente tesis doctoral cuenta con una serie de capítulos y un apéndice documental. En primer lugar se expone el presente bloque introductorio. El segundo capítulo de la Tesis versa sobre los orígenes familiares de la condesa y su biografía (1560-1615). En él se desarrollan los objetivos mencionados anteriormente, y constituye uno de los apartados más importantes para comprender la personalidad de Ana Manrique y su vínculo con las artes, la cultura, la educación y la religiosidad. El siguiente capítulo se dedica al estudio de la dote de novia (1589) y de los objetos que la componen desde un punto de vista histórico-artístico. De igual forma se trata el siguiente capítulo, dedicado al inventario *post mortem* de Ana Manrique y los bienes que lo componen. En dicho bloque se expone además un estudio sobre la evolución de la personalidad y gustos de la condesa a través de sus bienes, algo fundamental que da sentido al análisis de los objetos investigados. Dentro de este apartado, se encuentra el análisis de la biblioteca, haciendo hincapié en las ediciones que han podido ser localizadas actualmente en diferentes bibliotecas españolas.

El siguiente capítulo se dedica al estudio de los retratos de Ana Manrique de Lara, principalmente del conservado actualmente en la colección Lobkowitz en República Checa. En dicho apartado se estudia la historia del lienzo, además de realizar un estudio histórico-artístico del mismo en comparación con otros retratos coetáneos.

El sexto capítulo es el dedicado al estudio histórico artístico de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves en La Seo de Zaragoza, comenzando con una introducción sobre la advocación y culto a esta devoción mariana en Zaragoza. El estudio del conjunto artístico se inicia con su apertura en la catedral tras la reforma de don Hernando de Aragón. En este apartado se traza su historia constructiva, que da comienzo tras la petición de la capilla al Cabildo por parte de Ana Manrique dilatándose

hasta finales del siglo XVII, teniendo en cuenta de manera más breve las posteriores intervenciones realizadas hasta el siglo XX. A su vez, en este bloque se expone el estudio y análisis completo de la capilla y principalmente de su retablo y las pinturas que se conservan actualmente. Asimismo, se plantean ciertas problemáticas en torno a los sepulcros de los hermanos Manrique, así como una serie de hipótesis sobre esta cuestión todavía abierta.

Por último, el siguiente capítulo que cierra la tesis doctoral son las conclusiones, los resultados y las reflexiones extraídas después de la redacción de la misma, así como las posibles vías que pueden quedar abiertas una vez realizado el presente proyecto. Finalmente, se incorpora un anexo documental que comprende las transcripciones la documentación que se ha consultado y seleccionado. Para concluir, se adjunta en las últimas páginas del trabajo una relación bibliográfica ordenada con las obras que han sido imprescindibles para la realización de la tesis.

1.6. AGRADECIMIENTOS

La realización de la tesis dooctoral no hubiese sido posible sin la implicación de determinadas personas e instituciones que han brindado su apoyo a lo largo de estos años. En primer lugar es necesario agradecer al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, por las enseñanzas recibidas durante el proceso de formación, pero también por el apoyo y ánimo recibido durante los cuatro años en los que he disfrutado de un contrato predoctoral. De igual forma agradezco a los dos directores del presente trabajo, la catedrática Carmen Morte García y el doctor Juan Carlos Lozano, por la confianza depositada en mí, el apoyo, la ayuda y los consejos brindados durante todo el proceso predoctoral. Sin duda han guiado el camino siendo exigentes a la par que comprensivos para buscar los mejores resultados.

Por otra parte, gracias a las ayudas ministeriales no solo he disfrutado del contrato predoctoral que ha hecho posible la investigación de la Tesis, sino que pude realizar dos estancias de investigación en Nápoles y Madrid, que fueron fructíferas para el presente trabajo. Por ello debo agradecer la oportunidad y el privilegio que supone ser beneficiario de dichas ayudas. Agradezco en estas líneas a los miembros del Tribunal por su aceptación, su labor, y los consejos que, sin duda alguna, servirán para mejorar

este trabajo y los futuros. También muestro mi agradecimiento al personal de los diferentes archivos e instituciones en los que he podido consultar documentos.

Me gustaría agradecer a D^o Manuel Balmaseda Arias-Dávila, actual conde de Puñonrostro y a su familia, por abrirme las puertas de su casa y permitirme la consulta documental de su archivo. Pero también por transmitirme su interés y entusiasmo, y brindarme su apoyo durante mi estancia en Madrid. De igual forma debo agradecer al Marqués de Santa Eulalia, archivero de los Puñonrostro, Luis Barrio-Cuenca, por facilitarme el acceso a los documentos necesarios para la presente Tesis.

Asimismo, me gustaría agradecer al personal de la Casa de Lobkowitz en Praga a pesar de la limitación existente dada la situación actual, que impidieron la consulta *in situ* de los fondos artísticos y documentales de la colección familiar. Concretamente a Petr Slouka, conservador del archivo musical, así como al príncipe William R. Lobkowitz por su interés por el presente trabajo, la historia de las mujeres Pernstein y las relaciones hispano-checas.

Por último, debo agradecer a mi familia, pero fundamentalmente a mis padres por su incondicional apoyo siempre. A mis amigos, Laura Ruiz y Elena de Frutos, compañeras de carrera, máster y doctorado, a Inés Calvo, Silvia Aguerri y Carlos Gracia, por el ánimo y el apoyo durante todos estos años, y a mis compañeros predoctorales, con quienes he compartido este periodo. A Alberto Porcell y Alejandro del Valle por acogerme siempre en Madrid y acompañarme incondicionalmente en este camino. También me gustaría agradecer a M^o Dolores Bespín, por sus consejos, su ayuda y su amistad a lo largo de estos años.

2. BIOGRAFÍA DE ANA MANRIQUE DE LARA Y PIÑEIRO (1560-1615)

2.1. ORÍGENES FAMILIARES: ENTRE NAVARRA, NÁPOLES, SICILIA Y BOHEMIA

(...) *Un bello & raro ingenio, una chiara mente, e un eccelso & elevato spiritu (...) Ma scoperta por vera & sincera Christiana essedo venuta in periculo.*¹

Bernardino Ochino, 1561.

Conocer la genealogía de Ana Manrique es imprescindible para desarrollar su biografía, que constituye uno de los bloques principales de la presente tesis doctoral. Debe ponerse en valor la importancia social, histórica y artística de ambas casas nobiliarias —los Manrique de Lara y los Piñeiro— desde sus orígenes con las personalidades más destacadas, hasta que se produce la unión de los linajes dando lugar a la línea familiar de la condesa de Puñonrostro.

Los Manrique de Lara y los Piñeiro establecieron una importante conexión con los antiguos reinos de Nápoles y Sicilia desde el siglo XV y con el reino de Bohemia a partir del siglo XVI. Para comprender la importancia de la investigación genealógica de ambas casas, es necesario localizar el punto de partida de los antepasados de Ana Manrique. Por ello, se comienza en el presente epígrafe con el origen de la familia paterna de la condesa: los Piñeiro. La primera personalidad a destacar es Juan Piñeiro, caballero de la Orden de Malta, o de San Juan de Jerusalén.² Ejerció de comendador de dicha Orden en Trevejo (Cáceres) y posteriormente en Portomarín (Lugo). En ambas localidades ejerció un patronazgo artístico interesante dentro de la arquitectura civil y religiosa, y bajo su mandato, se reconstruyeron el castillo de Trevejo, el hospital de

¹ Fragmento de la dedicatoria de Bernardino Ochino a Isabel Briceño en: OCHINO, B., *Disputa intorno alla presenza del corpo di Gesu Christo nel sacramento della cena, Basilea, 1561*. Disponible en Biblioteca Digital Hispánica [B.D.H.]U/4221.

² FLORISTÁN, A., “La Navarra de los siglos XVI y XVII” en: *Príncipe de Viana*, Pamplona, 2011, p. 599-620. José María Jimeno Jurío en sus estudios sobre los jesuitas de Pamplona hace referencia a Martín y Juan Piñeiro, destacando no debe confundirse con el segundo Piñeiro a pesar de proceder de la misma rama familiar, que lleva este nombre, y será posteriormente benefactor de la Compañía de Jesús. En: JIMENO JURÍO, J.M., *El Colegio de la Compañía de Jesús en Pamplona: Datos para un estudio económico (1565-1769)*, Pamplona, Udalbide Eke Pamiela, 2012.

Portomarín y se edificó el Palacio de la Encomienda.³ El comendador falleció en su residencia palaciega de Portomarín en Lugo y fue enterrado en la sepultura de Comendadores de la Iglesia de San Nicolás de la misma localidad. No debe confundirse con el segundo Juan Piñeiro, quien fundó el colegio de la Anunciada de la Compañía de Jesús de Pamplona y falleció en Sicilia a finales del siglo XVI.⁴

Tras el fallecimiento del comendador Juan Piñeiro, su linaje se expandió por el territorio navarro durante la primera mitad XVI. Las alianzas con las familias nobles y mejor posicionadas del norte de Navarra dieron lugar a la creación de una serie de señoríos feudales gobernados por descendientes de la casa Piñeiro. Pero los linajes más influyentes sufrieron enfrentamientos y desestructuraciones familiares, ocasionados en un contexto en el que predominó la ausencia de un poder real. El auge de estas disputas y la violencia que se produjo, se incrementó debido al empeño de las familias por obtener una posición social más alta, hecho que fomentó una competencia entre los linajes más poderosos de la zona centro y norte de Navarra, donde se fundaron los señoríos de los Piñeiro.⁵

Las diferencias entre los linajes disminuyeron cuando comenzaron las alianzas matrimoniales entre los miembros de diferentes bandos.⁶ De esta manera, fueron surgiendo paulatinamente los solares nobiliarios más importantes de Navarra en el Antiguo Régimen, conformando así un nuevo orden político y social. Uno de estos linajes más poderosos fue el de los antepasados de la condesa de Puñonrostro.

³ SALAZAR Y ACHA, J., y ALVARADO J., *Historia de la Orden de Malta. Nuevos estudios*, Ed. Dykinson, Madrid, 2018, pp. 214-217.

⁴ GARCÍA, S., “El régimen de encomiendas en documentos sanjuanistas del siglo XIV”, en *I Simposio histórico de la Orden de San Juan en España*, Toledo, 2003, p. 477. También en: Arcaz, A., “Hospitalidad sanjuanista en la Galicia medieval”, en *II Jornadas de la Orden de San Juan*, Ciudad Real, 1999, pp., 53-63.

⁵ RAMÍREZ VAQUERO, E., *Sociedad política y diálogo con la realeza en Navarra* en: *Anales de la Universidad de Alicante: Historia Medieval* nº 19, Universidad de Alicante, Alicante, 2016, pp.67-97.

⁶ CAMPO, J., “La fuerza, el otro lado de la voluntad. El matrimonio en Navarra en los siglos XVI-XVII” y UZTARIZ, J., “Comportamientos matrimoniales en Navarra (siglos XVI-XVII)” En: LÓPEZ, M^a. V., y CARBONELL, M., eds. *Historia de la mujer e historia del matrimonio*, Universidad de Murcia, Murcia, 1997, pp. 71-87.

Tras ubicar cronológica y geográficamente el origen familiar de los Piñeiro, debe localizarse el momento de unión de las casas navarras con la gallego-portuguesa, formando la genealogía de los Piñeiro Dicastillo en las zonas de Eriete, Elio e Ipasate en el norte navarro. Fue en 1513 cuando la señora de San Adrián de Vadoluengo (Sangüesa), Antonia de Olleta,⁷ contrajo matrimonio con Juan Dicastillo, mayordomo de los reyes navarros Catalina y Juan de la dinastía Albret. Juan Dicastillo y Antonia de Olleta fueron los primeros señores de Eriete e Ipasate del linaje.⁸



Fig. 4. *Palacio de los Piñeiro en Eriete, Navarra.*⁹

De este matrimonio nació Ana Dicastillo, —abuela paterna de Ana Manrique— señora de Eriete e Ipasate y dama de la reina consorte de Aragón Germana de Foix (1488-1536). Se desposó con Pedro Piñeiro, capitán imperial y maestro de campo del rey Carlos V, alcaide en Crotona en Calabria, y uno de los jefes de ejército del Gran Capitán don Gonzalo Fernández de Córdoba.¹⁰ Los dominios de los Piñeiro Dicastillo fueron Eriete, Elío e Ipasate, tres territorios navarros en la Merindad de Pamplona vinculados entre sí mediante un gobierno señorial.¹¹ El lugar de residencia de los gobernantes fue el palacio de Eriete, actualmente abandonado. Se edificó en el siglo

⁷ Archivo General de Navarra [A.G.N] *Procesos judiciales*, Corte mayor de Navarra, f.146v.-166r.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Fig.4. *Palacio de los Piñeiro en Eriete, Navarra*. Fotografía: Elena Andrés.

¹⁰ RAMÍREZ VAQUERO, E., *Sociedad política y diálogo con la realeza en Navarra* en: *Anales de la Universidad de Alicante: Historia Medieval* nº 19, Universidad de Alicante, Alicante, 2016, pp.67-97.

¹¹ *Ibidem*.

XVI y su primera propietaria fue Antonia de Olleta, quien estableció este lugar como residencia de los señores, donde vivieron progresivamente sus hijos y nietos. Su planta es rectangular, tiene dos alturas y cuenta con dos torres a cada extremo que flanquean el cuerpo central [fig.4]. Era en origen un palacio cabo de armería, una tipología navarra cuya denominación se refiere a las casas solariegas de la nobleza más antigua y venerable del reino.¹²

Actualmente el palacio señorial de Eriete se encuentra en estado de abandono a pesar de conservar su estructura principal y las características descritas. El interior del palacio se encuentra vacío y semiderruido, aunque en sus momentos de esplendor atesoró una gran cantidad de bienes artísticos además de la colección de Juan Piñeiro, y sería un claro ejemplo de un palacio renacentista que representaba el poder de sus habitantes.

Ana Dicastillo tuvo un papel importante en el palacio como señora de Eriete e Ipasate. Tras el fallecimiento de sus padres y posteriormente de su marido —que pereció en combate en campo siciliano—,¹³ tuvo que hacerse cargo de los territorios navarros enfrentándose a las luchas de poder con los señoríos vecinos, además del gobierno de los suyos. Durante sus primeros años como señora feudal, decidió patrocinar una serie de obras públicas que facilitarían la vida de los habitantes, tales como la construcción de un molino público de grandes dimensiones,¹⁴ o la reconstrucción de un puente de piedra que facilitaría el tránsito de mercancías y por consiguiente, las alianzas entre los señoríos a través del comercio.¹⁵

Dicastillo debió hacer frente a numerosos conflictos, robos, vandalismo y vejaciones ocasionados por los habitantes y los gobernadores de otras localidades, siendo la única señora feudal partícipe en las luchas de poder entre los linajes encabezados por hombres. Por ello tuvo que reafirmar su estatus social mediante un

¹² MARTINENA-RUIZ, J.J., *Los palacios cabo de armería, una peculiaridad Navarra*, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro, Universidad de Navarra, 2009, pp. 27-29.

¹³ A.G.N., *Procesos judiciales*. Sentenciados. Corte Mayor de Navarra, F/146 f.35r-57r/v.

¹⁴ *Ibidem*, F/146, f. 74r/v.

¹⁵ A.G.N., *Procesos judiciales*. Sentenciados, Corte Mayor de Navarra, F/146, f. 67r-72v.

gobierno firme, evitando que sus tierras fuesen sometidas al dominio de otro linaje.¹⁶ Los enfrentamientos de la heredera de Eriete con las localidades vecinas comenzaron al poco tiempo de colocarse al frente de sus señoríos. En 1536 desafió al lugar de Larraya y su señor para conseguir el derecho de la vecindad forana.¹⁷ Cuatro años más tarde, se enfrentó al señor del castillo de Otazu, en un proceso en el que exige el reconocimiento para aprovechar el agua de los términos vecinos de Otazu para sus vasallos. Otra muestra más de su poder sucede cuando se presentó con sus soldados frente a Pedro Arrainza y otros vecinos acusados de realizar prendamientos en los términos de Ipasate sin su permiso, además, exigió una indemnización de daños por agresión e injurias hacia sus propios criados, algo que la dama llevó a tribunales siempre que sucedía.¹⁸ Dicastillo no solo se enfrentaba continuamente ante problemas cotidianos, sino que debía reafirmar su poder en un entorno masculino, en el que los privilegios y las ventajas económicas se destinaban a quienes conseguían el máximo poder. En la documentación exhumada se observa la determinación con la que gobernó, preocupándose por cuestiones propias de sus tierras, pero también de sus vasallos, a los que defendió en más de una ocasión de los ataques y abusos de otros vecinos.

También se localiza una breve reseña artística entre la documentación estudiada en relación con la iglesia de Obanos (Pamplona). En 1534 Ana Dicastillo pidió permiso para *aderezar, limpiar y restaurar la custodia de plata del Santísimo Sacramento*,¹⁹ cometido que encargó al platero Antón Flamenco. Durante ese periodo cronológico trabajaba en Navarra el platero de origen flamenco Antonio de Gante (1506-1550), nombre que en la documentación pasó a abreviarse como Antón el flamenco, o Antonio Flamenco.²⁰ El encargo se formalizó, no obstante, el vicario de la iglesia protagoniza un

¹⁶ En la documentación consultada en el A.G.N, localizamos una serie de pleitos con otros señoríos colindantes como son: Larraya, la zona de Pamplona, Sangüesa, Goñi entre otros, en: *Procesos judiciales*. Sentenciados. F/146, ff. 150 r/v, 155 r/v y 243r.- 262r/v.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A.G.N., procesos judiciales, sentenciados, f. 265r/v [pleito sin concluir].

²⁰ *Ibidem*, f. 342 r/v.

proceso judicial contra Ana Dicastillo exigiendo la restitución de la custodia prestada a la dama, quedando el proceso pendiente de concluir.²¹

En el Archivo General de Navarra se conservan cuarenta y cuatro documentos de la primera mitad del siglo XVI a través de los que se puede definir la personalidad de Ana Dicastillo. Puede intuirse sus habilidades como gobernadora y su valor como señora feudal, ya que llevó ante la justicia a todo aquel que perturbase el orden y la paz de sus territorios. A pesar de su breve relación matrimonial con Pedro Piñeiro, nacieron cuatro descendientes que trataron de conservar la herencia de sus antepasados. La primogénita fue María Piñeiro, quien heredará la condición de señora de Elío, Eriete e Ipasate.²² Le seguirán Juan Piñeiro, quien será el futuro benefactor de la Compañía de Jesús en Pamplona, Germana y Jerónimo Piñeiro, siendo este último el padre de Ana Manrique.

El poder social que adquirió Ana Dicastillo aumentó tras dotar de estabilidad a sus territorios y sus habitantes. En sus últimos años de vida gobernó los señoríos junto a su primogénita, María Piñeiro, que fue reconocida como señora feudal,²³ siendo uno de los pocos casos en España en los que el poder de las tierras pasa de una mujer a otra de manera natural y además, existe una fórmula de gobierno femenino con ausencia total del varón.

María Piñeiro —tía paterna de la condesa— recibió el nombramiento de patrona de la Compañía de Jesús de Pamplona y Trapani (Sicilia), que luego heredó su sobrina Ana. Se casó en primeras nupcias con Gracián de Beaumont y Navarra IV Barón de

²¹ Sobre el platero Antón Flamenco y orfebrería en Navarra véase: HEREDIA, C., Y ORBE, M., *Orfebrería de Navarra en el Renacimiento* (Catálogo exposición), Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1988, p. 57 y 74. También en: ORBE, M., Y A., “Aproximación al funcionamiento de los plateros de Pamplona” en: *Príncipe de Viana*, nº192, 1991, pp. 111-152. Véase: CARMONA, J., Y ORBE, M., *Catálogo Monumental de Navarra*, Merindad de Tudela, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1980; *Catálogo Monumental de Navarra*, Merindad de Pamplona, 1980.

²² *Ibidem*, F/146, f. 122 v. (incompleto), también en: A.G.N., *Procesos judiciales*. Sentenciados. Consejo Mayor de Navarra, F/017, f. 269v.

²³ A.G.N., *Procesos*, Consejo Mayor de Navarra, F/017, f.305v.

Beorlegui, III Señor de Santacara y V de Castejón. Gracián falleció en Nápoles en las guerras de Italia en torno a 1529.²⁴

Reconocida en sus territorios como mujer *muy noble y amada*,²⁵ María Piñeiro contrajo matrimonio por segunda vez en 1543 con Juan Vélaz de Medrano, V Señor de Learza, con quien protagonizó un cruel episodio ante los tribunales navarros. Entre 1550 y 1552, María Piñeiro y Ana Dicastillo —su madre—, se enfrentaron en un arduo proceso judicial contra Juan Vélaz de Medrano. La acusación fue por *malos tratos* —expresado textualmente de esta manera— *humillaciones y vejaciones constantes* por parte de Juan Vélaz a su esposa María, y Ana Dicastillo actuó como testigo de los acontecimientos alegando que defendería *hasta la muerte a la señora de Eirete, noble y amada Maria Pignero, de la deshonor privada y publica y de cualquier calumnia contra su nombre*.²⁶

La justicia actuó a favor de las señoras de Eirete y sentenció la separación matrimonial. Juan Vélaz de Medrano fue preso y tuvo que devolver la dote de novia a María, valorada en 6.000 ducados, además de aportar cada mes 200 ducados de alimentos para ella y sus hijos, que habían acompañado a su madre en los procesos judiciales.²⁷ En 1554 María Piñeiro se encontraba viuda de su primer marido y separada del segundo. Pese a que contaba con una holgada situación económica, un palacio donde vivir y tierras que le correspondían como señora, decidió ingresar en el convento de Nuestra Señora de la Esperanza de Alfaro.

La denuncia por malos tratos impuesta por María Piñeiro en 1550, constituye una de las primeras reconocidas en la Historia de España que fue resuelta en los

²⁴ Un documento firmado y otorgado por don Fernando de Aragón, Duque de Calabria, ya le menciona como difunto. Véase: GARRIDO, I., Y RIVIERA, J., *Genealogía de los Lizarzu, Condes de casa real de la moneda*, Informe genealógico perteneciente a los Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, Volumen 5, 1998-1999, Madrid, pp.75-124.

²⁵ A.G.N, *Procesos judiciales*, sentenciados. Corte Mayor de Navarra. F/146, *proceso de María Piñeiro y Ana Dicastillo contra Juan Vélaz de Medrano*, f. 320r.

²⁶ A.G.N, *Procesos judiciales*, sentenciados. Corte Mayor de Navarra. F/146, *proceso de María Piñeiro y Ana Dicastillo contra Juan Vélaz de Medrano*, f. 320-346 r/v.

²⁷ *Ibidem*.

tribunales, junto a la de Francisca Pedraza en el siglo XVII. Hay que considerar la importancia de este hecho desde un marco histórico y social. Su relevancia radica en que la justicia validó la denuncia a favor de las Piñeiro, provocando así la separación del matrimonio entre María y Juan, quien inmediatamente quedó destituido de cualquier bien que pudiese obtener de los señoríos de Eriete, Ipasate y Elio. A pesar de la victoria ante la justicia, María Piñeiro perdió posteriormente la titularidad del señorío feudal de Ipasate debido a una serie de deudas con la casa de Lacarra,²⁸ por lo que el poder pasó a manos de su hermano menor y padre de Ana Manrique, Jerónimo Piñeiro, otra de las personalidades presentes en este capítulo.

Antes de exponer los detalles biográficos de Jerónimo, es preciso mencionar a una de las personalidades más ilustres de la familia: Juan Piñeiro, fundador del Colegio de la Anunciada de la Compañía de Jesús de Pamplona. Fue de los primeros benefactores de los jesuitas en territorio navarro y gracias a él tuvieron un considerable prestigio que se mantuvo vigente hasta el siglo XVIII. Fue maestro de campo en Sicilia, caballero de Santiago y de la Orden de Malta, al igual que sus antepasados. Además de su protección a la Compañía de Jesús de Pamplona, también favoreció a los religiosos en Trapani (Sicilia). Fundó dos colegios jesuitas, uno en Pamplona y otro en la ciudad siciliana anteriormente nombrada, con la finalidad de acoger la educación así como la ideología jesuita.²⁹

En Sicilia fue propietario de las salinas de Trapani, las cuales también deja a sus herederos en sus testamentos y codicilo. En la ciudad de Crotona, en la costa oriental de Calabria, también inició la fundación de otro colegio jesuita dedicado a la Trinidad, que se haría tras realizar los de Pamplona y Trapani en ese orden establecidos en el primer testamento.³⁰

²⁸ *Ibidem*, F/146, ff. 146-342 r/v.

²⁹ JIMENO JURÍO, J.M., *El Colegio de la Compañía de Jesús en Pamplona: Datos para un estudio económico* (1565-1769), Pamplona, Udalbide Eke Pamiela, 2012, pp. 106-113.

³⁰ Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P], Mazo, Car.545, n° 15, ff 101-120.

Tras su participación en la liberación de la isla de Malta, asediada por los turcos desde 1565, Juan Piñeiro dictó sus últimas voluntades el 22 de agosto de dicho año en la ciudad siciliana de Siracusa. Además, tramitó la compra de una casa en el barrio pamplonés de la Navarrería para ofrecer alojamiento a los religiosos. Dicha casa se considera como la primera residencia jesuita oficial en tierras navarras.³¹

Juan Piñeiro no solo se distinguió por los honores en el campo de batalla o su religiosidad, sino que también destacó por su gran interés por el coleccionismo. Su gran inclinación hacia las artes le llevó a atesorar un gran número de obras en su vivienda palaciega en Eriete, donde habitaron otros miembros de la familia anteriormente citados. En este lugar atesoró esculturas y pinturas italianas de temas profanos y religiosos, libros, y también una serie de doce tapices flamencos dedicados a la *Historia de Dina*, hija menor de Jacob.³² Pero uno de los apartados más importantes tanto de los testamentos como del inventario de Juan Piñeiro lo constituyen las joyas, entre las que se encontraba una pieza de gran valor que había pertenecido a Ana Dicastillo. Se trataba de un diamante jaquelado, la joya familiar más preciada que debía pasar de manera hereditaria entre las mujeres de la casa, sin posibilidad de venta o traspaso a manos ajenas a los Piñeiro. Tal y como se expone posteriormente, la condesa de Puñonrostro fue la última propietaria de dicha joya familiar.

Jerónimo Piñeiro, padre de Ana Manrique, también se dedicó a la vida militar al igual que su abuelo, y perteneció a la Orden de Santiago. Son escasos los datos localizados sobre el caballero pero sí consta que contrajo matrimonio con Francisca Manrique de Lara en 1535, procedente de uno de los linajes más prestigiosos de España y las dos Sicilias. Ambos fallecieron en Nápoles poco tiempo después del nacimiento de sus hijos Pedro, Diego y Ana, futura condesa de Puñonrostro.³³ La documentación sobre

³¹ *Ibidem*. Véase parte de la transcripción del testamento en: JIMENO JURÍO, J.M., *El Colegio de la Compañía de Jesús en Pamplona: Datos para un estudio económico (1565-1769)*, Pamplona, Udalbide Eke Pamiela, 2012, pp. 229-233.

³² A.D.P, Mazo, Car. 545, nº 15, Codicilo de Juan Piñeiro, ff.15v-27r. (Copia de 1624).

³³ Apenas hemos podido localizar información sobre Jerónimo Piñeiro y Francisca Manrique, tras la lectura de la documentación navarra, deducimos que Jerónimo se encontraba en una contienda bélica cuando fallece, y gracias a los testimonios de Juan Piñeiro y García Manrique, sabemos que la condesa ya

Francisca Manrique es escasa en los archivos y apenas constan referencias sobre su vida. Sin embargo, el linaje de materno de los Manrique de Lara adquiere especial relevancia en la investigación, tanto por su propia importancia histórica, como por sus numerosas y prestigiosas ramas genealógicas que surgieron tras los enlaces con otras familias europeas.

Los Manrique y los Mendoza: García Manrique “el Magnífico” e Isabel Briseño “la Calvinista”

La genealogía de la familia materna de la condesa está compuesta por dos de los linajes más poderosos de España: la casa de Lara y la casa de Silva. El apellido Manrique en este caso es una anomalía, ya que en origen sería Mendoza el primero, no obstante, García Manrique eligió el apellido de su abuela Inés Manrique de Lara y lo impuso a sus descendientes.³⁴ Para comprender la genealogía materna es necesario remontarse a Francisca de Silva y Rivera, que casó con Honorato de Mendoza, segundo señor de Cañete, quien era hijo primogénito de Juan Hurtado de Mendoza y de Inés Manrique de Lara, hija del adelantado Pedro Manrique de Lara. Honorato obtuvo el cargo de corregidor de Salamanca por los Reyes Católicos y tuvo diez hijos con su esposa Francisca. El quinto hijo fue García Manrique de Lara, apodado “el Magnífico” y abuelo de Ana Manrique.³⁵

El Magnífico es otra de las personalidades imprescindibles para la presente investigación por dos razones. La primera por su propia importancia histórica, y la segunda debido al papel que asumió como protector y tutor de su nieta. Sirvió en Italia al emperador Carlos V, desempeñó el cargo de capitán y gobernador de Parma y Piacenza desde 1547 a 1555 durante el reinado de Carlos V y el de virrey de Abruzos,

era huérfana a muy temprana edad, cuando su abuelo los acoge como tutor y protector. Por lo tanto sabemos que el matrimonio fallecería poco tiempo después de tener a sus tres descendientes.

³⁴ VV.AA., *Estudios genealógicos heráldicos y nobiliarios en honor de Vicente de Cadenas y Vicent con motivo del XXV aniversario de la revista Hidalguía*, Tomo I, Instituto Salazar y Castro, Hidalguía, Madrid, 1978, pp. 59-65.

³⁵ *Ibidem*.

(perteneciente al antiguo reino de Nápoles), donde también desempeñó el cargo de general además de ser maestre de campo del ejército de Lombardía. Fue un caballero que se destacó en la victoria de la batalla de Vicencia en el año 1513 conocida como la batalla de La Motta en el contexto de la Liga de Cambrai, resultando victorioso el bando hispano.³⁶

García Manrique contrajo matrimonio con doña Isabel Briseño Arévalo. La documentación sobre Isabel en España sitúa su nacimiento en Sicilia, pero gracias a las consultas en el Archivo di Stato de Nápoles, pudo confirmarse que se consideraba napolitana con ascendencia española.³⁷ A pesar de no localizar una partida de nacimiento de la dama, la cuestión de sus orígenes siempre ha estado rodeada de hipótesis. No obstante, tanto ella como sus hermanos fueron criados en Nápoles, por lo que es posible que naciesen allí aunque sus familiares fuesen españoles, algo común en la Nápoles virreinal del siglo XVI. Isabel fue hija de Cristóbal Briseño, procedente de Arévalo y servidor en Italia del rey Fernando el Católico y de Isabela Carpona.

Se educó en la corte del virrey don Pedro de Toledo en Nápoles, donde fue una de las damas más privilegiadas.³⁸ El virreinato de Pedro de Toledo fue para Nápoles un periodo de esplendor durante los dos siglos que perteneció a España. Su corte acogió a artistas de diversas disciplinas, desde poetas como Juan de la Vega a teólogos y escritores como Juan de Valdés, a pesar de que posteriormente la relación cambió por completo con éste último debido a su defensa del protestantismo.

La relación de Isabel Briseño con la corte del virrey comenzó cuando sus padres la enviaron para que se educase junto a los mejores maestros, por lo que los primeros documentos localizados sobre la infancia y adolescencia de la dama ya la sitúan entre las élites de Nápoles desde su llegada.³⁹ Su hermano, Bernardino Briseño, también pasó sus primeros años en la corte napolitana, donde fue protonotario y colaborador del

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Archivo di Stato de Nápoles [A.S.N], *Partium Summariae*, CXXXV, f. 117r.

³⁸ Archivo Histórico de la Banca de Nápoles [A.H.B.N], Separata de NICOLINI, B., *Una calvinista italiana, Isabella Bresegna*, Banco di Napoli, Archivo Histórico, Nápoles, 1953, p. 15.

³⁹ A.S.N., *Partium Summariae*, CXXXV, f. 15v-18r.

virrey en asuntos políticos entre el reino de Nápoles y España. En los documentos y bibliografía consultados se alude a él como hermano de *la ben nota Bressegna*,⁴⁰ traducido como la “bien conocida Briseño” haciendo referencia a su buena fama ante la sociedad napolitana. El papel que desempeñó Bernardino Briseño fue importante en el Concilio de Trento, y en el año 1565 es destinado a Florencia como cabeza de la nunciatura.⁴¹ En 1556 Bernardino fue apresado por mandato del Papa Pablo IV en el castillo de Sant Angelo en Roma, tras ser detenido en Nápoles con cientos de cartas cifradas escritas por el duque de Alba. Sucedió cuando el emperador Carlos V propuso una tregua de cinco años con el rey de Francia, Enrique II, hecho que pareció molestar gravemente al pontífice, enemigo del Emperador y su hijo Felipe II. De este modo, Paulo IV encarceló al hermano de Isabel dando por hecho de que Briseño se trataba de un espía peligroso para el pontificado:

[Su Santidad] los ha prendido los ha atormentado y los ha injurado. Hizo prender al abad Briceño en Bolonia, que llevaba cientos de despachos del duque de Alba a don Juan Manrique a Nápoles. Al cual abad ha tenido y tiene preso y maltratado.⁴²

Bernardino debía llevar consigo la documentación privada hasta Nápoles, donde las recibiría Juan Manrique, su sobrino. Paulo IV dedujo que esas cartas cifradas escondían una conspiración para asesinar y envenenar al pontífice.⁴³ Finalmente el duque de Alba tuvo que intervenir, e invadió los Estados de la Iglesia obligando al Papa a celebrar amnistía cuarenta días. Una vez terminada y empezada la guerra, se ganó la

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ FERNÁNDEZ, A., *Gregorio XIII y Felipe II en la Nunciatura de Felipe Segá (1577-1581), Aspectos políticos, jurisdiccionales, y de reforma*, Estudio Teológico de San Ildefonso, Toledo, 1991, pp. 160-172.

⁴² Crónicas referentes a la Iglesia en el periodo de Paulo IV: VILLANUEVA, J., *Vida literaria de D° Joaquín Lorenzo Villanueva. Memoria de sus escritos y sus opiniones eclesiásticas y políticas y de algunos sucesos notables de su tiempo. Escrita por el mismo*, Tomo II, Londres, 1895.

⁴³ SERRANO, L., *Causas de la guerra entre el Papa Paulo IV y Felipe II*, Madrid, Escuela Española de Historia y arqueología, 1918, pp. 54-60.

memorable batalla de San Quintín, donde el propio Bernardino Briceño acompañó al duque de Alba una vez fue liberado de la prisión.⁴⁴

Isabel Briseño trató de interceder para liberar a su hermano tal y como se demuestra en la escasa correspondencia conservada entre la dama y el duque de Alba, a quien pidió que interviniera.⁴⁵ Sin ser ajena a lo sucedido, Isabel continuaba su vida en Nápoles y fue en la corte del virrey donde conoció a dos personalidades que cambiarán su vida: el teólogo Juan Valdés y la aristócrata Giulia Gonzaga. La joven Isabel se casó en Nápoles a la edad de dieciséis años con García Manrique en 1527, de quien las crónicas italianas dicen que era *más noble y más rico* que ella.⁴⁶ De este enlace matrimonial nacieron entre muchos otros hijos, Isabel Maximiliana Manrique —futura esposa del canciller de Bohemia—, Pedro González de Mendoza, embajador de Génova, Juan Manrique de Lara,⁴⁷ general de Milán y conde de Desio, y Francisca Manrique de Lara, madre de Ana Manrique.

Tras el matrimonio con el *magnífico*, Isabel comenzó a interesarse por los problemas religiosos y sociales que acontecían en su entorno. En Nápoles nacía en esos momentos un selecto grupo humanista, liderado por Juan Valdés (1509-1541), que sería la mayor fuerza intelectual y política de los reformadores italianos. Es de gran importancia comprender el contexto histórico en el que se desarrolló la vida de los abuelos maternos de la condesa, principalmente la figura de Isabel. La dama desempeñó un papel relevante en el avance de la Reforma en Italia, además fue testigo y partícipe de las guerras religiosas, el cambio social, histórico y artístico que supuso el protestantismo, y la revolución política en la que todos los miembros de la familia Briseño-Manrique de Lara estuvieron implicados. Con el objetivo de impulsar cambios

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ B.N.E., MSS/20212/58 y MSS/7910/118-129.

⁴⁶ A.S.N., *Partium Summariae*, CXXII, tomo I, (sin foliar) capitulaciones matrimoniales entre García Manrique e Isabel Briseño.

⁴⁷ Cuando es detenido Bernardino Briceño en Roma, la correspondencia que llevaba a Nápoles iba a ser destinada a Juan Manrique, su sobrino, quien en esos momentos residía en Nápoles antes de otorgar el cargo de general en Milán. Fue uno de los hijos de Isabel que intentaron frenar su huída y colaborar con ella durante su periodo en el norte de Italia. Su correspondencia puede consultarse en: B.N.E., MSS/20212/58 y MSS/7910/118-129.

en la Iglesia Católica, Juan de Valdés destacó como escritor protestante tanto en España como en Italia. Comenzó sus estudios en la Universidad de Alcalá de Henares y posteriormente se trasladó a Italia, perseguido por la Inquisición en España debido a su ideología. Pasó el resto de su vida entre Roma y Nápoles, donde introdujo el protestantismo progresivamente hasta que consiguió crear un círculo de amistades formado por la élite de la nobleza y del humanismo. Fue acogido por la noble Giulia Gonzaga, muy interesada en la Reforma, mientras que otros miembros de su círculo social fueron Pedro Pablo Vergueiro, Pedro Martín Vernigli o Bernardo Ochino, grandes personalidades literarias e intelectuales.⁴⁸

El siguiente párrafo presenta la cotidianeidad de un día en el círculo de Valdés en Nápoles, rodeado de sus amistades más cercanas:

Después, acogido Juan de Valdés en Nápoles, entregóse, al estudio, y con todo empeño al de la Biblia, y al mejoramiento intelectual y moral de sí propio: más no de una manera aislada, o pervertida y claustral. Quería, que sus amigos, y luego, si era posible, su Patria, y los cristianos en general; fuesen copartícipes de los frutos que produjesen, tales estudios, y mejoramiento. Llevado de esta idea, frecuentó el trato de los que se conformaban con ella; y estudiaba las palabras de sus conocidos, del modo mismo, que los libros; formando siempre, de todo, los continuos Apuntes, que le parecían. El trato más frecuente, con sus amigos, le tenía en su misma casa, dentro de la antigua Nápoles; o en una Quinta, o Granja, suya, situada hacia Chiaia, o la Mergellina, la cual describe, con melancolía en cierto modo agradable, el desventurado Bonfadio, en su carta al no menos perseguido Carnesecchi. En esa Quinta, recibía Juan de Valdés todos los Domingos, desde por la mañana, a unos cuantos sinceros amigos; y juntos pasaban el entero día, de esta manera: Después de almorzar, y disfrutar un rato del ambiente del jardín, y de la vista gratísima de aquella playa, y azulada llanura del mar, donde, descollando, atraen los ojos Capri, de un lado, la predilecta aislada mansión de Tiberio, i de otro Ischia, y Próchida; volvían a entrar en la casa, donde se leía aquella parte, ó porción de la Biblia, que determinaba Valdés, y discurrían sobre otros puntos que el mismo Valdés señalaba: hasta la hora de comer.⁴⁹

Isabel comenzó a vincularse a este grupo, distinguiéndose por sus conversaciones en los círculos intelectuales napolitanos y asistiendo a las furtivas

⁴⁸ GALLOR, J., *El diálogo de la doctrina Cristiana de Juan de Valdés: Retórica cultural, discurso y literatura*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2019, p.95-99.

⁴⁹ FR. DOMINGO DE STA TERESA, *Juan de Valdés: Su pensamiento religioso y las corrientes espirituales de su tiempo*, Publicaciones Gregorianas, Roma, 1957, p.148.

reuniones en la casa de Valdés. Frecuentaba las conferencias sobre el protestantismo de manera secreta en Nápoles, hasta que se vinculó por completo a este entorno.

En estas reuniones conoció a la que será su fiel amiga y protectora, Giulia de Gonzaga [fig.5].En 1536 Isabel ya formaba parte del selecto círculo del protestantismo napolitano y según las crónicas, despertó su pasión hacia este movimiento tras escuchar al predicador Bernardino Ochino junto a Giulia Gonzaga y Juan Valdés. Tras esa conferencia, sus ideas reformistas se consolidaron por completo e inició su verdadero cambio espiritual por el que más tarde renunciará a su privilegiada vida.⁵⁰

⁵⁰ *Ibidem.*



Fig.5. Retrato de Julia Gonzaga, Sebastiano del Piombo (ca.1540).⁵¹

El vínculo al calvinismo y la Reforma supusieron una serie de graves inconvenientes para la dama a lo largo de su vida, problemas que incrementaban conforme aumentaba su participación en el círculo intelectual de Valdés. En 1548 Isabel Briseño se trasladó al norte de Italia puesto que su esposo fue nombrado gobernador de

⁵¹ Fig.5. *Retrato de Julia Gonzaga*, Sebastiano del Piombo (ca.1540). Fuente: Pinterest. La imagen de Julia Gonzaga estuvo prohibida a partir de 1560 aproximadamente por su vínculo con el protestantismo. Véase: SEGARRA AÑÓN, I., “Humanismo y Reforma en la corte renacentista de Isabel de Vilamarí: Escipión Capece y sus lectoras” *Quaderns d’Italia*, nº 6, 2001, pp.123-135; VASORI, C., “Aspetti dei rapporti culturali tra Italia e Spagna nell’età del Rinascimento”, *Annuario dell’Istituto Storico Italiano per l’età moderna e contemporanea*, Roma, 1979, pp. 459-481.

Parma y Plasencia. Allí afianzó su propio círculo protestante con la calvinista ferraresa Renata d'Este. Pero una de las personas más influyentes del círculo de Isabel en el norte de Italia será Ferrante I de Gonzaga (1507-1557), gobernador del ducado de Milán hasta 1554. Ferrante era fiel amigo de García Manrique, y pidió a Isabel que se trasladara a Milán y se hospedase en el palacio del gobierno junto a su esposa, Isabella di Capua. Briceño aceptó la propuesta del gobernador y se trasladó al palacio de los Gonzaga.

Durante su etapa con Isabella di Capua comenzaron a surgir una serie de inconvenientes. El primero fue la acusación que recayó sobre Ferrante Gonzaga acerca de malversación y corrupción de fondos. Posteriormente, cuando Gonzaga abandonó el palacio para trasladarse a Francia y Bruselas, comenzó a extenderse el rumor de que Isabel Briseño era una espía española pagada por la monarquía hispánica y protegida por Gonzaga. Socialmente su imagen comenzó a distorsionarse, hasta tal punto, que como narra Benedetto Nicolini, la princesa d'Ascoli acusó a Isabel de espía y traidora calvinista en público en las calles milanesas, provocando que la justicia comenzase a vigilarla.⁵²

Tras la muerte de Ferrante de Gonzaga en 1557, Isabel se vio envuelta en las acusaciones que recaían sobre ella. Los investigadores del caso la acusaron de haber recibido dinero del gobierno de Piacenza para adentrarse en la familia Gonzaga como espía y conseguir así beneficios por ambas partes. Isabel pudo defenderse de las acusaciones, pero le advirtieron que debía abandonar Milán antes de que se entrometiese la Inquisición. Conocedora del peligro que corría en Italia, la dama escribió a Margarita de Parma, hija de Carlos V, y al duque de Alba para que intercediesen por ella de algún modo ante su inseguridad tras haber muerto Gonzaga, y encontrarse sin protección en Milán. A través de correspondencia, Isabel envió obsequios como capas, calzas, cadenas de oro y sayas a Felipe II, como muestra de agradecimiento a la protección recibida en Italia por parte del emperador y su hija, siendo esta última quien evitó finalmente el avance de la Inquisición en el proceso de Isabel en Parma.

⁵² NICOLINI, B., *Una calvinista italiana, Isabella Bresegna*, Banco di Napoli, Archivo Histórico, Nápoles, 1953, pp.20-27.

A pesar de ello, la dama fue sometida a continuos interrogatorios, al final de los cuales reveló el nombre de Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli, como la persona que sí había aceptado una oferta de 4.000 escudos para favorecer al gobierno de Piacenza, y conseguir privilegios de los Gonzaga.⁵³ Aunque sus respuestas en el interrogatorio lograron evitar la prisión, su vínculo al protestantismo y también su conocida amistad con la princesa Giulia Gonzaga, complicaron la estancia de Isabel en el norte de Italia y en el mismo año 1557 estuvo obligada a huir de Italia a Tubinga (Alemania).

Las sospechas por protestantismo se hicieron cada vez más reales a los ojos de la Inquisición, y finalmente fue delatada cuando participaba en un “encuentro calvinista” organizado por Renata d’Este —duquesa de Chartres y de Montragris conocida como Renata de Francia—, en la ciudad de Ferrara. Isabel fue de nuevo acusada ante la Inquisición, lo que supuso su huída definitiva a Alemania. En su nuevo destino fue acogida por Pietro Paolo Vergerio, reformador italiano que se había trasladado a Alemania. Durante su periodo alemán, Giulia Gonzaga siempre estuvo a su disposición para ayudarla en su huída y primeros años fuera de Italia.⁵⁴ Isabel pasó una temporada entre Alemania, Viena y Bohemia, donde se encontraba una de sus hijas, María Maximiliana Manrique de Lara —tía materna de Ana Manrique—, que había contraído matrimonio con Vratislav de Pernstein, canciller de Bohemia.

Cuando Isabel planificó su huída, informó a dos de sus hijos sobre la situación que vivía en el momento. Juan y Jorge Manrique de Lara, que intentaron ayudarla tratando de que su madre se quedase en Italia bajo su cuidado. También el teólogo Martín Olabe intentó reconvertir a la dama al catolicismo para evitar su persecución.⁵⁵ A pesar de que sus hijos tratasen de evitar su destino, Isabel no tuvo otra opción que huir, ya que la Inquisición romana, creada en torno a 1542 para perseguir al protestantismo, la sometía a interrogatorios constantes hasta que en el último de ellos quemaron los escritos que Isabel había redactado sobre la religión cristiana, incluyendo

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ A.S.N., Partium Summariae, CLXIV, ff. 122v-124 r/v.

⁵⁵ O’NEILL, C., Y DOMÍNGUEZ, J., *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Biográfico temático, Tomo III, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2001, p. 2864.

en ellos una serie de reflexiones, tratados y cartas que debía enviar a miembros de aquel grupo selecto napolitano de protestantes.

El interés hacia la dama por parte de sus detractores y la Inquisición creció todavía más cuando varios autores protestantes le dedicaron sus obras escritas, como es el caso de Celio Curione, humanista italiano que le dedica la primera edición de su obra sobre Olimpia Morato, siendo un signo evidente de que la fe reformada de Isabel era conocida en los círculos de la Reforma Protestante.⁵⁶ Bernardino Ochino, predicador y reformador italiano que al igual que Briceño, debió emigrar a Moravia, actual República Checa,⁵⁷ le dedicó su obra *Disputa intorno al sacramento della Cena* de la manera siguiente:

Alla Illustrissima Isabella Manriche Bressegna, desidera gratia & pace da Dio Padre Nostro & de Giesu Christo Signor nostro. Nessuno potra giustamente dire che Io sia mendace o adulare, se desalcado molto di quello che io sento di vostra signoria parcamente & con sobrieta, laudero no voi, ma doni & gratie, le quali in verita vi ha concesse Dio, per pura sua bonta & gratia. Quelli che in Italia vi hanno conosciuta, fanno qualsia stata la vostra sapienza, prudenza e honesta, quanto siate stata d'animo generoso & heroico & quanto habbiate illustrati i vostri con lo splendore delle vostre virtù (...) Un bello & raro ingenio, una chiara mente, e un eccelso & elevato spiritu (...) Ma scoperta per vera & sincera Christiana essedo venuta in pericolo, eleggeste di abandonar tutto per sarvi tanto piu intimo Christo. (...) Et qui, quali sieno stati i vostri pericoli, persecutioni, infermita, necessita e molestia: quale anco sia stata la vostra pazienza, confianza, perseveranza come buoni essemplio. Et le vostre divine parole & quanto habbiate edificato, Io fanno quelle persone che hanno conversato con voi (...)

La dedicatoria de Ochino es directa, clara y personal. En ella narra además de las virtudes que la dama tenía, las dificultades y los problemas que hicieron que huyera de

⁵⁶ Olimpia Morata fue una de las mujeres más destacadas de la Reforma protestante. Tras su muerte será Celio Secondo Curione quien recoja su producción literaria y publique en varias ediciones la vida de esta dama ferraresa. Una de la producción literaria más interesante de Morata es la correspondencia, entre la que se encuentran dedicatorias a Isabel Briceño, tal y como se puede comprobar en una de las publicaciones más recientes sobre la dama: CAGNOLATI, A., Una identidad propia. *Olympia Morata, una mujer docta en el Renacimiento en: Igual*, Revista de Género de Igualdad, 2008, 1, p. 190-200.

⁵⁷ En la Biblioteca Digital Hispánica [B.D.H] se puede leer la obra de Ochino, concretamente una edición de 1844 publicada por la Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica de Madrid.

Italia, señalando que dejó su cómoda vida de palacio para poder ser una mujer libre que ante todo, respetó sus principios religiosos y sus valores éticos. La obra se publicó en 1561 en la ciudad suiza de Basilea. En esas fechas Isabel ya se encontraba entre Alemania y Suiza, y pasaría allí sus últimos seis años de vida hasta que fallece en Chiavenna, ciudad de la actual región de Lombardía limítrofe con Suiza.

Además de Bernardino Ochino, otros ilustres literatos hablaron sobre ella y le dedicaron palabras y elogios. Tal es el caso del poeta Giacomo Beldano, quien en su obra *Specchio de le bellissime donne napoletane*,⁵⁸ describe a Isabel de la siguiente manera:

Ecco la cortessissima Brisegna
D'animo invitto e giudizio intero.
Ecco con lei, sotto reale insegna.
Mille altre donne pur d'habito nero,
Di cui la peregrina fama sdegna
Lingua mortal...

Los investigadores que han trabajado la personalidad de Isabel, coinciden en que habría más dedicatorias y escritos sobre ella, pero desafortunadamente la interrupción de las ediciones de estas obras por parte de la Inquisición y del férreo control del protestantismo que ejercía la Iglesia Católica, ha provocado un vacío documental sobre

⁵⁸ La obra de Giacomo Beldano *Specchio de le bellissime donne napoletane* es una pieza literaria laudatoria hacia las personalidades femeninas más destacadas del siglo XVI en Nápoles. Se publicaron diversas obras de este tipo en las que ensalzaban las virtudes y la belleza de estas damas. Para más información sobre estas obras, consultamos una de las publicaciones más recientes al respecto: RUTOLO, R., "Il catalogo muliebre nella Napoli del XVI secolo: un contributo di Benedetto Croce". *Quaderns de Filología: Estudis Literaris*, n° 22, 2017, p. 89-112.

esta cuestión.⁵⁹ Otra de las polémicas en torno a Isabel Briceño es la desaparición de su correspondencia. La mayoría de sus cartas fueron destruidas, lo que supuso una pérdida para el estudio biográfico de Isabel, pero también para la Historia de la religión y concretamente del protestantismo en Europa.

Vincularse con Isabel Briseño implicaba la condena a muerte, tal y como puede observarse en una crónica sobre el asesinato del humanista italiano y discípulo de Juan Valdés, Pietro Carnesecchi. Fue ajusticiado a manos de la Inquisición de Roma, y uno de los motivos que sentenciaron su muerte se relacionaba con Isabel:

Fuiste sabedor de una pensión de cien escudos anuales que por una perversa amiga tuya, infamada de herejía, [Julia Gonzaga] se enviaba a doña Isabel Briceño, la muy buscada hereje y fugitiva, en Zúrich y después en Chiavenna.⁶⁰

Isabel perdió todos sus bienes, pero también a sus hijos, quienes tuvieron que renunciar a ella como única opción para que la Inquisición no actuase contra ellos. Jorge y Juan Manrique sufrieron varios interrogatorios inquisitoriales en los que tuvieron que declarar contra su madre. Similar destino parecía tener María Manrique cuyo prestigio y honor peligraban, pero también su vida. María era una de las damas más protegidas de la hermana de Felipe II, la emperatriz María de Austria, y fue ésta última quien intercedió por ella y ordenó que no se interrogase a su dama.⁶¹ Con el apoyo y protección de la emperatriz, María Manrique y sus hermanos siguieron sirviendo al imperio de los Habsburgo, pero el precio que tuvieron que pagar fue el desentendimiento hacia su madre y olvidar cualquier tipo de relación y vínculo con ella. Ninguno de ellos volvió a emplear el apellido Briseño a lo largo de sus vidas, y todos

⁵⁹ CASADEI, A., “Donne della Riforma: Isabella Bresegna”, *Religio*, nº13, 1937, p. 6-63; CONIGLIO, G., “Note sulla società napoletana ai tempi di Don Pietro di Toledo”, *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli, L’arte tipografica, 1959, vol. 2, p. 345-365.

⁶⁰GARCÍA, R., *Raíces históricas del Luteranismo*, S.I Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1969, p. 169.

⁶¹ Sobre los últimos años de la vida de Isabel Briceño y su relación con sus hijos véase: MAREK, P., *Pernstejnske zeny*, Praga, Nakladatelstvi Lidove Noviny, 2018, pp.280-291.

fueron grandes defensores e incluso representantes de la facción católica en las cortes europeas más importantes.

Isabel Briseño no cesó de luchar por sus creencias religiosas resistiendo a continuas presiones familiares y a persecuciones. La Inquisición quiso procesarla por hereje en más de cuatro ocasiones y a pesar de que apenas se conserve correspondencia de la dama, los estudiosos de la Reforma la consideran como una de las personalidades intelectuales más influyentes de Italia en el siglo XVI.

La figura de Isabel Briceño ha pasado a la historia como uno de los pilares del protestantismo, pero todavía carece de un estudio individualizado actual, que recoja además de su vida, su implicación en la política y su relación con la monarquía hispánica. La mayoría de sus hijos ocuparon altos cargos de poder al servicio de los Habsburgo, no obstante, es preciso destacar a las siguientes personalidades que fueron imprescindibles en la vida de Ana Manrique: su tía materna, María Manrique de Lara, y sus hijas. María tuvo un papel decisivo en el futuro de su sobrina, pero



Fig.6. Retrato de María Manrique de Lara con una de sus hijas, Jorge de la Rúa. Colección Lobkowitz.⁶²

también se convirtió en una de las mujeres más importantes de Centroeuropa después de la emperatriz María, de la que fue dama y camarera mayor. Su matrimonio con el canciller de Bohemia en 1555,⁶³ Vratislav Pernstein, dio lugar a una saga de importantes personalidades femeninas principalmente, que fueron grandes influencias

⁶² Fig.6. Retrato de María Manrique de Lara con una de sus hijas, Jorge de la Rúa. Colección Lobkowitz. (ca.1575). Fuente: sarkabayerova.blog.idnes.cz.

⁶³ Real Academia de la Historia, Biografías, María Maximiliana Manrique de Lara y Briceño, consultado en: db.e.rah.es [21/06/2019]

políticas, culturales y religiosas entre los siglos XVI y XVII.⁶⁴ [fig.6] La dama fue adquiriendo poder en la corte y se convirtió en una de las personalidades más importantes debido a su gran amistad con la emperatriz. María Manrique ejerció además como intermediaria de la hermana de Felipe II y algunos soberanos del Imperio, tal y como demuestra la correspondencia que mantuvo con Ana de Sajonia.⁶⁵ No obstante, el momento de mayor poder de la protegida de María de Austria en la corte bohemia se produce en 1582, cuando la emperatriz regresa a España y fue la propia María Manrique quien desempeñó el papel político y cultural que antes realizaba la hermana del rey.⁶⁶

Los estudios sobre la correspondencia con los nobles bohemios, demuestran que se convirtió en la mujer más influyente de la corte de Rodolfo II, e incluso traspasó fronteras. Los gobernantes de otros estados como los italianos, le enviaban objetos artísticos de gran lujo y prestigio para conseguir los favores de la mano derecha de la emperatriz. La dama supo aprovechar el gusto por el arte que el monarca Rodolfo II tenía, para asegurarse en primer lugar su posición en la corte, y en segundo lugar su influencia en la política.⁶⁷

Entre los hijos que tuvo María Manrique es fundamental destacar a dos personalidades que también serán importantes posteriormente en la vida de Ana Manrique. Se trata de sus primas Polixena y Juana Pernstein, aunque otras dos de sus hermanas, Bibiana e Isabel, también jugaron un papel activo entre las cortes europeas, serán las dos citadas en primer lugar con quienes Ana tuvo más vínculo como posteriormente se desarrolla. En definitiva, el linaje de la condesa conformó por grandes representantes femeninas, que merecerían un estudio más completo de su biografía e interés histórico y cultural. Si bien es una tarea que no es posible acometer

⁶⁴ GONZÁLEZ, R., “Mi mayor embajadora: la emperatriz María de Austria, agente española en Viena” en: *Manuscritis: revista de Historia Moderna*, 2018, pp. 91-106.

⁶⁵ MARTÍNEZ, J., “La emperatriz María y las pugnas cortesanas en tiempos de Felipe II” En: VV.AA., *Felipe II y el Mediterráneo. La monarquía y los reinos*, vol. III, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, págs. 143-162.

⁶⁶ LUQUE, A., “El Niño Jesús de Praga y su donante” en: *Hidalguía*, nº 327, 2008, pp. 203-234.

⁶⁷ HAJNÁ, M., “Moda al servicio del poder”. En: CABAÑAS, M., Y RINCÓN, W., *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp.76-84.

en la presente Tesis, sí era necesario al menos desarrollar las facetas más destacables de los Piñeiro y los Manrique de Lara, antes de comenzar con la biografía de Ana Manrique.

2.2. NACIMIENTO DE ANA MANRIQUE Y PRIMER VIAJE: DE NÁPOLES A PRAGA (1560-1570)

(...) algunas hay todavía muy muchachas como Anna Manrique, pero no debe ser motivo de preocupacion pues se ha criado con la Reyna.⁶⁸

Carta de la Emperatriz María de Austria a Felipe II, 1570.

El nacimiento de Ana Manrique de Lara debe ubicarse en Nápoles en torno a 1560.⁶⁹ Durante los primeros años de su vida y tras quedar huérfana, estuvo bajo la tutela de su abuelo García Manrique “el Magnífico” junto a sus otros dos hermanos: Diego y Pedro.⁷⁰ García residía entre Nápoles y Plasencia, mientras Isabel Briseño, abuela de la condesa, se encontraba en el exilio en Suiza por declararse protestante, por lo que no estuvo al cargo de sus tres nietos. Podría plantearse la hipótesis de que Ana hubiese estado en el norte de Italia con su abuelo y no en el sur, no obstante, la correspondencia entre García Manrique y Juan Piñeiro sobre la tutela de los tres niños, remite a la localización de los mismos en Nápoles.⁷¹ Isabel Briseño tuvo entre sus propiedades una villa en Castellamare di Stabia (Nápoles), donde los tres huérfanos

⁶⁸ Archivo de los Duques de Alba, [A.D.A], caja 20/89, Carta de la emperatriz María a Felipe II, Praga, mayo de 1570. Recogida en: GELANDE DÍAZ, J.C., Y SALAMANCA LÓPEZ, M., *Epistolario de la emperatriz María de Austria. Textos inéditos del Archivo de la Casa de Alba*, Madrid, Nuevos escritores, 2004.

⁶⁹ No se ha localizado la partida de nacimiento de Ana Manrique, no obstante por medio de la búsqueda en otras fuentes documentales, se ubica su nacimiento en Nápoles, información obtenida gracias a un pleito localizado en la Biblioteca Nacional de España entre el Cabildo de La Seo de Zaragoza y la compañía de Jesús de Pamplona por la herencia de la condesa. En él, presentan a Ana Manrique como *dama napolitana de nacimiento que fue muy privada de la Reyna Ana, con la que vino desde Alemania*: B.N.E., Porcones, 1427/54, *Por El Dean y Cabildo de la santa Iglesia de Zaragoza contra el Colegio de la compañía de Iesus de Pamplona*, 1620, pp. 3-28. Por otra parte, en el Archivo Diocesano de Pamplona, se localiza en el testamento de Juan Piñeiro, que en 1565, Diego y Pedro todavía eran menores de edad, y de Ana se expone que era “todavía niña” y la menor de ellos, por lo que su nacimiento debió producirse en torno a 1560: A.D.P., Mazo, car. 545, n°15, ff. 104v.105r.

⁷⁰ A.D.P., Mazo, car.545, n° 15, ff.101v-102r. Se desconoce la fecha concreta de la muerte de los padres de Ana, pero en 1565 ya constan como fallecidos.

⁷¹ A.D.P., Mazo, car.545, n° 15, ff.106v-120r.

pasarían sus primeros años y donde residió Jorge Manrique, uno de los tíos de la condesa, antes de las persecuciones a Isabel y la enajenación de su villa.⁷²

García Manrique fallece en 1565, habiéndose ocupado previamente del destino de sus tres nietos. El provenir de los descendientes fue organizado por García Manrique y Juan Piñeiro, siguiendo la clásica distribución de una familia noble.⁷⁴ El hijo mayor, Diego, heredaría el mayorazgo, el hermano mediano, Pedro, se prepararía para la vida militar, y a Ana, la menor, se le asignaría un matrimonio concertado o en su defecto, se educaría para la vida dedicada a Dios. No obstante, a pesar de los esfuerzos familiares por desear la buena dirección de los tres, este premeditado futuro no siguió el cauce previsto en ninguna de las vidas de los hermanos.



Fig.7. Vista de la dársena de Nápoles. Caspar van Wittel.⁷³

⁷² A.S.N., Partium Summariae, CXXV, f. 116-117 r/v.

⁷³ Fig.7. Imagen de la *Vista de la dársena de Nápoles*. Caspar van Wittel, ca.1700. Museo Thyssen. Fuente: wikimedia commons.

⁷⁴ OSTOLAZA EUZONDO, M.I., *Cultura y élites de Navarra en la etapa de los Austrias*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 2007, pp.99-125.

Diego quiso quedarse en Nápoles y allí permaneció durante toda su vida sirviendo a la familia Gonzaga entre Nápoles y Crotona [fig.7].⁷⁵ Pedro Manrique permaneció en Italia hasta que se trasladó a la corte española en torno al año 1570 como paje real.⁷⁶ Cuando llegó a la edad apropiada para aprender la carrera militar, decidió abandonar las armas y eligió tomar el hábito de la Orden de San Agustín hasta el final de su vida.⁷⁷

Los planes establecidos para Ana también cambiaron. La responsable de ello fue su tía materna, María Manrique de Lara, que consiguió trasladar a su sobrina a la corte de la emperatriz María de Austria (1528-1603), archiduquesa de Austria, Emperatriz del Sacro Imperio y reina consorte de Hungría y Bohemia. En esos momentos, María Manrique ya estaba casada con el canciller de Bohemia, Vratislao Pernstein, y se había convertido en una de las personalidades más influyentes de la cultura y política de la corte imperial.⁷⁸

El fallecimiento de Francisca Manrique y Jerónimo había posicionado a su sobrina menor en una peligrosa situación de orfandad en un territorio que contaba con más detractores que cómplices para los Manrique de Lara. La Inquisición trataba en repetidas ocasiones de interrogar y someter a juicio a María Manrique y sus familiares por el protestantismo de Isabel Briseño. Por otro lado, Jorge Manrique y el Abad Briseño, también habían estado bajo el punto de mira del Papa a causa del suceso de las cartas cifradas en Italia. Por lo que el territorio italiano ya no era un lugar tan seguro para la familia de la condesa.

⁷⁵ A.D.P., Mazo, car.545, n° 15, ff.106v-120r.

⁷⁶ Sobre Pedro Manrique véase: Pedro Manrique de Lara | Real Academia de la Historia (rah.es) [Consultada en: 23-X-2020]

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ MAREK P., “Las damas de la Emperatriz María y su papel en el sistema clientelar de los reyes españoles. El caso de María Manrique de Lara y sus hijas”, en: Martínez Millán J., y Marçal Lourenço M.P., (Coords.), *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa II*, pp. 1003-1037

Por ello, María intervino en 1565 para que su sobrina Ana, de cinco años de edad, emprendiese un largo viaje desde Nápoles hasta la corte de María de Austria donde se reuniría con parte de su familia. Sobre el viaje de Ana a Praga existe una gran escasez documental, por lo que debe reconstruirse a través de diversas fuentes. No viajó ni con el séquito de la emperatriz ni con su tía María Manrique porque ya se encontraban en Bohemia en 1565,⁷⁹ por lo que fue un viaje organizado por otras vías. Uno de sus tíos maternos, Jorge Manrique, marqués de Desio, conde de Settimo y general de Milán,⁸⁰ intervino activamente en la preparación del traslado de su sobrina. Un billete informativo fechado en 1565 y emitido por Lope de Acuña y Avellaneda (1529-1573) —maestre de campo de los tercios de la Liga de Lombardía— confirma que así fue. Lope expone que el general Manrique dio a Ana setenta ducados, antes de que saliera de la ciudad de Milán hacia Múnich:

Miniche, 24 de henero de 1565. Don Giorgio Manrrique, dio setenta ducados a Anna Manrrique d Lara antes de que la dcha dº Anna saliese de Milan a Miniche. [Múnich] Ha recibido la carta de Beringen. Don Joan Manrrique diz que agradece su favor con la Sº María Manrique de Lara.⁸¹

A pesar de su brevedad, esta nota aporta la información necesaria para reconstruir el viaje de Ana. Desde Nápoles viajaría hasta Milán, donde se encontraría con su tío materno, y saldría de Milán en 1565 hasta llegar a Praga atravesando Múnich. Se desconoce quiénes acompañarían a Ana, pero fue un viaje arriesgado teniendo en cuenta la edad de la niña, los conflictos existentes en Europa Central en esos momentos y el riesgo que conllevaba un viaje de tal envergadura en pleno invierno, por lo que posiblemente fuese protegida por los hombres de armas del general de Milán. Dada la mención de María, Jorge, y Juan Manrique en el billete, no hay duda de que se traten de los tres tíos de Ana. Ya en el imperio de los Habsburgo, Ana pasaría unos años con parte de su familia, conocería a María Manrique y a algunas de sus hijas, sus primas

⁷⁹ MAREK, P., “Las damas de la Emperatriz...” pp.1003-1037.

⁸⁰ LUQUE HERNÁNDEZ, A., “El niño Jesús de Praga y su donante Polyxena Lobkowitz” en: *Hidaguía*, nº327, 208, pp. 203-236.

⁸¹ Biblioteca del Palacio Real, [R.B.], II/2141, doc. 91-95, billete a destinatario incierto, leg. nº2, S.f.

más cercanas en edad como Polixena (1566-1642) y Juana (1560-1631). En esos momentos, la corte imperial de Praga vivía un proceso de “hispanización” gracias a la labor de la emperatriz, pero también de María Maximiliana y posteriormente de sus hijas.⁸² El actual palacio de los Lobkowitz en Praga, fue una de las residencias de los Pernstein.⁸³ Gobernada según tradiciones hispánicas, sirvió de alojamiento a grandes personalidades, embajadores y visitantes españoles, se escribía y hablaba en castellano y existió un gran red de intercambio cultural ente España y Praga que abarcó desde la cocina, la vestimenta, la música y la pintura, de manera en que todo en el palacio de Pernstein, recordaba los orígenes españoles de la dueña de la casa.⁸⁴ Posteriormente, cuando Polixena adquirió el castillo de Nelahozeves en Praga, la influencia hispánica de su madre también se palpó en la vida cotidiana de la princesa, que mantuvo los continuos intercambios culturales.⁸⁵

⁸² STEPANEK, P., “La Praga española” en: Actas do I Seminário de Investigaçãom em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, vol.1, 2009, pp. 280-292. Véase: MAREK, P., *La embajada española en la corte imperial (1558-1641). Figuras de los embajadores y estrategias clientelares*, Praga, Editorial Karolinum, 2013; STEPANEK, P., “Un gobernador militar español de Bohemia y su mecenazgo artístico: Baltazar Marradas y Vich (Vique) Pallas, mecenas en Praga, en el siglo XVII” en: Cabañas Bravo, M., López Yarto, A., Rincón García, W., (Coords.) *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV-XX*, Madrid, CSIC, 2008, 203-210; Stepanek, P., “Relaciones histórico-culturales entre España y la República Checa” en: *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº6, 1992, pp.157-185.

⁸³ LUQUE HERNÁNDEZ, A., “El niño Jesús de Praga y su donante Polixena Lobkowitz” en: *Hidaguía*, nº327, 208, pp. 203-236.

⁸⁴ María llevó de España retratos y otras piezas artísticas que siguieron llegando posteriormente a Praga. Polixena continuó con el interés hacia el arte y cultura hispana, dando origen a la famosa colección de los Lobkowitz, una de las más extensas de retratos españoles fuera de España que Polixena heredó, y la trasladó de Litomyšl a Praga y posteriormente a Roudnice. Véase: MAREK P., “Las damas de la Emperatriz María y su papel en el sistema clientelar de los reyes españoles. El caso de María Manrique de Lara y sus hijas”, en: Martínez Millán J., y Marçal Lourenço M.P., (Coords.), *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa II*, pp. 1003-1037; RUZICKA J., Y FRITZ J., “El Matrimonio Español de Wratislao de Pernestán de 1555” en: *Ibero-americana pragensia*, nº8, 1974, pp. 163-171; MAREK, P., “Luisa de las Llagas: la abadesa de las Descalzas y el proceso de la comunicación política y cultural ente la corte real española y la imperial” en: *Revista de Historia Moderna*, nº31, 2011, pp.47-90.

⁸⁵ *Ibidem*.

Pero Ana no llegó a vivir esos momentos de esplendor en Praga. María Manrique y su esposo residieron en la corte de María de Austria hasta 1575,⁸⁷ año en el que la condesa ya estaba en España, por lo tanto, durante su estancia en Bohemia se instalaría en la corte imperial de la emperatriz María y Maximiliano II [fig.8]. Allí se difundían las ideas católicas en contraposición al protestantismo, aspecto que provocó que los representantes de la alta nobleza de Bohemia, Hungría y Austria quisieran enviar a sus hijas la corte imperial para que conocieran los principios del catolicismo, y se educaran bajo los mismos en un contexto en el que el protestantismo y la fracción católica de Bohemia vivían enfrentamientos continuos.⁸⁸ Además, aprendían la lengua española así como sus tradiciones, algo que para la élite centroeuropea era un claro signo de prestigio social.⁸⁹



Fig.8. Vista de Praga. Primera mitad del siglo XVII.⁸⁶

⁸⁶ Fig.8. Imagen. Vista de Praga, principios del siglo XVII. Fuente: wikimedia commons.

⁸⁷ JIMÉNEZ DÍAZ, P., *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 109.

⁸⁸ RUZICKA J., Y FRITZ J., “El Matrimonio Español de Wratislao de Pernestán de 1555” en: *Ibero-americana pragensia*, n°8, 1974, pp. 163-171.

⁸⁹ Lo “español” era signo de lujo y prestigio. Véase: MAREK P., “Las damas de la Emperatriz María y su papel en el sistema clientelar de los reyes españoles. El caso de María Manrique de Lara y sus hijas”, en: Martínez Millán J., y Marçal Lourenço M.P., (Coords.), *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa II*, pp. 1003-1037.

María Manrique consiguió que Ana recibiese la estricta educación que tanta admiración causaba, y poco tiempo después de su llegada, entró al servicio de la hija de la emperatriz, la futura reina española Ana de Austria (1549-1580).⁹⁰ Las jóvenes que entraban a la corte siendo todavía niñas, procedían de grandes familias nobles cuyo linaje ya había servido a la monarquía anteriormente y confiaban sus hijas a la corte como futuras damas, sabiendo la buena educación y futuro que les proveería.

En 1568 Ana de Austria estaba a punto de cumplir diecinueve años pero todavía no tenía un compromiso matrimonial. Esta situación cambió cuando falleció la reina Isabel de Valois (1546-1568) ese mismo año, y Felipe II se vio obligado a contraer un nuevo matrimonio para asegurar un heredero varón que asegurase la continuidad dinástica.⁹¹ El fallecimiento de Isabel despejó el camino a la corona para la archiduquesa Ana, que se posicionó como la candidata perfecta para el trono español.⁹² Tras un proceso de negociación, se firmaron las capitulaciones matrimoniales y se celebró la boda por poderes en la iglesia de san Vito de Praga en 1570.⁹³ Acto seguido, se iniciaron los preparativos para trasladar a Ana de Austria a España, descartándose la ruta marítima de Génova a Barcelona por el peligro de la armada turca. Finalmente la reina navegó por el Rin, Alemania y Flandes, hasta llegar finalmente a la costa de Santander.⁹⁴

⁹⁰ B.N.E., Porcones, 1427/54, ff. 3-28. Ya era dama de la reina cuando vino a España en 1570, por lo que debió recibir su nombramiento al llegar a la corte imperial en 1566.

⁹¹ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...op.cit.*, pp.31-39. RUBIO ARAGONÉS, M.J., *Reinas de España. Las Austrias*, Madrid, La esfera de los libros, 2015, pp.209-239.

⁹² BENASSAR, B., *La España de los Austrias (1516-1700)*, Barcelona, Editorial Crítica, 2010, p.12. Véase: RUBIO ARAGONÉS, M.J., *Reinas de España. Las Austrias*, Madrid, La esfera de los libros, 2015, pp.209-239; Pérez de Tudela, A., “La reina Anna de Austria (1549-1580), su imagen y colección artística” en: Martínez Millán, J., y Marçal Lourenço, M.P., (Coords), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol.III, Madrid, Polifemo, pp. 1563-1615.

⁹³ RUBIO ARAGONÉS, M.J., *Reinas de España. Las Austrias*, Madrid, La esfera de los libros, 2015, pp.209-239.

⁹⁴ *Ibidem*.

La archiduquesa Ana viajó con una extensa comitiva hasta España. La emperatriz María mantuvo al tanto a Felipe II de quién acompañaría a la nueva reina, y ella misma se encargó de supervisar su séquito.⁹⁶ Ana de Austria viajaría con sus dos hermanos, Maximiliano y Wenceslao, que se intercambiarían con sus otros hermanos, Rodolfo y Ernesto, que ya habían pasado varios años con Felipe II y regresarían al imperio. Además, el séquito de servicio de la reina fue selecto y muy premeditado por parte de la emperatriz [fig.9].⁹⁷ María insistió en que la preparación del cortejo que acompañase a su hija debía ser un proceso cuidadoso, e intervino concienzudamente para designar a las personalidades que acompañarían a Ana,⁹⁸ primando a quienes la habían tratado más, su lealtad y la confianza que la emperatriz tuviese en ellos.⁹⁹



Fig.9. Retrato de la emperatriz María de Austria. Antonio Moro, 1551.⁹⁵

⁹⁵ Fig.9. Imagen del *Retrato de la emperatriz María de Austria*, Antonio Moro 1551. Fuente: Wikimedia commons.

⁹⁶ BORREGO GUTIÉRREZ, E., “Realidad, crónica y opinión: los avatares del viaje de Anna de Austria a España (1570) a través de fuentes mixtas”, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, nº 43-2, pp.17-38.

⁹⁷ SÁNCHEZ, M., “Los vínculos de sangre: la emperatriz María, Felipe II y las relaciones entre España y Europa Central” en: *Congreso Internacional, Felipe II (1598-1998) Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II*, Madrid, Parteluz, 1998, pp.777-793.

⁹⁸ GALENDE DÍAZ, J.C., Y SALAMANCA LÓPEZ, M., *Epistolario de la emperatriz María de Austria. Textos inéditos del Archivo de la Casas de Alba*, Madrid, Nuevos Escritores, 2004, pp. 349-358.

⁹⁹ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...op.cit.*, pp. 41-43.

Dada la amistad que la soberana tenía con María Manrique de Lara, no es de extrañar que interviniese en este proceso, y convenciese a la emperatriz para incluir a sobrina en el séquito de la joven reina. Ana Manrique tenía tan solo diez años, pero había sido educada en el servicio de la archiduquesa, por lo que sería una de las personalidades más cercanas a ella y a sus hermanos. Quienes viajasen con la reina debían cumplir dos funciones: ocuparse de sus necesidades cotidianas, y estar dentro de su círculo de confianza.¹⁰⁰ La emperatriz quiso enviar a las damas que se habían criado con su hija en la corte, y de esta manera se lo hace saber a su hermano Felipe II: *Las damas que de aca fueren yo espero que no descontenten porque se han criado aquí las más, y se les dará muy bien como han de tratar a su ama, y a ella como a de tratar con ellas.*¹⁰¹ En otra de sus cartas, la emperatriz justifica que a pesar de la corta edad de Ana, era una de las más allegadas a la reina:

(...) algunas hay todavía muy muchachas como Anna Manrique, pero no debe ser motivo de preocupacion pues se ha criado con la Reyna desde que vino que era muy buena ya desde niñ[a] y no se le separa, yo la conosco arto desde que vino, que cassi es mas de aqui que de alla y le sera de muy buen arte (...)¹⁰²

María Manrique vio la oportunidad perfecta para adentrar a su sobrina en la corte de Felipe II. Con ello conseguía que distintos miembros de su familia tuvieran presencia en la corte española de los Austrias, y a la vez en la corte imperial de Praga, lo que favorecería sin duda el prestigio del linaje y aumentaría las redes de poder, los favores y los privilegios futuros que podrían adquirir los Manrique de Lara. Además de ser una distinción social, era una distinción política y económica, puesto que se vinculaban con las dos cortes de manera muy personal. De esta manera, mientras María Manrique de Lara era dama de la emperatriz, su sobrina lo sería de la futura reina de

¹⁰⁰ BORREGO GUTIÉRREZ, E., “Realidad, crónica...”, *op.cit.*, pp.17-38.

¹⁰¹ Archivo de los Duques de Alba, [A.D.A], caja 20/89, Carta de la emperatriz María a Felipe II, Praga, 29 de mayo de 1570. Recogida en: GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...op.cit.*, p.41.

¹⁰² Archivo de los Duques de Alba, [A.D.A], caja 20/89, Carta de la emperatriz María a Felipe II, Praga, 29 de mayo de 1570. Recogida en: GELANDE DÍAZ, J.C., Y SALAMANCA LÓPEZ, M., *Epistolario de la emperatriz María de Austria. Textos inéditos del Archivo de la Casa de Alba*, Madrid, Nuevosescritores, 2004.

España, por lo que seguirían estando conectadas a través de las dos soberanas de la dinastía Habsburgo.

Un caso muy similar fue el protagonizado por Margarita de Cardona (1535-1609),¹⁰³ quien también fue dama de la emperatriz María en Praga junto a María Manrique de Lara, pero dos de sus hijas, Ana e Hipólita, pasaron al servicio de la princesa Juana de Austria y la reina Ana en España coincidiendo siete años en palacio con Ana Manrique.¹⁰⁴

¹⁰³ CRUZ MEDINA, V., “In Service to my Lady, the Empress, as I Have Done Every Other Day of my Life: Margarita de Cardona, Baroness of Dietrichstein and Lady in Waiting of Maria of Austria” en: Akkerman, N., y Houben, B., (Eds.) *The Politics of Female Households. Ladies in waiting across Early Modern Europe*, Boston-Leiden, Brill, 2014, pp. 99 -119. De la misma autora véase: “Y porque sale la Reyna a senar acabo, ques mi semana de servir. La vida en Palacio de la reina Ana, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en las cartas de Ana de Dietrichstein” en: López-Cordón, V., y Franco Rubio, G., (Coords.), *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos, e imagen historiográfica. Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Madrid, Fundación de Historia Moderna, 2005, pp.427-445.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

2.3. LLEGADA A ESPAÑA: PRIMERA ETAPA EN LA CORTE (1570-1580)

*Junto a la reina Ana iban seis damitas de muy alta nobleza (...) aunque es verdad que algunas veces se ríen tan alto las damas y hablan tan recio los galanes, que pierden su gravedad y aún se importuna Su Magestad.*¹⁰⁵

Ana Manrique formó parte de la comitiva de Ana de Austria junto a otras damas que la acompañarán en la corte española. Tras un largo viaje llegaron a Santander y posteriormente se trasladaron a Burgos, donde tendrá lugar la primera entrada triunfal de la nueva reina en tierras españolas. Tras encontrarse Felipe II con su esposa, celebraron en Segovia su ceremonia nupcial y a finales del mes de noviembre, tuvo lugar finalmente la entrada de los reyes en Madrid.¹⁰⁶ Dada la inmediatez del fallecimiento de Isabel de Valois y el nuevo matrimonio del rey, fue necesario organizar rápidamente la casa de la nueva soberana. La casa de la reina se ha definido como una institución femenina dentro de la corte, que tenía su propia jerarquía y leyes.¹⁰⁷ Tenía idéntica estructura a la del rey, sólo se diferenciaba en la Cámara Real. Esta estaba dirigida por la camarera mayor, que tenía a su cargo a toda una serie de mujeres para el servicio personal de la reina; meninas, damas, ayas y dueñas de honor, además de las criadas. La organización de la nueva casa de la reina conllevó la reordenación de los distintos profesionales,¹⁰⁸ y por supuesto de las damas. Hubo que reubicar a las de la anterior reina, Isabel de Valois, y seleccionar a las que pertenecerían a la casa de Ana de Austria,¹⁰⁹ contando con las que la habían acompañado en el viaje, como fue el caso de

¹⁰⁵ A.G.P., Sección Histórica, caja 49, exp. 3: *Hordenanzas y etiquetas que el rey nuestro señor don Felipe segundo rey de las Españas mando que guardasen por los criados y criadas de la real cassa de la reyna nuestra señora, dadas en treinta y uno de diziembre de mil quinientos y setenta y cinco años. y refrendadas por su secretario de estado Martín de Gaztelu.*

¹⁰⁶ BORREGO GUTIÉRREZ, E., “Realidad, crónica y opinión: los avatares del viaje de Anna de Austria a España (1570) a través de fuentes mixtas”, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, nº 43-2, pp.17-38.

¹⁰⁷ GARCÍA PRIETO, E., *La Infanta Isabel Clara Eugenia De Austria, la formación de una princesa Europea y su entorno cortesano*, Tesis Doctoral dirigida por el doctor Bouza Álvarez, F., Madrid, Departamento de Historia Moderna, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp.51-53.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...op.cit.*, pp. 41-43.

Ana Manrique. No fue un trámite tan sencillo, puesto que Felipe II quiso controlar el servicio extranjero que la reina llevaba consigo.¹¹⁰ La emperatriz María estuvo pendiente de quiénes iban a formar el séquito de su hija en España, e intervino activamente con Felipe II a través de correspondencia para aconsejar e intervenir en el proceso de organización de las damas.¹¹¹

Una de las personas que estuvo a cargo de este asunto fue Antonio de la Cueva, Marqués de Ladrada y mayordomo mayor de Ana de Austria, quien redactó las nuevas etiquetas de la reina.¹¹² Se entiende por etiquetas el conjunto de normativas de protocolo y organización administrativa de la corte, que debían acatarse para garantizar el orden interno de la misma.¹¹³ El cambio de etiquetas fue el gran paso para estructurar todo el séquito femenino de la nueva reina [fig.10]. La redacción de las mismas fue un proceso laborioso que comenzó en 1570 y se aprobó 4 años más tarde, pero se convirtieron en un referente para la casa de Austria durante la Edad Moderna.¹¹⁴ El resultado final fue una normativa más estricta que la que recientemente se acataba en la corte. Son numerosos los estudios dedicados al cambio de etiquetas en este periodo y todos ellos coinciden en que se aprecia la influencia de la emperatriz María en beneficio a la joven reina. La hermana del rey tuvo un papel decisivo en decretar quién viajaría con su hija a España, y por consiguiente, quién sería el futuro personal de la nueva casa de la reina y su normativa.¹¹⁵

¹¹⁰ RUBIO ARAGONÉS, M.J., *Reinas de España...op.cit.* pp.209-239.

¹¹¹ Aun así, el rey excluyó a algunas mujeres del servicio de la reina, a pesar de estar recomendadas por la emperatriz. Véase: GALENDE DÍAZ, J.C., Y SALAMANCA LÓPEZ, M., *Epistolario de la emperatriz María de Austria. Textos inéditos del Archivo de la Casas de Alba*, Madrid, Nuevos Escritores, 2004, pp. 349-358.

¹¹² GARCÍA PRIETO, E., *La Infanta Isabel Clara Eugenia...op.cit.*, pp.53-62.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ MARTÍNEZ MILLÁN J., “La Corte de Felipe II. la Casa de la Reina Ana” en RIBOT GARCÍA, L. (Coord.) *La Monarquía de Felipe II a debate*, Madrid 2000, pp. 159- 184.

¹¹⁵ *Ibidem.*



Fig.10. *Retratos de la reina Isabel de Valois y la reina Ana de Austria.*¹¹⁶

De este modo, Ana Manrique entró oficialmente en la corte española el 1 de diciembre de 1570 como dama de la reina Ana, siendo recomendada por la emperatriz María.¹¹⁷ La vida de estas mujeres al servicio de la soberana, estaba marcada por dos sucesos: su entrada a la corte y su salida por diversos motivos, primando los enlaces matrimoniales. Estas dos fechas registradas en la documentación administrativa, limitan a dos días concretos una larga vida llena de acontecimientos. Las jóvenes que como Ana Manrique crecieron en palacio, forjaron las vivencias de los sitios reales y siguieron una carrera cortesana que las prepararía para su destino en un matrimonio concertado en el que desempeñarían un importante rol femenino como señoras, o en su defecto en la vida

¹¹⁶ Fig.10. Imagen *Retrato de la reina Isabel de Valois*, tercera esposa de Felipe II Copia de Juan Pantoja de la Cruz según el modelo de Sofonisba Anguissola, ca.1605. *Retrato de la reina Ana de Austria*, cuarta esposa de Felipe II. Retrato de Bartolomé González sobre modelo de Antonio Moro, ca.1616. Ambos conservados en el Museo del Prado. Fuentes: Banco de imágenes wikimedia commons..

¹¹⁷ AGP, Personal Caja 612/2. Doña Ana Manrique. Entró a servir el 1 de diciembre de 1570 como dama de la reina Ana de Austria.

religiosa. Comenzaban siendo meninas o compañeras de los miembros de la realeza más jóvenes, con los que se educaban, y al llegar a una determinada edad, ascenderían a ser damas de la reina o de las infantas, posteriormente dueñas de honor, y finalmente camareras mayores como rango más alto al que podían aspirar.¹¹⁸ Las damas que entraban siendo niñas como Ana, son quienes mejor representan la vida en palacio, y la carrera áulica que los servidores de la monarquía debían seguir. Entender la estructura de la casa de la reina, y de los papeles que desempeñaron las mujeres en ella, supone conocer los mecanismos de integración de unas élites, y la labor que desempeñaron las damas en un mundo que parecía negarles su individualidad.¹¹⁹ La corte fue para ellas un espacio seguro, en el que se convirtieron en protagonistas de su vida por un periodo de tiempo.

La documentación administrativa sobre la casa de la reina, transmite la idea de una corte rígida, pero el día a día distó de la normativa en numerosas ocasiones, siendo una corte activa que vivió una realidad cambiante a causa de los sucesos políticos y sociales de su momento.¹²⁰ Las fuentes administrativas registran detalles concretos, pero no deben ser las fuentes principales a consultar, especialmente cuando se trata de relatar la vida de una dama de la reina. Para ello es necesario consultar otras fuentes transversales como epistolarios, ordenanzas, relaciones de viajes y crónicas entre otras, que permitan reconstruir al máximo la vida de Ana Manrique en este caso, y su implicación en la vida cortesana y su carrera áulica. La función de las damas era la de acompañar a la reina dentro y fuera de los sitios reales, acatando las normas y el protocolo, formar parte de las comitivas reales en los traslados de la corte y eventos, y en definitiva, hacer vida junto a la soberana. Además de que debían seguir una estricta normativa que limitaba su actividad fuera de palacio, estaban vigiladas por otros cargos femeninos que iban desde la guarda de las damas, que actuaba de chaperona cuando éstas eran niñas, la dueña de honor, que las vigilaba cuando eran jóvenes y solteras, y

¹¹⁸ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...*op.cit., p.255.

¹¹⁹ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...*op.cit., pp.16-19.

¹²⁰ *Ibidem*.

finalmente la camarera mayor, quien tenía el control total de la casa de la reina y su privacidad.¹²¹

De la seguridad de las jóvenes eran responsables el portero, la guarda mayor y la guarda menor, que permanecían a turnos en la puerta de sus aposentos y trataban de salvaguardar el decoro y la decencia de las damas.¹²² A partir de la llegada de la reina Ana, Felipe II trató de ser más estricto con la libertad de la servidumbre femenina, detalle que se plasma en las nuevas ordenanzas de la casa de la reina, y que afectó incluso en la organización del servicio de mesa:

[...] que se consiga el fin que se pretende por la buena orden y recato con que razon estén las damas y es que junto a la mesa dellas se pusiesse un bufetillo pequeño en que coma la guarda menor sola, y que se le dé del mismo plato de las damas y que la sirvan los oficiales dellas y desta manera, no se podra dezir que come con ellas y estará a la mira y escucha de todo lo que se dira y hara.¹²³

Durante su primer año como dama, Ana Manrique ya destacó como una de las más cercanas a la reina Ana. El hecho de haberse criado con ella en la corte imperial ya la posicionaba por encima de otras jóvenes que apenas conocían a la nueva soberana. La primera prueba de ello, es el primer oficio que ejerció en la corte. Se registra en 1571 su labor como “trinchanta”. Esta ocupación está relacionada con el servicio de comidas de la reina, al que solo accedían las jóvenes más allegadas a ella y en las que la soberana depositaba su total confianza. Durante la comida, la reina era servida por tres damas arrodilladas sobre almohadas mientras los pajes traían las viandas tal y como se recoge en las etiquetas:

¹²¹ LÓPEZ CORDÓN, M. V., “Entre damas anda el juego: las camareras mayores de Palacio en la Edad Moderna”, *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, 2003, pp. 123- 152

¹²² GARCÍA PRIETO, E., *La Infanta Isabel Clara Eugenia...*op.cit., pp. 71-91.

¹²³ A.G.P., Sección Histórica, caja 49, exp. 3: *Hordenanzas y etiquetas que el rey nuestro señor don Pelipe segundo rey de las Españas mando que guardasen por los criados y criadas de la real cassa de la reyna nuestra señora, dadas en treinta y uno de diziembre de mil quinientos y setenta y cinco años. y refrendadas por su secretario de estado Martín de Gaztelu.*

Sírvese al estilo de Portugal; es a saber, que están apogadas a la mesa tres damas y puestas de rodillas, la una que corta y las dos que sirven, de manera que el manjar traen hombres y le sirven damas. Todas las otras damas están allí presentes en pie y arrimadas, no callando sino parlando, no solas sino acompañadas; así que las tres dellas dan a la Reina de comer y las otras dan bien a los galanes que decir. Autorizado y regocijado es el estilo portugués; aunque es verdad que algunas veces se ríen tan alto las damas y hablan tan recio los galanes, que pierden su gravedad y aún se importuna Su Magestad.¹²⁴

En el fragmento extraído de las ordenanzas, se observa cómo a pesar de la estricta normativa impuesta, las jóvenes que no tenían que servir, aprovechaban la comida como un momento distendido en el que reírse y entablar conversaciones con los galanes. Mientras, la labor de la trinchanta era preparar la bebida y la comida cortada en la mesa de la reina. El nombre proviene de la labor de cortar generalmente la carne o los alimentos antes de ser servidos, pero también se dedicaba a la preparación de la bebida como se observa en el siguiente párrafo:

Llegando el paje con las fuentes sobre las cuales ha de traer la toalla para que la trinchanta la ponga en la mesa delante de la Reyna y las dara a la dama que las ha de servir [las fuentes] y ella se hincara de rodillas junto a la trinchanta a la mano izquierda della. Luego la dama que sirve echara un poco de agua y la trinchanta se la dará a salvar a la copera.¹²⁵

También aparece la función de la copera, que era otra dama de la reina que probaba la bebida antes de hacérsela llegar a la soberana cuando esta lo demandara. Terminado este acto inicial, se disponía la mesa para la comida colocando los cubiertos sobre la mesa, pero no los platos, que estarían en otra mesa hasta que se preparasen para comer. Nadie más estaba autorizado a acercarse a la soberana, así se deja claro en las

¹²⁴ Este protocolo ya se aplicaba antes de la llegada de la reina Ana, concretamente mencionan que así se hacía en el servicio de la emperatriz Isabel, madre de Felipe II, y se quiso recuperar. Aunque se retomara desde antes de la llegada de la reina, se recogió oficialmente por escrito en las etiquetas en 1575: A.G.P., *Ordenanzas y etiquetas...*, *op.cit.*, exp. 3

¹²⁵ *Ibidem.*

ordenanzas con la advertencia de que *nunca se ha de poner nadie entre la Reina y las Damas que sirven*,¹²⁶ lo que indica la preocupación por la seguridad de la reina.

Las labores de trinchanta, o dama copera estaban relegadas a las damas de confianza de la reina, ya que aportaban la total seguridad de no perjudicar a la soberana. A pesar de que eran cargos que rotaban, primaba en las damas elegidas la cercanía con la reina y el arte de servir la mesa, que debía desarrollarse sin incidentes. Este hecho situaría a Ana Manrique en su primer año como una de las damas de confianza de la reina a pesar de su corta edad. Normalmente las damas eran elegidas por edades similares a la soberana para que fuese más sencillo congeniar entre ellas, de lo contrario si alguna era más pequeña, podía importunar a la reina y no encajar adecuadamente en el servicio. El hecho de que Ana Manrique, con menos de trece años de edad ya fuese dama de la reina, alude de nuevo a la preferencia que la soberana profesaba hacia ella, algo que continúa intuyéndose hasta el final de su vida.

En la documentación administrativa del Palacio Real no vuelve a aparecer el nombre de Ana Manrique de forma continuada como trinchanta después de 1571, pero sí que en 1574 volvió a realizar el oficio de manera puntual, concretamente el 26 de mayo de ese año en un gran banquete celebrado en el Pardo.¹²⁷ Otra cuestión importante, es que una de las damas que intervino como copera en 1571, era Hipólita de Mendoza, que también viajó en la comitiva de la reina Ana al igual que la condesa, siendo ambas de una edad aproximada.¹²⁸ Esta información ayuda a comprender la preferencia de la reina por tener a dos damas que fueran de su total confianza, ya que ambas se habían criado con ella en Bohemia. En segundo lugar, evidencia que tanto Ana como Hipólita, conocían bien el oficio de servir y debían desempeñarlo de manera impecable, lo que indica que ya habían sido instruidas en ello en la corte de la emperatriz, algo que las aventajaba frente a quienes no conocían el oficio.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Instituto Valencia de Don Juan, [IVDJ]: Mateo Vázquez a Felipe II, El Pardo 26 de mayo de 1574, Envío 53, caja 69, nº 50

¹²⁸ AGP, Sección Administrativa, leg. 5272, exp. 1

Durante su primer año en la corte, Ana continuaría su educación junto a las otras damas próximas a su edad, y se amoldaría progresivamente a la vida en la corte española. Las jóvenes que eran educadas en palacio, aprendían habilidades como la lectura y la escritura, consideradas básicas para mujeres de su rango social. Además, también contaban con lecciones de matemáticas, geografía e historia, y otras actividades como la música, la pintura a cargo de Sofonisba Anguissola (1535-1625),¹²⁹ la danza, o las artes escénicas.¹³⁰ También fueron instruidas en otras labores que se consideraban muy femeninas, como es el bordado, imprescindible para que la mujer desarrollara un carácter paciente y delicado según el pensamiento de la época.¹³¹

Los buenos modales, ademanes, compostura, y saber actuar frente a todo aquel que las viera, eran otras de las tareas principales que formaban parte de su educación. Para ello, las damas debían de dominar el protocolo sin dudar, ser muy prudentes y contenidas en sus apariciones públicas para no dar que hablar o crear mala reputación. Las damas de mayor edad, eran las encargadas de enseñarles a las más pequeñas el ceremonial de la Casa de Austria, el cual establecía una serie de normas sobre el comportamiento de las personalidades de la casa real y su tratamiento.¹³²

La formación religiosa y espiritual también fue una constante en palacio. Era fomentada con lecturas comentadas, en las que la princesa Juana de Austria (1535-

¹²⁹ KUSCHE, M., “Sofonisba Anguissola en España” en: *Archivo español de Arte*, nº248, pp.391-420; “El retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola, maestra de pintura y dama de honor de Isabel de Valois” en: *La mujer en el arte español*, Madrid, CSIC, 1997, pp. 69-80; PÉREZ DE TUDELA, A., “Sofonisba Anguissola en la Corte de Felipe II” en: Ruiz Gómez, L., (Com.) *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 2019, pp.52-69.

¹³⁰ ALBALADEJO MARTÍNEZ, M., “Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela: modelos de la perfecta princesa educada e instruida” en: *Anales de Historia del Arte*, vol.24, 2014, pp.115-127.

¹³¹ ALBALADEJO MARTÍNEZ, M., “La casa de las infantas de España en el reinado de Felipe II: ciertos aspectos sobre su origen, formación y difusión” en: *Studia Historica. Historia Moderna*, nº36, 2014, pp. 233-261.

¹³² GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...op.cit.*, pp. 172-177.

1573) jugó un papel relevante como principal institutriz,¹³³ además de la asistencia a eventos religiosos, visitas a los monasterios y conventos, las donaciones de caridad que las mujeres de la corte hacían, o las devociones personales que tenían cada una de ellas influían en el desarrollo de la educación de las jóvenes.¹³⁴ A través de estas actividades, las reinas e infantas construían su imagen siendo referentes para las demás mujeres de la corte. Todas estas actividades jugarán un papel clave en la vida de Ana Manrique, ya que forjarán un carácter muy religioso fruto de sus años entre el imperio y la corte española, donde tuvo grandes referentes como la emperatriz María, la reina Ana, la princesa Juana de Austria o Margarita de Austria (1567–1633) entre otras,¹³⁵ quienes desarrollaron gran parte de su vida en torno a dos espacios religiosos que se convirtieron en otra corte en femenino, los Reales Monasterios de las Descalzas Reales, y la Encarnación.¹³⁶

En este primer periodo de adaptación a la corte española, Ana Manrique trataba de acatar las normativas junto a otras damas más jóvenes, no obstante, la presión hacia ellas y las restricciones sobre su libertad, provocaron episodios problemáticos. A pesar de la estricta educación que recibían y el protocolo que debían cumplir, en ocasiones las damas fueron conflictivas con el mayordomo mayor, el marqués de Ladrada, quien intentaba mantener el orden en la casa, a veces sin éxito. La correspondencia conservada en la British Library entre el marqués con Felipe II en 1571, permite conocer el comportamiento de las damas en palacio, concretamente el de las más pequeñas, llegando a ser desafiante a causa de las constantes restricciones de libertad

¹³³ FRANCO RUBIO, G., “Valedoras del linaje y guardianas de la dinastía” en: Sánchez Hernández (ed.) *Mujeres en la Corte de los Austrias: Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 15-54.

¹³⁴ JIMÉNEZ PABLO, E., “Modelar la espiritualidad de las reinas de la Casa de Austria: capilla, oratorio y devoción” en: Sánchez Hernández (ed.) *Mujeres en la Corte de los Austrias: Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp.479-504.

¹³⁵ HERRERO SANZ, M.J., “Devociones marianas de las Habsburgo” en: *Mujeres en la Corte de los Austrias: Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 569-596.

¹³⁶ *Ibidem*. Véase: SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, L., “Los Reales Monasterios de las Descalzas Reales y la Encarnación de Madrid. Dos proyectos de mujeres” en: *Mujeres en la Corte de los Austrias: Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 505-537.; CHECA CREMADES, F., (Com.) *La otra Corte: mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas la Encarnación*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2019.

hacia ellas. Esto provocó sucesos que obligaron al rey a castigar a las damas por su comportamiento indecente. El acontecimiento que se expone a continuación, causó gran revuelo y ocurrió justo un año después de la llegada de la condesa a la corte. En esta carta, el marqués se lamenta de las travesuras que han cometido las damas, entre ellas Ana Manrique, cuando la reina dormía y el rey estaba ausente.

Ante la escasez de damas, unas meninas han tomado chapines: abia muchas mochachas y pocas damas,¹³⁷ aunque si algunas de las que ay tuviésemos menos, poca falta nos harían porque cierto algunas son bien ynsolentes, anoche después de Recojida la R[ein]a se juntaron doña Ana Manrique, doña ysabel de la cueva, sofonisba y doña Ana de la cerda, y tomaron consigo otra boba que es doña labinia y con sus criadas con unos leños derribaron los tabiques que estaban ya hechos en dos o tres arcos del corredor de sobre la puerta, y rompieron las celosías y otras hecharon abajo diciendo que de mejor gana rompieran las cabeças de los que lo abian ordenado [anotación marginal de Felipe II] me a parecido (...) muy mal todo lo demás que han hecho y tan mal que si lleban este camyno las hare embiar a casa de los padres e madres para que nunca mas buelban.¹³⁸

No se especifica que Ana Manrique fuera la condesa de Puñonrostro, puesto que todavía no había contraído matrimonio, pero sí debe identificarse con ella porque entre las jóvenes que fueron damas de la reina entre 1570 y 1571, no hay otra que lleve el mismo nombre.

También acusa a Isabel de la Cueva, que ya estaba en el servicio de Isabel de Valois, siendo una de las que pasaron al servicio de la reina Ana en 1570.¹³⁹ La siguiente dama a la que se refiere el documento es la pintora Sofonisba Anguissola.

¹³⁷ El término *muchacha* en este contexto, hace referencia a la edad de las implicadas, que no llegarían a la adolescencia.

¹³⁸ British Library, [B.L.], *Carta del Marqués de Ladrada a Felipe II*, 20 de noviembre de 1571, Ms. 28354, fol. 289v. Véase: PÉREZ DE TUDELA, A., “La reina Anna de Austria (1549-1580) su imagen y colección artística” en: MARTÍNEZ MILLÁN, J., Y MARZAL LORENZO, M.P., (COORD.) *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, pp. 1563-1616.

¹³⁹ A.G.P, Personal. Caja 16823/44: Isabel de la Cueva fue dama de la reina Ana hasta su fallecimiento en 1580, cuando presidió junto a su marido el cortejo fúnebre que debía trasladar el cuerpo de la soberana al Escorial. Véase: GARCÍA PRIETO, E., *La Infanta Isabel Clara Eugenia...op.cit.*, p.473.

Sofonisba continuó en la corte española tras el fallecimiento de Isabel de Valois hasta 1573,¹⁴⁰ lo que explica su aparición en este momento [fig.11].



Fig.11. Detalles de *El juego de Ajedrez*, 1555 y autorretrato de Sofonisba Anguissola 1556.¹⁴¹

La pintora representa un caso excepcional dentro de la casa de la reina. Además de ser maestra de pintura de la reina Isabel de Valois y de las infantas Isabel y Catalina, fue requerida como retratista para la familia real,¹⁴² labor que compaginaba con el oficio de dama palatina. Sofonisba expresó su deseo de quedarse en Madrid sirviendo a las infantas y a la nueva reina, tras la muerte de la soberana francesa.

¹⁴⁰ PÉREZ DE TUDELA, A., “Sofonisba Anguissola en la Corte de Felipe II” en: Ruiz Gómez, L., (Com.) *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 2019, pp.52-69. Véase: KUSCHE, M., “Comentarios sobre las atribuciones a Sofonisba Anguissola por el Doctor Alfio Nictora” en: *Archivo Español de Arte*, nº82, 2009, pp.286-316.

¹⁴¹ Fig.11. Imágenes. Detalle de *El juego de Ajedrez*, 1555 y *Autorretrato de Sofonisba Anguissola*, 1556. Fuentes: wikiart y wikimedia commons.

¹⁴² SERRANO DE HARO SORIANO, A., “Sofonisba Anguissola: leyenda y pintura” en: Serrano de Haro Soriano, A., y Alegre Carvajal, E., (Eds.) *Retrato de la mujer renacentista*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2012, pp. 19-45; KUSCHE, M., *Retratos y Retratadores, Alonso Sánchez Coello y sus Competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa, Rolán Moys*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte hispánico, 2004, pp. 246-247.

Así, sus intenciones le permitieron continuar seis años más en palacio hasta su matrimonio en 1573, y la reina Ana se aseguró de que la pintora saliese de la corte en las mejores condiciones, dotándola de 1000 ducados.¹⁴³ La misiva permite saber que la pintora y la condesa compartieron un breve periodo de tiempo en palacio, los últimos años de Sofonisba y el primero de Ana. Por este motivo, es muy probable que Ana Manrique también hubiese sido retratada por la artista cremonesa, puesto que realizó retratos de las damas y acompañantes de las infantas y la reina. A pesar de su diferencia en edad, ambas compartieron actividades, eventos y obligaciones en palacio, por lo que sería sencillo y accesible para Sofonisba retratar a Ana. Actualmente existen retratos femeninos que se han atribuido en los últimos años a Anguissola, pertenecientes a esta época. La identificación del retrato es compleja, puesto que podrían corresponderse con numerosos nombres de damas que compartieron años en la corte con la pintora, y además no aparece ningún distintivo que pueda identificarlas con seguridad.

El marqués acusa a otra dama de la reina, Ana de la Cerda, hija del conde de Chinchón. Tras este altercado, Felipe II consideró enviarla a casa un tiempo para que corrigiera sus modales.¹⁴⁴ Estas fueron las cuatro jóvenes que, junto con sus criadas, se implicaron en el derribo de algunas celosías y tabiques, mandados construir por Felipe II para cerrar las ventanas. El cierre fue ordenado para evitar que las damas hablaran con alguien en su ausencia, práctica que hacían habitualmente y que podía provocar una mala imagen en la corte, además de favorecer la filtración e intercambio de información privada. Esta carta es una fuente de información para diversas cuestiones. Además de ratificar que Sofonisba y Ana coincidieron en la corte, introduce al lector en un ámbito privado, que permite conocer la parte más humana de estas damas —la mayoría niñas—

¹⁴³ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...*op.cit., p.39.

¹⁴⁴ El Marqués de Ladrada a Felipe II, Madrid 25 de noviembre de 1571, BL Add Mss/ 28354, ff. 299- Sobre la trayectoria política del Conde de Chinchón véase FERNÁNDEZ CONTI, S. “La nobleza cortesana: don Diego de Cabrera y Bobadilla, tercer Conde de Chinchón” en MARTÍNEZ MILLÁN J., *La Corte de Felipe II*, pp. 229- 270, que si bien se centra en el Tercer Conde, hace referencia al inicio de la carrera cortesana por parte del II Conde.

¹⁴⁵ ante la presión y el control impuesto por el rey. Además, menciona otro rango más de la servidumbre femenina, como son las criadas de las damas, que serían el último eslabón del servicio de la casa de la reina. Por último, demuestra que la realidad de la casa real no fue siempre el espacio rígido que transmite la documentación administrativa.

Felipe II insistió en que la reina Ana debía castigar a las damas encerrándolas, pero el marqués informó al rey de que el castigo de las jóvenes no duró apenas un día, puesto que la reina Ana las dejó salir por petición de sus hermanos menores, los príncipes Maximiliano y Wenceslao.¹⁴⁶ Este documento no debe interpretarse como una mera anécdota, sino como un comportamiento que las damas repitieron en otras ocasiones, en forma de rebeldía y llamada de atención hacia el mayordomo mayor, y la reclamación de su espacio y libertad en la corte. Por mucho que éste tratase de controlar a las damas, era inevitable que surgieran estos altercados con las más pequeñas, a las que era más complicado supervisar. Otro ejemplo se muestra en otra carta del mayordomo, pidiendo a Felipe II que no dejase asistir a las damas a las ceremonias oficiales de concesión de hábitos de los caballeros, puesto que no lo tomaban con la seriedad debida:

(...) aunque yo conocí algunas damas byen desasosegadas, ninguna comparación ay a lo de agora porque tienen la mayor maestría para insolencias que se pudiera hallar en el mundo (...) Su Mg la Reyna no se hallará al ábito de don Francisco porque yo le he dicho que no lo debe procurar, por no ser cosa decente [...] el mismo día que le abía de tomar, después de comer quiso la Reyna ir allá porque las damas lo quisieron ver, y rescebio harto más bergüença que honrra, porque no hizieron las damas sino reírse y hazer burlas de quanto allí pasó.¹⁴⁷

¹⁴⁵ En la carta se hace referencia a las “meninas”, aquellas niñas que se criaban en palacio y cuando crecieran, serían damas de la reina o infantas. Excepto Sofonisba, que en esos momentos contaba con 39 años, las demás serían de una edad similar a la de Ana Manrique.

¹⁴⁶ El Marqués de Ladrada a Felipe II, Madrid 25 de noviembre de 1571, BL Add Mss/ 28354, ff. 299- 301. Véase: PÉREZ DE TUDELA, A., “La reina Anna de Austria (1549-1580) su imagen y colección artística” en: MARTÍNEZ MILLÁN, J., Y MARZAL LORENZO, M.P., (COORD.) Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX), pp. 1563-1616.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

Estas quejas fueron destinadas al rey, pero el objetivo era que la reina Ana controlase y fuera quien reprimiese a sus damas, debiendo actuar como el principal elemento de control en su casa. Tras estos altercados, no vuelve a localizarse el nombre de Ana Manrique en relación al mal comportamiento de las damas, pero sí continuará unida a una de ellas, Isabel de la Cueva, y a partir de 1571 se relacionara con otras jóvenes como Juana Manrique o Ana de Dietrichstein, siendo esta última la hija de Margarita de Cardona. Ésta última actuó como testigo privilegiado de su momento, y redactó todas sus vivencias en palacio en una serie de cartas para su madre.¹⁴⁸ Esas cartas, constituyen una fuente imprescindible para el estudio de la vida de estas damas en la corte. Además, también aportan información de manera transversal sobre los siguientes años de la condesa en la corte, como se expone posteriormente en el presente apartado.

A partir de 1571 la reina Ana pasará largas temporadas en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial junto a su séquito femenino. Durante los primeros años de la condesa en la corte, los reyes tuvieron como foco de la vida palatina el Real Alcázar de Madrid, pero también cambiaban constantemente de residencia, pasando largas temporadas entre el Real Alcázar de Madrid, el Real Monasterio del Escorial, el Pardo, el Palacio Real de Aranjuez y la Casa del Bosque de Segovia o Palacio de Valsaín. A pesar de que el centro neurálgico de la familia real fuese el Alcázar madrileño, el Escorial se convirtió en el gran proyecto arquitectónico del reinado de Felipe II. Durante su construcción, la corte se trasladaba allí pasando largas temporadas, asistiendo al proceso de construcción y decoración del mismo. Aunque en ocasiones la familia real viajaba al completo, lo habitual era que la reina llevase consigo a un séquito femenino más reducido.¹⁴⁹ Entre las damas que viajaron con la reina, siempre se localiza el

¹⁴⁸ CRUZ MEDINA, V., “Margarita de Cardona y sus hijas, damas entre Madrid y el Imperio” en: Martínez Millán J., Y Lourenço M. P., (Coords.) *Las relaciones discretas...op.cit.*, vol II, PP. 1267-1300.

¹⁴⁹ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...op.cit.*, p.156.

nombre de Ana Manrique, lo que la sigue situando como una de las favoritas de la soberana.¹⁵⁰

Precisamente se encontraba en el Escorial cuando en 1573, fue testigo de un acontecimiento que ensombreció a la casa de Austria, el fallecimiento de la princesa Juana, hermana de Felipe II, cuando apenas contaba con 38 años. Si bien fueron pocos años los que la condesa compartiría con Juana en la corte, sí se observa la influencia que la princesa ejerció en las jóvenes, e indica que fue un referente para Ana Manrique. Este hecho se aprecia en diversas cuestiones, como el interés por la lectura y el mundo bibliófilo, el vínculo con la Compañía de Jesús, y su relación con la cultura y la religiosidad, además de la participación en fundaciones de obras pías.

Son puntos comunes que compartieron otras mujeres de la casa de Austria, como la misma emperatriz María, que ya se consideraba un referente para el rol femenino de las mujeres Habsburgo, y también María Manrique de Lara y sus hijas. Todas ellas, entre otras, fueron grandes influencias que reunían los valores que debían inculcarse a la mujer de acuerdo al pensamiento de la época. La princesa Juana [fig.12], fue siempre el elemento estable en la familia de Felipe II, el referente familiar más sólido y el núcleo principal de la corte femenina del monarca, lo que la convirtió en educadora de sus sobrinos y gran apoyo para sus esposas.¹⁵¹ Además, estuvo al frente del gobierno cuando Felipe estaba ausente, por lo que su fallecimiento causó gran pesar en palacio. La princesa Juana se convirtió en un modelo a seguir para todas las mujeres de la corte tanto a nivel personal, como cultural.¹⁵² Esta herencia de la personalidad de las mujeres

¹⁵⁰ Sobre los viajes al Escorial y los nombres de algunas damas que normalmente conformaban el séquito de la reina véase: CRUZ MEDINA, V. “Y porque sale la Reyna a senar acabo, ques mi semana de servir. La vida en Palacio de la Reina Ana, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en las cartas de Ana de Dietrichstein” en López- Cordón Cortezo M. V., Y Franco Rubio, G., (Eds.) *La reina Isabel I... op. cit.*, pp. 427- 445. Otra muestra de ello se encuentra en los procesos criminales contra Antonio Pérez: MARAÑÓN, G., *Antonio Pérez: el hombre, el drama, la época*, vol.1, Madrid, Espasa-Caplle, 1947, pp. 96-97.

¹⁵¹ MARTÍNEZ MILLÁN, J., *La Corte de Felipe II*, Madrid, Alianza Universidad, 1994, pp. 70-74.

¹⁵² GARCÍA SANZ, A., “Juana de Austria: un modelo de intervención femenina” en: Sánchez Hernández (ed.) *Mujeres en la Corte de los Austrias: Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 249-274.

Habsburgo, se contemplará a lo largo de la vida de Ana Manrique, especialmente durante su etapa de madurez fuera de la corte.¹⁵³



Fig.12. *Retrato de Juana de Austria, princesa de Portugal, Sánchez Coello, c.1557.*¹⁵⁴

¹⁵³ Véase apartado: Ana Manrique y el emprendimiento hacia una nueva vida: 1600-1611.

¹⁵⁴ Fig.12. Imagen del *Retrato de Juana de Austria*, Alonso Sánchez Coello, ca. 1557, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Fuente: wiki art banco de imagenes.

El fallecimiento de la princesa Juana impactó a las damas, y así lo cuenta Ana de Dietrichstein en una carta enviada a su madre en 1573. En el siguiente fragmento explica la tristeza generalizada de las damas, y a suya propia puesto que fue dama de Juana:

Bien creerá V.S.^a que lloramos el no tener a V.S.^a acá, para que nos ayudase a llorar y a pasar tan gran trabago como esto que nos tiene a todas llorando. En lo que V.S.^a me dise que able sienpre con respeto quando able de su Alteza [Juana de Austria] que sea en Gloria, no es posible menos que hablar de tal santa como ella. Parece que la tenemos siempre con nosotras. Yo en lo que soy dichosa, y me tengo, es en aber serbidola, que no me puedo loar sino mucho.¹⁵⁵

Además de la muerte de Juana, en el verano de 1573 el rey ordenó trasladar a los difuntos de la familia al Monasterio del Escorial, por lo que la casa real vivió unas jornadas luctuosas que fomentaron la imagen de la austeridad y el duelo.

¹⁵⁵ CRUZ MEDINA, V. “Y porque sale la Reyna a senar acabo, ques mi semana de servir. La vida en Palacio de la Reina Ana, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en las cartas de Ana de Dietrichstein” en López- Cordon Cortezo M. V., Y Franco Rubio, G., (Eds.) *La reina Isabel I... op. cit.*, pp. 427- 445 Sobre Ana Dietrichstein véase: CRUZ MEDINA, V., “Margarita de Cardona y sus hijas, damas entre Madrid y el Imperio” en: Martínez Millán J, Y Lourenço M. P., (Coords.) *Las relaciones discretas...op.cit.*, vol II, PP. 1267-1300; CRUZ MEDINA, V., “Manos que escriben cartas: Ana de Dietrichstein y el género epistolar en el siglo XVI” *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita*, 3-4, 2003-2004, pp.162-185; Edelmayer, F., “Honor y dinero. Adam de Dietrichstein al servicio de la Casa de Austria”, *Studia Histórica. Historia Moderna*, nº 11,1993, pp. 89-116; Badura, B., “La casa de Dietrichstein y España”, *Ibero-Americana Pragensia*, Nº23, 1999; Bouza, f., *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 144 y 170; Gérard M., “Art épistolaire et art de la conversation: les vertus de la familiarité”, *Revue d'Histoire Littéraire de la Frunce*, nº78 1978, pp. 93-96; Cruz Medina, V., “La educación de las meninas en la corte de Felipe II. Algunos aspectos a través de las cartas de Ana de Dietrichstein a su madre, Margarita de Cardona”, en A. Jiménez, R Celada (Coords.), *Etnohistoria de la Escuela. XII Coloquio Nacional de Historia de la Educación*, Burgos, Universidad de Burgos, 2003, pp. 528-534.

A partir de 1573 Ana Manrique consolidará su amistad con Ana de Dietrichstein, citada anteriormente. La joven había sido menina y dama de la princesa Juana, pero a su muerte, pasó al servicio de la reina Ana junto a la condesa, con quien compartió siete años en la corte hasta su matrimonio con el conde de Villanueva del Cañedo.¹⁵⁶ Dietrichstein era hija de Margarita de Cardona, dama de la emperatriz María junto a la tía de la condesa, con quien entabló amistad en la corte de Bohemia. La relación entre las dos jóvenes se aprecia en la correspondencia de Ana de Dietrichstein con su madre, donde el nombre de Ana Manrique comienza a ser frecuente a partir de 1577.¹⁵⁷

Las relaciones y amistades de las damas debían cuidarse, y era habitual que hubiese un vínculo mayor entre familiares o conocidas. Pero también debían ser prudentes y atentas con las amistades escogidas. Eran frecuentemente una red de poder femenina, que se palpa en las cartas de Dietrichstein, quien entabló relación con las damas de las familias más poderosas y se lo hacía saber a su madre. Además, si esas jóvenes tenían vínculo con la otra corte de los Habsburgo en el imperio, eran sin duda las damas mejor posicionadas de la corte, y ese precisamente era el caso de las dos.

Ana Manrique figura en algunas cartas de la joven como su “amiga”, además de exaltar su linaje, informando a su madre de la buena compañía de la que se rodea. En una de sus cartas escrita el 18 de noviembre de 1577 en el Escorial, Dietrichstein expone su intención de “tomar chapines”, pero la reina Ana todavía no se lo recomienda. La joven habló con Ana Manrique e intervino para darle algún consejo al respecto:

¹⁵⁶ Sobre Ana de Dietrichstein véase la nota nº 79. Para más información véase: CRUZ MEDINA, V., *Cartas de Ana de Dietrichstein a su madre, Margarita de Cardona: una doncella en la Corte de Felipe II (1573/4- 1581)*, Tesis Doctoral inédita dirigida por el Doctor Enrique Villalba Pérez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

Así dise mi señora doña Ana [la Reyna] que no quiere que tome chapines tan presto, mas temo que quando la Reyna aya parido no quieran que los tome. He hablado con Doña Ana Manrique y me asigura que la Reyna no me los dara asta que este siguro el poder yr con chapines por todos los caminos y me dise que es una cosa costosa pero que si V.S.^a no se cansa, sería bueno que la Enperatriz [María] lo escriba mandandose lo a la Reyna.¹⁵⁸



Fig. 13. Mujeres con verdugados y chapines en “El baile español”, fragmento del Códice Madraza-Daza realizados en el siglo XVI.¹⁵⁹

Los chapines eran un tipo de zapato que utilizaban las damas españolas. En la corte, se convirtió en un elemento de lujo que podía adornarse con abalorios, pedrería, ricos textiles y bordaduras de hilo metálico.¹⁶⁰ Solían tener una suela de gran altura y carecían de sujeción al talón, por lo que se necesitaba aprender para poder andar con ellos con soltura.¹⁶¹ Por este motivo, Ana Manrique le indica que debe saber manejarlos antes de ponerse unos. Pero también tiene un doble significado figurado, y es que en el siglo XVI, se utilizaba la expresión de “tomar chapines” cuando en la corte una menina

¹⁵⁸ M.Z.A.B., G-140, Kart. c.º. 426, fols. 143-144. Véase: CRUZ MEDINA, V., “Manos que escriben cartas: Ana de Dietrichstein y el género epistolar en el siglo XVI” *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita*, 3-4, 2003-2004, pp.162-185

¹⁵⁹ Fig.13. Mujeres con verdugados en “El baile español”, fragmento del *Códice Madraza-Daza* realizados en el siglo XVI. Fuente: B.N.E.

¹⁶⁰ Véase definición en: R.A.E., *Real diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Real Imprenta de Francisco del Hierro, 1726, p.185.

¹⁶¹ DESCALZO, A., “Vestirse a la moda en la España moderna” en: *Vínculos de Historia*, n.º. 6, 2017, p. 114-117. Véase también: LEIRA, A., “Fuentes para el estudio de la indumentaria española en los siglos XVI y XVII” en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*,...*op.cit.*, pp. 183-208; HERRERO GARCÍA, M., “Estudio de indumentaria española de los siglos XVI y XVII”. *Hispania: Revista española de historia*, n.º 19, 1945, pp. 286-307.

pasaba a ser dama, es decir cuando ya podía ascender de rango y por consiguiente, también entraba en la edad adecuada para contraer matrimonio [fig.13].

Eran el calzado de las mujeres que ya no eran ni meninas, ni jovencitas, sino que entraban en una edad más adulta en el contexto de la época. Luis de Góngora (1561-1627) hace referencia a ello en el *Romance de Píramo y Tisbe* (1618) en el que refiriéndose a la edad de Tisbe expone que anda *entre mozueta y rapaza, pocos años en chapines, con reverendas de dama*.¹⁶² Tomar chapines suponía el ascenso de rango ente las jóvenes, siendo algo muy representativo ya que había una notable diferencia física entre las que llevaban chapines y las que no, tal y como se recoge en la obra *Madrid en la prosa de viaje*, donde se relata uno de los viajes de la corte y en especial, de la comitiva de la soberana:

(...) siete u ocho carrozas, donde van las damas de la Reyna y las meninas, jóvenes de la nobleza del reino, que aspiran al rango de damas y que no usan chapines, sino zapato del todo bajo.¹⁶³

Por este motivo, Ana de Dietrichstein se preocupaba por si la reina no le permitía “tomar chapines”, tanto por la cuestión de contraer matrimonio, como el ascenso de rango y representación social que suponía llevar dichos zapatos. Otra cuestión interesante es la posición de Ana Manrique como persona cercana a la reina y conocedora de su opinión. Además, le aconseja que por medio de su madre, se lo comente a la emperatriz María, quien se lo haría llegar a su hija para que se cumpliera su intención, corroborándose así esa red de influencias tan necesaria en la corte.

A pesar de que Ana Manrique era unos años menor que Dietrichstein, se sobrentiende que ya había tomado chapines. Esto puede deberse a que Ana ya llevaba siete años al servicio de la reina, mientras que Ana de Dietrichstein llevaba menos tiempo. No se conoce exactamente cuándo autorizó Ana de Austria a la joven para

¹⁶² Véase la referencia a Covarrubias y Góngora recogida en: [FILADIS: El chapín.; Indumentaria y costumbres en la España: EL CHAPÍN \(I\) \(opusincertumhispanicus.blogspot.com\)](http://FILADIS: El chapín.; Indumentaria y costumbres en la España: EL CHAPÍN (I) (opusincertumhispanicus.blogspot.com)) [Consultado en: 21-XI-2020].

¹⁶³ CHECA CREMADES, J.L., *Madrid en la prosa de viaje: siglos XV, XVI y XVII*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1992, p.80.

tomar chapines, pero debió ser pronto pues contrajo matrimonio cuatro años después. En otra de las cartas de Dietrichstein a su madre, se expone de nuevo la amistad entre ambas durante uno de los viajes que realizaron al Escorial, en el que escasearon camas para las jóvenes damas y meninas:

(...) En este camino estuvimos dos días sin camas. Mas a mi no me faltaron mis mas buenas amigas, que doña Anna Manrique me dio una cama suya y en ella dormimos doña Hipólita y doña Magdalena de Borja (...).¹⁶⁴

Además de la amistad entre las jóvenes, estas líneas informan de algo importante y es que no todas las damas tuvieron los mismos privilegios ni en los sitios reales, ni en los viajes que hacían acompañando a la reina. Las damas más cercanas a la reina sí pudieron tener por ejemplo, más de una cama o sillas de viaje como fue el caso de Ana Manrique, e incluso un aposento más grande que las demás, en el que podían tener su espacio.¹⁶⁵ En el caso de Ana, no hay evidencia documental de que tuviera un aposento grande, pero algunos bienes muebles incluidos en su dote sí necesitaban al menos cierto espacio determinado, además, su estrecha relación con la reina también favorecería el privilegio de tener un aposento individual y amplio.

En otra de sus cartas fechada en 1579, Dietrichstein cuenta cómo recibió unos pendientes por parte de María Manrique de Lara, tía de la condesa, que también había hecho llegar unos de perlas a su sobrina.¹⁶⁶ A pesar de no especificar cómo eran estas joyas, es posible que fuesen un regalo para incluir en la dote de novia de ambas. Este detalle es importante para comprender las amistades de las damas de la corte, que actuaban en ocasiones como redes de favores y beneficios entre ellas y sus familias. Las noticias sobre la relación de amistad entre las dos, agradecerían sin duda en la corte imperial a Margarita de Cardona y María Manrique de Lara.

¹⁶⁴ Carta escrita el 8 de agosto de 1579. Véase: CRUZ MEDINA, V., “Manos que escriben...”, *op.cit.*, pp.162-185.

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ *Ibidem.*

En 1578 Ana Manrique fue testigo de otro acontecimiento que alteró la vida en la corte y fuera de ella, y en el que se vio implicada. El asesinato de Juan de Escobedo, secretario de Juan de Austria, se producía el 3 de marzo de ese año, siendo Antonio Pérez —secretario de Felipe II—, el principal culpable de instigar el crimen.¹⁶⁷ Durante sus primeros diez años como secretario, Antonio Pérez ejerció gran influencia sobre Felipe II, lo que le llevó a ganar confianza y poder. Juan de Austria sospechaba las posibles tramas de Pérez sobre la venta de secretos de estado, hasta que finalmente ocurrió el asesinato de Escobedo en el que también se vio envuelta Ana Mendoza de la Cerda, princesa de Éboli,¹⁶⁸ quien sí se vio afectada por la justicia un año más tarde cuando fue encarcelada en el torreón de Pinto, y posteriormente en Pastrana por ser sospechosa de la traición al rey y a la monarquía hispánica.¹⁶⁹

Tras el asesinato de Escobedo, entre 1579 y 1592 se produjeron una serie de interrogatorios y procesos criminales, en los que se recogieron las declaraciones de las personas que supieron información sobre la traición de Pérez y no las comunicaron al rey en su momento. En los procesos criminales de Castilla, se recoge la declaración de don Pedro de Velasco y su hijo, quien fue paje real, entre otros. Estas declaraciones aluden a una posible relación entre Ana Manrique y Antonio Pérez:

(...) vio que una noche a las once, el dicho Antonio Pérez hablaba desde el suelo a una ventana donde estaba doña Ana Manrique, dama de la Reina, tratandose entre ellos de cosas de amores. Vio hablar muchas veces por la noche en el Escorial con la señora doña Ana Manrique a Antonio Pérez, y en el bosque de Segovia hablando de amores y galantería. Este declarante, cuando se lo conto su hijo, se lo reprendió y riño y estuvo a punto de castigarle; porque no había ido en punto a Su Magestad con ello, y por esto y lo demás que ha dicho, tiene al dicho Antonio Pérez por hombre vano y perjudicial; y porque sabe bien

¹⁶⁷ MARAÑÓN, G., *Antonio Pérez: el hombre, el drama, la época*, vol.1, Madrid, Espasa-Caplle, 1947, pp. 94-97.

¹⁶⁸ Sobre la princesa de Éboli véase: MURO, G., *La princesa de Éboli*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1974.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

que por otras vías enviaba casi diariamente Antonio Pérez recaudos y billetes de amores a la dicha doña Ana; y que ésta es la verdad por el juramento que a hecho.¹⁷⁰

El testigo continúa diciendo que otro paje compañero suyo, el Barón de Vülarcheminy, escuchó lo siguiente:

(...) es que estando la Reina doña Ana y el Rey, nuestro señor, en el Bosque de Segovia, vio al dicho Antonio Pérez hablar muchas veces con doña Ana Manrique, dama de la Reina, nuestra señora: una vez él, de una ventana de su aposento; y ella, desde la galería; y enviarse recaudos el uno al otro, de día y de noche, por [la] misma parte, estando en el Parque; a el cual [a Pérez] parece que conoció en el talle y voz; y le oyó decir [Antonio Pérez a doña Ana Manrique], entre otras palabras: — ¿Qué podéis vos hacer por mi?.¹⁷¹

El siguiente testigo es otro paje real llamado Pedro de Vergara:

[Antonio Pérez] hablaba cada día a doña Ana Manrique, estando ella en un corredorçillo, y enviaba a decir a este testigo [Pedro de Vergara] que cerrase la ventana de donde vivian los pajes por hablar mas a su salvo.¹⁷²

Estas declaraciones son los únicos textos que exponen datos sobre la relación de Antonio Pérez con Ana Manrique, puesto que no se localizan más detalles después de 1577, exceptuando la obra de Manuel Broquetas de 1859 que expone que Antonio Pérez *tenía con la bella Ana Manrique diálogos amorosos*,¹⁷³ y la publicación del Círculo de Amigos de la Historia de 1978 que se remite a los hechos citados, exponiendo que

¹⁷⁰ ESPINOSA, A., *Proceso criminal que se fulminó contra Antonio Pérez Secretario de Estado del Rey don Felipe II*, Ex libris Romero de Martínez Madrid, 1788, p. 44.

¹⁷¹ MARAÑÓN, G., *Antonio Pérez: el hombre, el drama, la época*, vol.1, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, pp. 96-97.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ ANGELÓN Y BROQUETAS, M., *Crímenes españoles: colección grandiosa y completa*, Madrid, Librería Española, 1859, p. 220.

*Antonio Pérez tuvo como amante a doña Ana Manrique, pero esto no le impedía galantear a otras señoras.*¹⁷⁴

En 1577 Antonio Pérez ya estaba casado con Juana Coello (1545-1616), pero son múltiples las referencias a sus acercamientos y galanteo a otras mujeres de la corte.¹⁷⁵ Su puesto como secretario de estado le acercó a las damas de la reina, entre ellas Ana Manrique, que tendría dieciocho años en esos momentos. Todos los testigos informan sobre la correspondencia que Pérez hacía llegar a la dama diariamente. Se habla de “recaudos y billetes de amor”, siendo declaraciones breves de amor que se enviaban, o se hacían enviar por un intermediario a la persona correspondida.¹⁷⁶ Podían ser desde pequeños papeles manuscritos con una breve sentencia de amor, a tener un formato similar a una carta. Había casos en los que el billete de amor era tratado como una obra de arte, contratando incluso a grabadores o pintores. No obstante, en este caso debe entenderse como el primer concepto, puesto que era un sistema habitual y discreto de mandar mensajes de amor —o informaciones— mediante notas de pequeño tamaño.¹⁷⁷

Este método de comunicación, era el habitual utilizado por los galanes de la corte, quienes hacían llegar mensajes a las damas que cortejaban.¹⁷⁸ Si bien la galantería era una práctica habitual en la corte, no quedó exenta de problemática cuando se producía entre un hombre casado y una dama. Era una costumbre más dentro de los usos cortesanos, y no necesariamente derivaba en una relación amorosa que finalizaba

¹⁷⁴ VV.AA., *Grandes enigmas históricos españoles*, vol.10, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1978, p.40.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ DADSON, T. J., “Un poeta del amor y los amores de un poeta: Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas (1564- 1630)” en Cerdan, F., (Coord.) *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, 1994, pp. 299-311

¹⁷⁷ LÓPEZ CORDÓN, M. V., “Entre damas anda el juego: las camareras mayores de Palacio en la Edad Moderna”, *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, 2003, pp. 123- 152

¹⁷⁸ GARCÍA PRIETO, E., “Donde ay damas, ay amores. Relaciones ilícitas en la corte de Felipe II: El caso de don Gonzalo Chacón y doña Luisa de Castro” en: *Stvdia Historica. Historia Moderna*, nº37, 2015, pp.153-181.

en matrimonio.¹⁷⁹ En ocasiones estos acercamientos sí se convirtieron en casos notorios hasta llegar al “escándalo”, porque derivaron en relaciones más profundas que quisieron formalizar a través del matrimonio, como fue el caso de Gonzalo de Chacón y Luisa de Castro.¹⁸⁰ Pero un leve escarceo amoroso podía perjudicar considerablemente a ambas partes, y por este motivo se suspendió definitivamente la práctica del galanteo en 1688.¹⁸¹

Los hombres que actuaban como galanes provenían, al igual que las damas de importantes familias, y además podían tener diversos puestos en la casa real, lo que les permitía estar cerca de las damas. Una de las relaciones de viajeros que visitaron la corte en estos momentos, plasma la actividad de los galanes y las damas, totalmente integrada en la cotidianidad cortesana de la siguiente manera:

Junto a la reina [Ana de Austria] iban seis damitas de muy alta nobleza, tres de las cuales la sirven a la mesa con mucho respeto, mientras que las otras apoyadas en los muros de la habitación, charlaban con sus novios o galanteadores (así es como los llamaban) de cosas divertidas. Estos galanteadores tienen la libertad de cubrirse delante del rey y de la reina con tal que estén conversando con la señorita a quien sirven; son príncipes o señores distinguidos por su riqueza y su nacimiento; sirven a las damas para pasar el tiempo de una manera agradable, para ver a menudo a Su Majestad y con la intención también de tomarlas por esposas. Si tuvieran otros proyectos, se verían decepcionados porque las reglas del Palacio de su Majestad son muy estrictas en ese punto.¹⁸²

Además, este fragmento aporta información sobre las damas que servían a la reina, de nuevo aparecen las tres que la sirven, ocupando los cargos de trinchantas y coperas como se ha mencionado anteriormente. Este texto se puede relacionar con el

¹⁷⁹ CANDAU CHACÓN, M. L., “En torno al matrimonio: mujeres, conflictos, discursos”, en Peña Díaz, M. (Coord.), *La vida cotidiana en el mundo hispánico: (siglos xvi-xviii)*, Madrid, 2012, pp. 97-118.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² ALVAR EZQUERRA, A.: *La villa de Madrid vista por los extranjeros*. Madrid, 1990, p. 27. Sobre el galanteo, su jerga y su uso en la corte véase: B.N.E., R/7271, MILÁN, L.: *Libro de motes de damas y caualleros, intitulado el juego de mandar compuesto por don Luis Millán dirigido a las damas*, Valencia, Imprenta de Francisco Díaz Romano, 1535.

que escribió el Marqués de Ladrada sobre el servicio de la reina citado anteriormente, en el que aludía al comportamiento de las damas con sus galanes:

(...) tres dellas dan a la Reina de comer y las otras dan bien a los galanes que decir. Autorizado y regocijado es el estilo portugués; aunque es verdad que algunas veces se ríen tan alto las damas y hablan tan recio los galanes, que pierden su gravedad y aún se importuna Su Magestad.¹⁸³

Las declaraciones expuestas por los testigos en el proceso judicial no afectaron a la labor de Ana Manrique como dama de la reina. Si bien todos los implicados en la conspiración de Pérez fueron castigados, Ana continuó con normalidad en la corte. Aunque no se localiza más información al respecto, no debieron considerar de especial gravedad los argumentos de los testigos y tal vez se interpretara como un galanteo habitual, pero en absoluto se relacionó a la joven con la conspiración. Más bien como una más de las damas a las que Pérez galanteaba. Además, Ana contaba con una buena reputación entre el resto del séquito femenino, lo que actuaría sin duda a su favor.

A partir de entonces, pasó la mayoría del tiempo alejada de Madrid con la reina y las damas en el Escorial. El año de 1578 continuó siendo complicado para la corte en general. Entre los meses de septiembre y octubre, fallecieron los príncipes Wenceslao y Fernando, hermano de la reina Ana e hijo primogénito de los reyes respectivamente.¹⁸⁴ Por este motivo, Ana de Austria realizó entre 1578 y 1580 una serie de encargos pictóricos a Alonso Sánchez Coello (1531-1588) entre los que constan dos retratos de Wenceslao y Fernando. En total fueron cinco obras de las cuales tres pasaron a manos de Ana Manrique.¹⁸⁵

¹⁸³ *Hordenanzas y etiquetas que el rey nuestro señor don Felipe segundo rey de las Españas mando que guardasen por los criados y criadas de la real cassa de la Reyna nuestra señora, dadas en treinta y uno de diziembre de mil quinientos y setenta y cinco años.* y refrendadas por su secretario de estado Martín de Gaztelu, A.G.P, Sección Histórica, caja 49, exp. 3

¹⁸⁴ RUBIO, M.J., *Reinas de España...op.cit.*, pp. 228-229.

¹⁸⁵ SERRERA, M., (Com.) *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 26-27.

Los dos primeros serían un retrato del infante don Fernando, copia del que se encuentra en las Descalzas Reales, y otro del archiduque Wenceslao, tasados ambos en 60 ducados. El primero de ellos no se conserva, y el segundo fue enviado a Praga, donde actualmente se localiza en el castillo de Nelahozeves.¹⁸⁶ Fue Ana Manrique quien seguramente por mediación de la reina, enviaría estos retratos a Praga para que el recuerdo de los jóvenes perviviera en la corte de Bohemia. No obstante, el hecho de actualmente se conserve uno de los retratos en Nelahozeves, puede indicar que las obras pasaran a manos de María Manrique y de ésta, a su hija Polixena, quien fue propietaria del castillo y atesoró una gran colección de retratos tanto de su familia, como de la casa real.

El tercer retrato que fue destinado a la condesa, aparece en su dote de novia. Se trataba de una efigie en miniatura de la reina Ana, diseñado para introducirse en una cajita de oro y llevarlo a modo de colgante. Este retrato tendrá una carga sentimental entre las pertenencias de Ana, puesto que sería un regalo que la reina quiso que tuviese poco antes de su fallecimiento en 1580. Por lo tanto, Ana tuvo al menos tres obras de Alonso Sánchez Coello de las cuales envió dos a la corte Bohemia. El intercambio de retratos entre ambas cortes fue habitual, pero especialmente quienes se interesaron en crear colecciones de retratos en Praga, fueron María Manrique de Lara y sus hijas, especialmente Polixena.¹⁸⁷

La importancia del estudio de estas piezas y su contexto para la presente investigación, radica en la información que brinda sobre las relaciones de Ana Manrique en la corte, así como el contacto que tuvo con algunos artistas. La vida de las damas de la reina se ha estudiado generalmente como un colectivo femenino. Pero es importante el estudio individual de estas jóvenes, que además de enriquecer las investigaciones de género, permite conocer de primera mano la compleja red política, social y artística que fue la casa de Austria entre Madrid y la corte imperial de los Habsburgo.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ MAREK, P., “Las damas de la Emperatriz María y su papel en el sistema clientelar de los reyes españoles. El caso de María Manrique de Lara y sus hijas”, en: Martínez Millán J., y Marçal Lourenço M.P., (Coords.), *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa II*, pp. 1003-1037.

Los años en los que Alonso Sánchez Coello estuvo en la corte, coinciden con los que Ana pasó al servicio de la reina e infantas. De la misma manera en la que era participe de todos los sucesos de la corte, también tuvo la oportunidad de conocer a los artistas que trabajaban al servicio de la monarquía, como ocurrió con Sofonisba. Coello realizó numerosos retratos de damas de la reina y de las infantas, que a día de hoy se han catalogado como retratos de “damas desconocidas”, (fig.) pero no puede descartarse que alguna de ellas fuese Ana Manrique.

Quien sí la retrató fue Navarrete el Mudo (1526-1579). El periodo en el que Juan Fernández de Navarrete estuvo al servicio de Felipe II se corresponde con los diez primeros años que Ana Manrique pasó en la corte. El pintor falleció en 1579, por lo que coincidió nueve años en palacio con la condesa. En ese espacio temporal, Ana fue retratada por el artista a la edad de diecinueve años, tal y como se localiza en el inventario de los bienes que el pintor tenía en su habitación en el Escorial, donde se describen una amplia serie de *quadros de su mano*, y entre ellos se encuentra un retrato de *Doña Ana Manrique, dama de la Reyna*.¹⁸⁸ La información sobre los bienes del pintor es importante para la investigación de la vida de Ana, al igual que es para el estudio de la producción artística de Navarrete. Lamentablemente se desconoce el paradero de algunas de estas obras, incluyendo el retrato de la joven.¹⁸⁹

Ana siguió sirviendo en la casa de la reina hasta que ocurrió otro triste acontecimiento que cambiará su vida. Uno de los sucesos que más condicionó la organización de la casa real y sus integrantes, fue el viaje a Portugal de 1580.¹⁹⁰ El 31 de enero de ese mismo año fallece el rey de Portugal, y Felipe II quiere evitar la

¹⁸⁸ *Memoria de los lienzos y cosas que Fernández Navarrete dejó en El Escorial*, 31 de julio de 1580. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, VII-31-1580, fol. 8r Recogido en: CEAN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, p.107.

¹⁸⁹ *Ibidem*. Véase: FERNÁNDEZ PARDO, F., (Com.) *Navarrete "el Mudo": pintor de Felipe II*, catálogo de la exposición celebrada el 14 junio - 16 julio 1995, Centro de Exposiciones y Congresos y Museo "Camón Aznar," Zaragoza, Logroño, Cultural Rioja, Ayuntamiento de Logroño, 1999, pp. 97-100.

¹⁹⁰ POZUELO CALERO, B., *Francisco Pacheco. El túmulo de la reina doña Ana de Austria*, Alcañiz-Madrid, Centro de estudios humanísticos, 2004, p.48.

invasión del país vecino y entrar cuanto antes en territorio luso.¹⁹¹ Los reyes se preparan para el viaje en el que les acompañarán una extensa comitiva formada por criados, pajes, y las damas de la reina. En esta ocasión no fueron todas las damas,¹⁹² únicamente las más cercanas entre las que se encontraban Ana Manrique e Isabel de la Cueva, anteriormente citada. Felipe II decidió que no todo el séquito de la reina viajara con ellos, puesto que los infantes Felipe y María permanecieron en Madrid y necesitaban que hubiese personal femenino que les atendiese.¹⁹³

La primera parada de la familia real en este viaje fue el monasterio de Guadalupe en Cáceres, donde pasarán la Semana Santa y la Pascua, y a comienzos de verano se instalarán en Badajoz. Mientras Ana de Austria y su séquito de damas permanecían en tierras extremeñas, el ejército del duque de Alba traspasó la frontera y finalmente el 12 de septiembre de 1580 Felipe II es oficialmente reconocido en Lisboa como rey de Portugal.¹⁹⁴ La intención del rey de que su esposa Ana realizase este viaje, desembocó en otra tragedia para la corte española. La reina Ana sufrió las consecuencias de una grave epidemia que se extendió en España durante el verano, y a pesar de que contaba con buena salud, la situación se agravó profundamente hasta que los médicos fueron incapaces de atajar una grave infección respiratoria. Ana de Austria falleció la madrugada del 26 de octubre de 1580 en Badajoz a los treinta y un años.¹⁹⁵

El cuerpo de la reina fue embalsamado en Badajoz para que fuese llevado cuanto antes a San Lorenzo del Escorial. La comitiva fúnebre estuvo formada por veinte monjes, ocho criados de la casa real y las damas, entre ellas Ana Manrique e Isabel de la

¹⁹¹ RUBIO, M.J., *Reinas de España...op.cit.*, pp.232-236.

¹⁹² Ana de Dietrichstein se lamentó en una de sus cartas por no haber sido una de las que acompañaron a la familia real en el viaje. Véase: GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...op.cit.*, p.85.

¹⁹³ *Ibidem.*

¹⁹⁴ LORENZO CADARSO, P.L., *Derecho y cultura política en el siglo XVI: El diálogo Filipino de Lorenzo de San Pedro*, Madrid, Imprenta Nacional del Boletín del Estado, p.19.

¹⁹⁵ RUBIO, M.J., *Reinas de España...op.cit.*, pp.232-236.

Cueva, que encabezó el cortejo junto a su marido.¹⁹⁶ Tardaron quince días en llegar al Escorial, donde el vacío que dejó la joven reina y las incertidumbres dentro de la organización de su casa comenzaron a sentirse.¹⁹⁷

El codicilo de la reina sella la última señal de afecto y lealtad que la soberana profesó hacia Ana Manrique. Antes de su muerte, dejó establecido en sus últimas voluntades que la joven fuese beneficiada con una merced de 2000 ducados:

Mando a Doña Ana Manrique mi dama, demas del quento que se le suele dar, dos mil ducados por una vez y lo mismo a Doña Luisa Lasso y Doña Isabel Lasso.¹⁹⁸

Fueron las únicas que recibieron esa merced especial de la reina. Las Lasso también estuvieron al servicio de Ana de Austria, y al igual que Ana Manrique, se casaron a finales de la década de 1580. La reina no pudo darles la merced para el matrimonio a ninguna de ellas,¹⁹⁹ pero sí las tuvo presentes en su codicilo, por lo que fue una merced dotal especial para sus respectivos enlaces en un futuro. Este gesto tenía una gran carga simbólica. Era un detalle por parte de la reina, que evitaba que estas jóvenes pudieran quedar “desamparadas” tras su muerte. Son señales que sin duda muestran las preferencias de la familia real por ciertas damas. Ninguna de las otras jóvenes recibió ese privilegio, por lo que no todas gozaron de la misma consideración, y en definitiva, no todas contarán con las mismas oportunidades. Las mercedes dotales que se daban a parte de los sueldos de las damas, influían considerablemente a la hora de concertar un matrimonio, ya que aumentaba por un lado la suma económica que

¹⁹⁶ Sobre el linaje de los De la Cueva y la relación de Isabel con la reina: SALAZAR Y CASTRO, L., *Los comendadores de la Orden de Santiago. Prólogo del Marqués de Ciadoncha*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1949, pp.640-646.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Codicilo al testamento de Ana de Austria otorgado en Badajoz 25 de octubre de 1580, A.G.S, Patronato Regio, leg. 29, nº 2.

¹⁹⁹ GARCÍA PRIETO, E., *La infanta Isabel Clara Eugenia...op.cit.*, pp. 117-118.

aportaba la novia, y por otro, la situaba entre las más privilegiadas de palacio porque había sido beneficiada y protegida en especial por la reina.²⁰⁰

Ana Manrique finalizaba así sus primeros diez años en la corte española, cargados de sucesos históricos, sociales y artísticos que vivió en primera persona. En esta primera etapa se observa una evolución desde su primer oficio como menina, hasta culminar como una de las damas más favorecidas por la reina Ana y mejor posicionadas en la carrera áulica. Un primer periodo se cerró para Ana en 1580 con el fallecimiento de su estimada reina, dando comienzo a otros casi diez años en palacio.

²⁰⁰ Sobre las mercedes dotales de la reina véase: GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...op.cit.*, “Los beneficios de ser dama. Las mercedes dotales”, pp.239-242.

2.4. SEGUNDA ETAPA EN LA CORTE HASTA SU MATRIMONIO: 1580-1589

*Hermosura, linaje y clara fama, rayo purísimo que asoma
como el sol tras el alba en el cielo claro, es Anna
Manrique.*²⁰¹

Tras la muerte de la reina Ana, la presencia de las dos infantas en la corte aseguraba la necesidad de conservar el personal femenino. Hasta 1579 Isabel Clara Eugenia, Catalina Micaela y sus hermanastros, habían estado integrados dentro de la casa de Ana de Austria, contando con personal exclusivo para ellos, pero sin tener una estructura o jerarquía independiente.²⁰² A partir de dicha fecha, fueron expedidas las etiquetas que iban a regir la casa de las infantas y que llevaban algunos años gestionándose, provocando la desaparición de la casa de la reina como tal hasta la llegada de Margarita de Estiria en 1599.²⁰³ Pero antes de consolidarse en su totalidad la institución femenina de las infantas, se produjo en la corte una visita especial que hizo que se dilataran los preparativos de la nueva casa real: la llegada de la emperatriz María y su hija a España.

En 1582 la emperatriz viajó desde Praga a Madrid junto a su hija Margarita de Austria y otras damas españolas. Una de ellas fue la tía de Ana, María Manrique de Lara, y sus primas: Juana Pernstein, que viajó para celebrar su boda en el mismo año con el duque de Villahermosa en Zaragoza, y Luisa Pernstein, que entró como monja en el convento de las Descalzas Reales, del que llegó a ser abadesa con el nombre de Luisa de las Llagas.²⁰⁴ Ana se reencontró con sus familiares tras doce años sin verse. La

²⁰¹ GÁLVEZ DE MONTALVO, L., *El pastor de Fílida*, Valencia, edición de 1792, p.337.

²⁰² ALBALADEJO MARTÍNEZ, M., “La casa de las Infantas de España en el reinado de Felipe II: ciertos aspectos sobre su origen, formación y difusión” en: *Stvdia Historica. Historia Moderna*, nº36, 2014, pp. 233-261.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ MAREK, P., “Luisa de las Llagas. La abadesa de las Descalzas y el proceso de la comunicación política y cultural entre la corte real española y la imperial” en: *Pedralbes*, nº3, 2011, pp. 47-90.

llegada de la emperatriz y sus damas supuso un gran revuelo en la corte y así lo cuenta Ana de Dietrichstein en una de sus cartas, datada del 2 de marzo de 1582:

La enperatriz vino por el aposento del Rey, y luego se sentaron en la Quadra del Rey, la que esta junto al aposento de la Reyna. Y allí legamos todas nossotras a vesarle las manos, y a todas nos yso mucha merced, que de buena gana tomaramos se nos quedara aquí con nosotras.²⁰⁵

El mismo día, Ana se reencontraría con su prima Juana Pernstein, que aparece ya en la documentación como duquesa de Villahermosa puesto que había contraído matrimonio el 10 febrero con Fernando de Gurrea de Aragón y Borja (1546-1592).²⁰⁶ Una vez desposada, la emperatriz María llevó la llevó consigo a Madrid.²⁰⁷

En la misma carta, la remitente expone algún detalle de Juana que llamó su atención como su vestimenta, y además, se complace de haber podido hablar con ella personalmente:

Luego vino la duquesa de Villahermosa y nos tratamos todas como conocidas. [...] Mas tal cara y tales avaninos en mi vida la vi, que parese una gigante. [...] doña Juana de Pernestán me tomó aparte, y me yso mil juramentos que me avía de servir de manera que viese que eran obras más que qunplimientos.²⁰⁸

Se desconoce si Ana Manrique asistió a la boda de su prima en Zaragoza, puesto que no consta su nombre en el viaje realizado a la capital aragonesa. En las crónicas recogidas sobre el viaje de la emperatriz, se expone que cuando llegaron a la ciudad, detrás de María de Austria y su hija, iban Juana Pernstein y otras dos damas más, que

²⁰⁵ CRUZ MEDINA, V., “Manos que escriben...”, *op.cit.*, pp.162-185. Madrid, 2 de marzo de 1582. MZAB, G-140, Kart. C. 426, fols. 194-202.

²⁰⁶ PÉREZ SAMPER, M.A., “El viaje a España de la emperatriz María” en: Sánchez Hernández (ed.) *Mujeres en la Corte de los Austrias: Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, pp.221-248.

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ CRUZ MEDINA, V., “Manos que escriben...”, *op.cit.*, pp.162-185. Madrid, 2 de marzo de 1582. MZAB, G-140, Kart. C. 426, fols. 194-202.

serían María Manrique de Lara y su otra hija Luisa.²⁰⁹ Si bien se hace mención a otras damas que viajaron con ella, no se localiza el nombre de Ana Manrique. Si Ana hubiese asistido a la boda, tendría que haber pedido permiso al rey o al secretario Mateo Vázquez, además de trasladarse desde Madrid, lo que dificulta la hipótesis porque ninguna de las damas de la corte viajó al compromiso nupcial, sino que debieron quedarse en Madrid por orden del rey para esperar la llegada de la emperatriz y las demás damas ilustres.²¹⁰ Tampoco se registra ninguna solicitud de Ana Manrique a Mateo Vázquez sobre su traslado a Zaragoza, por lo que lo más probable es que se quedase en Madrid al igual que las otras damas. Independientemente de esta cuestión, sí debe entenderse que Ana se reencontró con sus familiares en 1582. La emperatriz y su hija se quedaron en las Descalzas Reales, mientras que María Manrique de Lara también dejó a sus dos hijas en España, pero ella regresó a Praga, donde falleció en 1608.²¹¹

En 1582 Ana Manrique protagonizó una de las escenas de la novela del escritor Luis Gálvez de Montalvo, (1549-1591) que la situó entre las damas más destacadas de la corte española. La obra se titula *El Pastor de Fílida*, fue escrita en el mismo año y su éxito garantizó la impresión de otras ediciones hasta 1589. Miguel de Cervantes aludió a ella en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote como “joya preciosa”.²¹² Se trata de una novela de carácter pastoril, en la que cada personaje está basado en una persona real del momento.²¹³ Una parte de esta obra, está ambientada en la corte del rey Felipe II, donde se describe una entrada en palacio de las infantas con su séquito de damas, a las que dedica unas palabras. Entre ellas estaba Ana Manrique, siendo además a la primera que menciona. Sobre las damas dice *ni de pincel humano retratadas, ni de*

²⁰⁹ A.C.L.S.Z., MANDURA, P., *Libro de las memorias de las cosas que en la iglesia del Asseo de Caragoça se han ofrecido tocantes a ella desde el mes de agosto de 1579 hasta el año 1601 inclusive*, ff.22-26.

²¹⁰ PÉREZ SAMPER, M.A., “El viaje a España de la emperatriz...” *op.cit.*, pp. 221-248.

²¹¹ MAREK, P., “Luisa de las Llagas...” *op.cit.*, 47-90.

²¹² FINELLO, D., “El pastor de Fílida de Luis Gálvez de Montalvo y la verdad lírica” en: *Actas del XVI Congreso AIH*, 2008. Disponible en: *El Pastor de Fílida de Luis Gálvez de Montalvo y la verdad lírica* (cervantes.es) [Consultado en 15-XI-2020].

²¹³ *Ibidem*.

pluma mortal encarecidas,²¹⁴ y continua describiéndolas como elegantes, llenas de belleza y talento. A continuación nombra a las más destacadas, encabezando el listado Ana Manrique:

Hermosura, linaje y clara fama, rayo purísimo que asoma como el sol tras el alba en el cielo claro, es Anna Manrique, de quien toma la bondad suerte, y el valor amparo.²¹⁵

La novela alcanzó un gran éxito puesto que socialmente reflejaba personajes reales conocidos por el lector, por lo que resultaba de interés para quienes quisieran acercarse a las personalidades de la casa real. Pero lo más importante, es que la identidad real de las damas, se expone con nombres y apellidos, por lo que fue un reconocimiento extraordinario en el momento, ya que todo aquel que leyese la novela, sabría quienes eran exactamente las damas más allegadas de las infantas, a través de las bellas palabras que el autor les dedica. La publicación de la obra y su éxito, incrementaron el honor, el orgullo y el prestigio social de las jóvenes, que tuvieron un breve reconocimiento que las exaltaba de forma individual y no como colectivo, algo poco frecuente en el momento.

La condesa destacará cada vez más en la corte española, a sus veintidós años era una de las mejores consideradas y más favorecidas de la casa real. Tras la vuelta de Felipe II a España en marzo de 1583, continúan los preparativos para organizar la casa de las infantas. A pesar de que el personal femenino no sufrió demasiadas alteraciones, sí que hubo reubicaciones de las damas de la reina, que pasaron a formar parte de la casa de las infantas, y Ana fue una de ellas. En 1583 Ana realizó una petición en Aranjuez a Mateo Vázquez, secretario del rey, para incorporarse al servicio de las infantas.²¹⁶ La solicitud no la hace ella sola, puesto que escribe también por Juana Manrique, otra dama de la reina que había compartido los años anteriores con la condesa. A pesar de llevar el mismo apellido, no tenían ningún vínculo familiar pero sí se las localiza juntas en la mayoría de eventos. Juana era la hija del mayordomo mayor

²¹⁴ GÁLVEZ DE MONTALVO, L., *El pastor de Fílida*, Valencia, edición de 1792, p.337.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ B.L., Add Mss/28344, Aranjuez, mayo de 1583, f. 91.

de la reina Isabel de Valois, y ella entró como dama de la reina Ana en 1576.²¹⁷ La solicitud se aceptó en el mismo año y desde el 11 de mayo de 1583, Ana Manrique pasó a formar parte de la casa de las infantas, continuando así la carrera cortesana que tarde o temprano le depararía un buen futuro.

A los 23 años, la religiosidad de Ana y su atracción por el mundo bibliófilo comenzaron a evidenciarse. Esa faceta de su personalidad se estudia de manera más extensa en los apartados finales de su biografía, pero es necesario establecer un comienzo para esta inclinación bibliófila, especialmente hacia las ideas de la Compañía de Jesús. El punto de partida se encuentra en este periodo en palacio, cuando tuvo contacto directo y a través de correspondencia con los jesuitas. En 1583 Ana se pone en contacto con el padre Juan de Mariana (1536-1624), intelectual jesuita, historiador, escritor y teólogo.²¹⁸

El círculo de Mariana lo había conformado Jerónimo Nadal, Pedro Ribadeneira y Francisco de Borja entre otros, quien fue su director espiritual. Fue elegido segundo general de la Compañía de Jesús y tras recibir este cargo, se trasladó a Roma para impartir teología. De vuelta en España, fue nombrado censor jefe de la Inquisición, y comenzó su producción literaria teológica, política, e histórica. También una serie de encargos por el Santo Oficio de la Inquisición, entre ellos, informar sobre la posible heterodoxia de los volúmenes de la *Biblia regia*, patrocinada por Felipe II cuya edición había dirigido en Amberes Benito Arias Montano, y había salido de la imprenta de Plantino. Dada su reputación, se le encomendaron otras tareas por parte de la Inquisición, como el índice expurgatorio de libros de 1584, y la redacción de la *Historia General de España* en 1601.²¹⁹

Lo interesante de la misiva de Ana Manrique, es que escribe al jesuita para hacerle una recomendación. El padre Mariana había sido nombrado antes de 1583

²¹⁷ A.G.P, Personal Caja 612/ 64.

²¹⁸ Véase biografía del padre Mariana: [Juan de Mariana | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](http://rah.es) [Consultada en 12-XI-2020].

²¹⁹ *Ibidem*.

examinador de los beneficios curados de la Villa de Madrid.²²⁰ Los beneficios curados eran un oficio eclesiástico con dotación, que implicaba la cura de las almas y otorgaba a su titular potestad de jurisdicción y de gobierno sobre los fieles de su parroquia.²²¹ Por lo tanto, todos aquellos religiosos que quisiesen ese cargo, debían desarrollar una petición, que sería examinada por Mariana, quien dictaría la concesión final del beneficio.

Por este motivo, todo aquel que aspirase a un beneficio, buscó ser recomendado y se relacionó con las personas adecuadas que le pudieran patrocinar ante el padre Mariana. En este contexto, Paulo de Zamora, que en 1583 había terminado sus estudios de teología en Toledo, buscó el amparo de Ana Manrique para que ella le recomendase al padre Mariana.

Así, en la misiva conservada hoy en día en la British Library, la joven expone lo siguiente:

1 de enero de 1584. Al S padre M[a]riana. Tengo el honor de escribirle con mi pluma sincera una otra vez por las concesiones de la oposicion que VS. Hace en esta Villa. Le recomiendo encarecidamente a V.S. en la oposicion que hace a beneficios al licenciado Zamora, ruego le haga merced en todo lo que la justicia diere lograr, porque será para mi muy grande por los muchos respetos y contentamiento que le tengo. Beso las manos de VS. por una vez mas. Doña Anna Manrique, Dama que fui de la muy cara y amada serenissima Reyna doña Anna que esta en el sielo y Dios la tiene en gloria y agora de las serenissimas y caras Infantas.²²²

La carta inédita, aporta información sobre cuestiones cruciales para la presente investigación. La primera de ellas es la relación que Ana tuvo con el padre Mariana, que a juzgar por la misiva no era la primera vez que se escribían. A pesar de que no se

²²⁰ BALLESTEROS GAIBROIS, M., *El Padre Mariana. La vida de un sabio*, Barcelona, Editorial Amaltea, 1944, pp.41-43.

²²¹ BARRIO GONZALO, M., “El sistema benefical en la España del siglo XVIII. Pervivencias y cambios” en: *Cuaderno dieciocho*, n°2, 2001, pp. 73-107.

²²² B.L., Eg. 1875, Obras del Padre Mariana, f.372 v. Carta de doña Ana Manrique, dama de palacio al padre Mariana, Madrid, 1 de enero de 1584.

conserven más cartas al respecto, Mariana debió influir en la religiosidad, pensamiento y carácter bibliófilo de Ana Manrique, además de que posiblemente gracias a él, conociera a otros jesuitas que serán fundamentales en la vida de Ana, como Cristóbal López o Pedro Ribadeneira. En segundo lugar, el hecho de que el licenciado Zamora acudiese a la joven para ser recomendado, alude a la reputación y consideración que Ana tendría en esos momentos, y los contactos que ya manejaría para favorecer a sus allegados en las complejas redes de beneficios y favores en la corte de los Austrias.

El efecto que tuvo esta carta fue positivo, puesto que a partir de 1590, Paulo de Zamora, figura como predicador de la corte en Madrid, y a partir de 1600 fue párroco de San Ginés, Comisario del Santo Oficio de la Inquisición en Toledo, y por último, censor y calificador del Consejo Supremo de la Santa Inquisición. Además también estuvo vinculado al mundo bibliófilo, especialmente se interesó por los relatos sobre viajes a Tierra Santa, y fue considerado según las crónicas como uno *de los más grandes eruditos de su momento*.²²³ Asimismo, Paulo de Zamora redactó a partir de 1614 las aprobaciones de los ejemplares religiosos que pasaban por la criba de la Inquisición.²²⁴

En efecto el padre Mariana aprobó la propuesta de Ana Manrique, que no erraba en cuanto a la validez del entonces licenciado Zamora para ocupar sus futuros cargos. No se conocen más detalles sobre este círculo religioso y bibliófilo, pero sin duda debe entenderse como algo habitual en la vida de Ana, que comenzaría a consolidarse antes de 1583 y se extenderá a otras personalidades a partir de 1589.

Pero la relación de favores y beneficios entre la Iglesia, la corte y la nobleza, era algo que Ana había visto en las mujeres de la Casa de Austria que tanto le influyeron. Desde la princesa Juana y su vínculo con la Compañía de Jesús, sus familiares las Manrique de Lara-Pernstein, y hasta propia la emperatriz María. Precisamente después de la llegada de la emperatriz a la corte, el monasterio de las Descalzas Reales aumentó

²²³ DE LAMA, V., “Un catálogo de viajes a Tierra Santa del Doctor Paulo de Zamora” en: *BRAE*, tomo 95, n° 311, 2015, pp. 120-141.

²²⁴ *Ibidem*.

su peso político, y se convirtió en el foco de las reuniones de la llamada facción imperial-papista en Madrid.²²⁵

La carta de Ana al padre Mariana, es importante para comprender la manera de actuar de las mujeres más poderosas de la corte, que conseguían sus propósitos a través de una red de influencias. Además, permite conocer el poder que Ana tendría en la corte, y su relación con grandes personalidades. Ana repitió este sistema de recomendaciones años después, en otros casos de jóvenes que quisieron ascender en su carrera eclesiástica, y buscaron a la condesa para obtener su protección. También lo hará su prima desde Praga, la princesa Polixena de Lobkowitz, que conocía la ventajosa posición de Ana en la corte madrileña, por lo que también le pidió que intercediese por ella en cuestiones políticas como posteriormente se expone.

El primer año que Ana pasó como dama de las infantas, transcurrió de manera más tranquila que los anteriores. Las damas pasaban la mayor parte del tiempo juntas, participando en eventos y viajes. Prueba de ello es la crónica sobre el viaje que Felipe II realizó en la primavera de 1584 desde Vaciamadrid hasta el Palacio Real de Aranjuez navegando por el río Jarama. El rey quiso realizar la navegación con sus hijos y con el séquito de dieciocho damas. En una de las barcas fueron la familia real y las mujeres que ocupaban los rangos superiores en la casa de las infantas. En la otra barca fue el séquito femenino de damas al completo, encabezado por Ana Manrique.

²²⁵ Este grupo cortesano, consolidado en torno a la emperatriz, defendía una política basada en una colaboración y relación estrecha entre el rey, el papa y el imperio. MAREK, P., “Luisa de las Llagas...” op.cit., 47-90.

En la otra barca mandó S. M. se embarcasen las damas de sus Altezas, que fueron primero la S^a Doña Anna Manrique, la señora Jacencourt, Doña María de Aragon, Doña Guiomar, la condesa de Lodosa, Doña Mencía de la Cerda, Doña Catalina de Córdoba, Doña Luisa Manrique, Doña Mariana de Castro, Doña Francisca Manrique, Doña Juana Manrique, Doña Isabel de Haro, Doña Hipólita Dratustan, Doña Isabel de Gonzaga, Doña María de Castro, Doña Luisa Manrique, Doña Mariana de Mendoza, Doña Catalina, hija del conde de Barajas, y Doña Helena de Fuentes. Iban en guarda de estas damas D. Gonzalo de Chacon, caballero mayor de sus Altezas, y el conde de Uceda, mayordomo de las mismas, tras dos guardas, y Juan Bautista Antonelli, á quien S. M. mandó que se fuese de vanguardia con esta barca, que la en que S. M. iba iria de retaguardia.²²⁶

Esta crónica evidencia en primer lugar que apenas hubo cambios en las damas de las infantas, y que de nuevo, Ana ocupa uno de los puestos principales en la comitiva. No fue en el barco de las infantas y el rey puesto que todavía seguía siendo dama, y no dueña de honor, algo que cambiaría en poco tiempo. En la barca de las damas también fue Juan Bautista Antonelli (1527-1588), ingeniero militar que trabajó para Felipe II,²²⁷ quien había diseñado la nueva embarcación para navegar por el río:

Mientras se embarcaban la música tañía desde la enramada y otros desde la orilla del rio danzaban y celebraban esta nueva embarcación. Desamarradas las barcas y dados los remos al agua, las damas iban muy a placer y llanas, y todo el pueblo corriendo lo que pudo tras ellas a verlas. (...) El descanso y llaneza que se sentía en las barcas en comparación de los tropezones de los coches y sin polvo, hicieron que llegaran con mucho contento y placer a Aranjuez entrando de Jarama por Tajo arriba a desembarcar al puente de los jardines.²²⁸

²²⁶ LAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, p.217

²²⁷ Antonelli se dedicó a partir de 1580 a estudiar la navegabilidad del Tajo entre Lisboa y Toledo. Véase la biografía de Antonelli en: [Juan Bautista Antonelli | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](http://rah.es) [Consultada el 25-XI-2020]

²²⁸ LAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los...op.cit.*, p.217.

Antonelli trabajaba desde 1580 para Felipe II para comprobar la navegabilidad del Tajo y el Jarama, para lo que realizó las obras de acondicionamiento pertinentes. El viaje que organizó el rey en 1584, tuvo como objetivo asegurar el avance de las obras y confirmar una nueva vía navegable entre los sitios reales.²²⁹

La participación de Ana en todas las actividades y viajes de la familia real sigue documentándose, hasta que en 1585 acompañará a la corte a uno de los eventos más especiales; la boda de la infanta Catalina Micaela en Zaragoza con Carlos Manuel I, duque de Saboya. El enlace llevaba tiempo preparándose, y a pesar de contar con opiniones contrarias con respecto a los riesgos que suponía emprender un viaje en pleno invierno, la corte salió de Madrid rumbo a Zaragoza el 19 de enero del mismo año.²³⁰ En esta ocasión Ana Manrique sí estuvo presente en la ciudad, formando parte del séquito real compuesto por treinta y tres damas.

Entre las jóvenes, se encontraban las habituales que compartieron años con Ana, pero todas sabían que aquella sería posiblemente la última vez que estarían juntas. Siguiendo la planificación establecida, después de celebrar el enlace en Zaragoza, viajarían a Barcelona, donde embarcarían los recién casados y con ellos, las damas que pasarían a formar parte de la casa de la infanta Catalina en Turín.²³¹ El cortejo real en este viaje fue uno de los más extensos organizados por Felipe II, además de la familia real y el séquito femenino, viajaron otras personalidades como el pintor Alonso Sánchez Coello, que realizaría el último retrato de Catalina en territorio español.²³² La comitiva llegó el 24 de febrero a Zaragoza y allí se alojaron en diferentes lugares provisionales antes de pasar al palacio arzobispal.

²²⁹ Véase la biografía de Antonelli en: [Juan Bautista Antonelli | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](https://rah.es/juan-bautista-antonelli) [Consultada el 25-XI-2020]

²³⁰ PÉREZ DE TUDELA, A., “El lujo en el matrimonio de la infanta Catalina Micaela con el duque de Saboya en Zaragoza en 1585” en: *Ars renovatio*, nº7, 2019, pp. 379-400.

²³¹ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...* op.cit., pp.112-114.

²³² PÉREZ DE TUDELA, A., “El lujo en el matrimonio de la infanta Catalina Micaela con el duque de Saboya en Zaragoza en 1585” en: *Ars renovatio*, nº7, 2019, pp. 379-400.

Los días previos a la boda, se ultimaron los preparativos sin escatimar en lujos y detalles. Además, durante su estancia en la ciudad, se celebraron banquetes, torneos y justas en honor a los novios, y pudieron visitar los enclaves de la ciudad. En estas visitas, Ana Manrique vio por primera vez la ciudad de Zaragoza, en la que años más tarde residirá. La boda se celebró el 10 de marzo en La Seo.

La crónica narrada por Henrique Cock, expone el encuentro entre el duque y la infanta, pero antes, detalla lo siguiente:

Después de las Infantas salía luego el muy hermoso colegio de las damas y para ver éste cuasi ninguno se hartaba ó tenía modo de hartarse, embebidos tenían los caballeros y el pueblo los ojos en él (...) ²³³

Tras este comentario aludiendo a la belleza y espectáculo que suponía el cortejo de las damas, pasa a nombrarlas a todas para que *no sean defraudadas de su merecido honor*.²³⁴ La lista de las damas está ordenada según su llegada a la catedral, y quienes encabezaron la comitiva fueron: Ana Manrique, seguida de las Lasso, Luisa e Isabel, y Juana Manrique.²³⁵ El orden no fue aleatorio, pero tampoco fue por una cuestión de antigüedad en la corte, puesto que muchos otros nombres que se sitúan al final de la lista, corresponden a damas veteranas. Fue una cuestión de cercanía y predilección de las infantas por ellas. Ana Manrique y las Lasso habían sido de las favoritas de la reina años atrás, y continuaban siéndolo de las infantas. Además, Juana Manrique fue una de las más allegadas de Catalina, cuya correspondencia descubre una amistad que perduró durante años. Por lo que fueron elegidas según afinidad, cercanía y amistad.

Para las jóvenes, era un privilegio absoluto el liderar la comitiva de las damas en cualquier evento, pero más en una boda real, puesto que les otorgaba notoriedad y fama

²³³ Véase el relato pormenorizado de la jornada de 1585: COCK, H., *Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, á Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Madrid, Aribau y Cia, 1876, p.56. Disponible en: *Relacion del viaje hecho por Felipe II, en 1585, á Zaragoza, Barcelona y Valencia*, publ. por A. Morel-Fatio y A. Rodriguez Villa - Google Play [Consultado en 13-XII-2020]

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ibidem*.

ante la corte, pero también ante la nobleza que presenciaba cada acto en el que aparecían, y ante el pueblo. La crónica de la boda continúa narrando el enlace matrimonial en el altar mayor:

Con esta orden vinieron hasta la puerta de la iglesia mayor, donde el Arcoobispo vestido de pontifical estaba aguardando la venida de los novios, el cual haciendo su oficio confirmó en faz de la Iglesia lo que entre el Duque y doña Catarina de Austria estaba concertado y los llevó delante del altar mayor, donde habiendo celebrado la misa consiguieron la gracia de las bendiciones de las bodas.²³⁶

Tras la celebración de la misa, volvieron todos en el mismo orden al palacio arzobispal, donde se realizó el gran banquete nupcial. La crónica aporta detalles del servicio de la mesa y de las damas, que disfrutaron del banquete de una manera más distendida, pero se mantuvo el servicio como en la corte, con las tres damas que sirvieron a las infantas:

Mientras que comían estaban todas las damas á una banda de la pared, cada una entre dos caballeros con quien parlaban, salvo tres que servían á la mesa de las Infantas, dos de la boca y una de copa.²³⁷

Tras unos intensos días en Zaragoza, el cortejo real abandonó la ciudad el 2 de abril. Desde allí se dirigieron a Barcelona, donde se embarcaron los recién casados. Si bien muchas personalidades del cortejo volvieron a Madrid, las damas continuaron el largo viaje puesto que muchas de ellas se embarcarían con Catalina hacia sus nuevas vidas. Ya en Barcelona, los festejos continuaron antes de la partida definitiva. En la misma crónica de Cock, se localiza una interesante referencia a un torneo que organizó el rey en el que participaron seis caballeros. Las infantas y las damas presenciaron con atención el juego y cuando terminó, el rey y los jueces presentes anunciaron los ganadores y procedieron a la entrega de los premios. Los galardones entregados por el

²³⁶ *Ibidem*, p. 57.

²³⁷ *Ibidem*, pp.58-59.

rey eran pequeñas joyas, una de ellas un librito de oro que ganó el caballero Enrique de Cardona, y que regaló a Ana Manrique, dedicándole así su victoria:

El último premio se dio otra vez a don Enrique de Cardona y fue un librito de oro, el cual al instante dio a doña Ana Manrique, dama de Palacio. De esta manera siendo a la tarde acabado el juego, fue Su Majestad vuelto al palacio con la misma pompa, yendo delante toda la caballería.²³⁸

El texto es interesante por varios motivos. El primero de ellos es el acto de galantería del caballero hacia Ana, regalándole esa pequeña joya. Esta pieza puede remitir a algunas que aportó en su dote, ya que se incluyó un conjunto de libritos-joya de oro de los cuales, posiblemente uno de ellos fuese este galardón del caballero. En segundo lugar, destaca que los premios fuesen precisamente estas joyas, entre las que también había un pequeño jarroncito de oro que serviría para llevar en una sarta, o bien para decorar una cadena de cuello.

La estancia en Barcelona transcurrió con normalidad hasta que llegó el día de la partida de la infanta Catalina. En junio de 1585 la corte fue partícipe de una de las despedidas más sentidas. No solo se separaba Felipe II de su hija menor, asimismo se separaban para siempre las dos hermanas, Isabel y Catalina, y con ellas, las damas que las habían acompañado durante los años anteriores. Así se describe la despedida en el relato de Cock, cerrando otro de los episodios que cambiará la vida de la mayoría de integrantes de la corte:

La nobilísima Catharina de Austria abrazando a su muy deseado padre se despido con las lágrimas en los ojos. ¿Quién contará los suspiros de las las hermanas en la despedida? ¿Quién dirá la tristeza de las damas que iban y las que quedaban?²³⁹

Éste último párrafo permite acercarse a la parte más humana de la realeza, dando fe de la tristeza que suponía para un padre despedirse de su hija, pero también para las damas que abandonaban España. Para ellas no fue una tarea sencilla, puesto que se

²³⁸ *Ibidem*, p.143.

²³⁹ COCK, H., *Relación del viaje...*op.cit., p. 145.

encontraban establecidas en la corte española y no querían marchar, por lo que fue necesario que el mayordomo mayor hablase con ellas, y les asegurase las ventajas que iban a poder disfrutar en Turín.²⁴⁰ Cabe destacar que entre las jóvenes que se fueron con Catalina, estaban Juana Manrique y María de Castro entre otras. Ana Manrique había entablado amistad con ellas, especialmente con Juana, prueba de ello son las referencias de ambas en diferentes eventos citados anteriormente.

Las damas debieron intercambiarse retratos entre ellas antes de la partida para mitigar la distancia, puesto que en la dote de novia de Ana Manrique de 1589, se localizan tres retratos de las damas mencionadas anteriormente. Esto significa que así como las infantas y el rey se intercambiaron obsequios, joyas y demás presentes, también lo hicieron las demás jóvenes entre ellas,²⁴¹ y así consta en la documentación relativa a la dote de Ana Manrique. Se desconoce la autoría de las pinturas, no obstante, teniendo en cuenta que Sánchez Coello retrató en este viaje a la infanta, puede que también hiciese lo mismo con las damas. Esto puede indicar que alguna de las tres jóvenes mencionadas, u otras que embarcaron con los duques, también pudieran tener un retrato de Ana Manrique en recuerdo de tantos años juntas en palacio.

La partida de Catalina Micaela supuso un cambio de organización de la casa de las infantas. A partir de 1585 Isabel Clara Eugenia pasó a tener su propia estructura al igual que la había tenido la reina Ana.²⁴² Para la infanta se mantuvieron muchas damas que ya estaban presentes anteriormente, pero algunas ascendieron en la carrera cortesana, mientras otras contrajeron matrimonio y abandonaron la corte.²⁴³

²⁴⁰ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino: Servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2018, p. 107.

²⁴¹ PÉREZ DE TUDELA, A., “El lujo en el matrimonio...” *Ars Renovatio*, pp. 379-400.

²⁴² MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S., “Reyna esclarecida, Cynthia clara, hermosa luna: el aprendizaje político y cortesano de la infanta Isabel Clara Eugenia” en: Van Wyhe, C., (Coord.), *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las Cortes de Madrid y Bruselas*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, pp. 21-59.

²⁴³ ALBALADEJO MARTÍNEZ, M., “Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela: modelos de la perfecta princesa educada e instruida” en: *Anales de Historia del Arte*, vol.24, n° Esp. Diciembre, 2014, pp. 115-127.

Ana Manrique tenía aproximadamente veinticinco años, una edad avanzada para estar en la corte y todavía no tener previsto un matrimonio concertado. Su edad no fue un inconveniente, puesto que se posicionaba como una de las damas veteranas, que además, seguía siendo de las más favorecidas y bien consideradas por Felipe II y su primogénita especialmente. Así, en ese mismo año Ana ascenderá en la carrera áulica y ocupará el cargo de dueña de honor de Isabel Clara,²⁴⁴ un puesto que todavía otorgaba mayor prestigio y cercanía a la infanta.

Su nuevo deber no era solo acompañar y cuidar de Isabel, que tenía diecinueve años, sino que también debía estar pendiente de las damas más pequeñas, vigilando sus conductas y los posibles acercamientos entre las damas adolescentes con los galanes.

Ser dueña de honor era la antesala para convertirse en camarera mayor,²⁴⁵ el cargo con más poder que adquiriría una mujer en la corte, por lo que Ana Manrique en 1585, se encontraba cada vez más cerca de completar la carrera cortesana. Además, fue una de las pocas damas que continuaron tantos años seguidos ascendiendo en la corte, llevando en esos momentos un total de veinte años en palacio. Ana fue una de las jóvenes que más unida estuvo a la infanta Isabel. Tomando como referencia algunas crónicas, se hace referencia a Ana como *dueña de honor muy privada de la infanta Isabel Clara Eugenia, o dama de honor que fue estimada en extremo de la Reina doña Ana y ahora lo es también de la infanta.*²⁴⁶

²⁴⁴ A.G.P., Personal, caja 612/2.

²⁴⁵ OLIVÁN SANTALIESTRA L., “La dama, el aya y la camarera. Perfiles políticos de tres mujeres de la casa de Mariana de Austria” en: Martínez Millán, J., (Coord.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol.2, Madrid, Polifemo, 2009, pp.1301-1356.

²⁴⁶ CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España: desde 1599 hasta 1614 por don Luis Cabrera de Córdoba, criado y cronista del rey Felipe II*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857, pp. 515-516. Véase también: VV.AA., *Anales toledanos*, Toledo, Instituto provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1973, pp. 210-211; GÁLVEZ DE MONTALVO, L., *El pastor de Fílida*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1600, pp. 144-145. Disponible en: [El Pastor de Filida ... - Luis Gálvez de Montalvo - Google Libros](#) [Consultado en 14-XI-2020]; VV.AA., *Archivo Agustiniiano*, Madrid, Archivo Agustiniiano, vol.55-56, 1961, pp.64-65.

Cuando Ana fue dama de la reina, las infantas se encontraban en edad pupilar y recibían una esmerada educación en la corte que a su vez, compartían con los miembros más pequeños de la casa real.²⁴⁷ El aprendizaje de las infantas se producía por dos vías, una más formal y otra más informal en la que participaban las mujeres de la corte,²⁴⁸ quienes ayudaban a las infantas de manera más distendida por ejemplo, a perfeccionar sus dotes de lectura.

Las meninas se educaban con ellas en estas clases y eran supervisadas por las dueñas de honor, de esto da fe la biografía de Inés Pacheco, condesa de Chinchón y dama de la corte, que narra lo siguiente:

Daba lección de leer a sus hijas en una sala pública donde era el concurso de todas las mujeres de la casa, meninas, damas y dueñas, ajuntadas todas ellas alrededor de una mesa donde leían y tomaban lección de leer.²⁴⁹

Debe entenderse que Ana estuvo presente en esas lecciones, primero como menina, luego como dama, y a partir de 1585 como dueña de honor. Además, durante esos primeros años, se educaría a la par que las infantas, por lo que es lógico que la relación con las hijas del rey fuese estrecha. El cargo de dueña de honor, también se fijaba por la cercanía de la dama elegida con las infantas, por lo que es otra prueba más de la amistad que las dos jóvenes entablaron, y que perdurará hasta la muerte de la condesa.

Ana compartió con Isabel una de sus aficiones favoritas, la caza.²⁵⁰ Durante sus estancias en el Escorial, la infanta se llevaba consigo a las damas más cercanas a ella y

²⁴⁷ RÍOS MAZCARELLE, M., *Reinas de España. Casa de Austria*, Madrid, Alderabán, 2002, pp. 15-40. “Vigilaba sus progresos y les inculcó normas morales y de comportamiento. Las infantas aprendían a bordar y a manejar la rueca; las instruían en la música, en el canto y a tañer varios instrumentos musicales, sin desatender otros estudios que les proporcionaron una sólida cultura.”

²⁴⁸ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...op.cit.*, pp.166-167.

²⁴⁹ *Narración historial de la vida y ejercicios de la señora doña Ynes Pacheco condesa de Chinchón escrita por un religioso de la Compañía de Jesús para gloria de nuestro señor y edificación de los fieles*, f.43. Véase: GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...op.cit.*, p.167.

disfrutaban del entorno campestre de una manera que llamó la atención de algún cronista. El acompañar a la corte en estos viajes, suponía una posición privilegiada ya que el séquito era más reducido, y la cercanía con el rey o la infanta resultaba inevitable.

A pesar de que el autor de las siguientes líneas es anónimo, aporta una idea completa y un tanto satírica de cómo eran las estancias en el Escorial de la infanta Isabel y sus damas:

De cortesanas, discretas y galanas, perdían su hermosura, haciéndose sus teces morenas y ásperas como a pastoras. Allí se ocupaban la una en refinar la pólvora, otra en sacar polvorín, otra en limpiar la rueda de la escopeta, aquella en fundir balas y perdigones, otra en torcer cuerdas para la ballesta, cual en emplumar saetas para salir de casa como ninfas con su Diana.²⁵¹

El destino de Ana Manrique parecía estar en la corte, o en su defecto en un convento, puesto que no existen noticias sobre posibles matrimonios o pretendientes hasta el momento. Pero en 1585 la suerte de la futura condesa cambia, y recibe la herencia de su tío Juan Piñeiro, que había fallecido tres años antes. En esos momentos, es informada desde Nápoles y Pamplona de que es la única heredera de su familia paterna, algo que no entraba en los planes de su tío.

El testamento de Juan Piñeiro, indicaba que a partir de Pedro Manrique, heredaría Diego y en caso de falta de descendencia masculina, heredaría Ana como última opción. Pero el caballero había sentenciado la exclusión de los que se hiciesen frailes o monjas, por lo que Pedro Manrique quedó directamente fuera de la opción de heredar puesto que había tomado el hábito de la Orden de San Agustín. Por otra parte, Diego se negó en dos ocasiones a hacerse cargo de la herencia de su tío,²⁵² y cedió todas las cantidades y bienes —muebles e inmuebles— a su hermana. De esta forma

²⁵⁰ Ana Manrique tuvo entre sus pertenencias un arcabuz de oro que incluyó en la dote matrimonial: Véase el apartado dedicado a la dote de novia. Joyas de oro.

²⁵¹ *Sátira contra el sitio del Escorial*, f. 515-518. véase: GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...*op.cit., p. 158.

²⁵² A.G.N, Procesos judiciales, sentenciados, F/146, f. 532v.

Ana Manrique se convirtió en la única heredera de la fortuna de su tío,²⁵³ que sumaba un total de 15.149 reales.²⁵⁴

Además, recibió la noticia de que su tío había dejado para ella otros 10.000 reales más para su dote de novia y otros 6.000 ante una posible situación de desamparo,²⁵⁵ por lo que Juan Piñeiro en su codicilo dejó económicamente amparada a la menor de su familia, de la que siempre había tenido un *especial contentamiento*.²⁵⁶ Entre 1584 y 1585, Ana recibió todas las cantidades económicas que fueron llegando a la corte desde Nápoles. En primer lugar recibe los 10.000 reales por parte de Francisco Laynez, hombre del servicio del rey. Pedro de Quevedo, otro criado del rey, hizo llegar otros 3.000 reales. Los otros 3.000 llegaron por medio de Nicolás Grimaldi, y la cantidad restante, fue aportada por Agustín y Jerónimo Grimaldi, mercaderes genoveses residentes en la corte madrileña. En total, Ana Manrique adquirió 21.140 reales, por lo que se convirtió en uno de los mejores partidos entre las damas de la corte.

En 1585 Ana recibió el objeto más especial y codiciado de la familia Piñeiro, la sortija del diamante jaquelado que perteneció a su abuela Ana Dicastillo. La pieza recibía tal nombre por las facetas o jaquelas que se habían pulido, incrementando el valor y brillo del diamante a cuantas más caras pulidas hubiese. Esta joya no podía ser vendida o comprada, sino que debía pasar hereditariamente a manos de las mujeres de la familia, y llegó el turno de Ana Manrique. Cuando el anillo llegó a la corte, se tasó por Jacobo da Trezzo (1515-1589) escultor, medallista, lapidario y orfebre italiano formado en Milán, que realizó numerosos trabajos al servicio de Felipe II. Se atribuyó a Trezzo la invención de la talla del diamante, destacando también su habilidad en el trabajo del cristal, realizando para el monasterio de El Escorial la custodia en cristal de roca, jaspe y otras piedras preciosas, además de trabajar en el retablo mayor y sepulcros reales. Esta técnica fue dominada por Trezzo en la corte, por ello se consideró oportuno que fuese él quien la tasara.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ A.D.P., Mazo, nº15, ff.302v-304v.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ A.D.P., Mazo, nº15, ff.102v.

Las características de esta valiosa joya familiar se exponen de la siguiente manera:

Tasose en mil ducados y en una cajuela pintada el molor de plomo de la labor del diamante jaquelado que así se llama la labor que el tiene, que esta engastado en una sortija a manera de granfa en triangulo, que lo apreció Jacobo de Trezo, lapidario de su majestad en la Corte, en mil ducados, y así lo escribió y firmo el dicho Jacobo de Trezo con su acostumbrado sello.²⁵⁷

A las cantidades anteriormente citadas, había que sumarle los 2.000 ducados de la merced de la reina Ana, más el sueldo que cobraba habitualmente por su servicio, por lo que 1585 sería el año perfecto para comenzar a negociar un matrimonio. A partir de esos momentos, sí se registran varios pretendientes, tal y como se destaca en el siguiente extracto de Alfonso de la Torre, que recoge algunas habladurías que se escuchaban en palacio a mediados de la década de 1580, dando a entender el agobio del comendador mayor Juan de Zúñiga, que debía encargarse de demasiados asuntos, y uno de los más sonados fue el matrimonio de Ana:

El señor Juan de Zúñiga, entre cosas de unos y otros y ahora que si doña Ana Manrique ha de ser casada con un conde de Lemos o con un duque de Calabria o ha de ser Juan de Espera en Dios.²⁵⁸

La última expresión, remite a la leyenda del judío errante condenado a vagar hasta la eternidad. Una metáfora que indica perfectamente la situación de la condesa que o bien casaba pronto, o a sus veinticinco años entraría en edades más complicadas para contraer matrimonio. Parece ser que quedarse en la corte siendo soltera, no fue una opción para Ana, al igual que le ocurrió a Sofonisba Anguissola, que quiso extender su estancia en palacio siendo soltera hasta 1573, año en el que finalmente contrajo

²⁵⁷ *Ibidem*, f.26 v. Disposición nº 34 bajo el siguiente título: *Que las joyas permanezcan en su casamiento*.

²⁵⁸ DE CASTRO, A., *Biblioteca de autores españoles. Colección de obras raras escogidas de amenidad y erudición*, Madrid, M. Rivadeneyra impresor y editor, 1855, pp.51-52.

matrimonio.²⁵⁹ Tampoco hay indicios de que quisiese tomar el hábito, aunque no hubiese sido una decisión acertada ya que su tío Juan prohibía heredar sus bienes a quienes ingresasen en cualquier convento.²⁶⁰

Finalmente el elegido para el matrimonio de Ana no fue ni el conde de Lemos, ni el duque de Calabria, sino que entre Felipe II y Juan de Zúñiga, decidieron que el caballero fuera don Pedro Arias Dávila Portocarrero, III conde de Puñonrostro. Normalmente, la negociación matrimonial de las damas de la corte, era un proceso en el que la familia de la joven también intervenía, descartando o aportando candidatos que debían consultarse de igual modo con el rey. No obstante, hacía muchos años que Ana Manrique quedó huérfana y la familia real se había convertido en la suya propia.

Además, el reciente fallecimiento de su tío Juan, dificultaba que algún pariente interviniera en la negociación. Por estos motivos, quienes se encargaron al completo de ello, y de la dote de novia, fueron el propio rey Felipe II y el comendador mayor Juan de Zúñiga. Ambos iniciaron las negociaciones matrimoniales en El Escorial entre 1585 y 1586 con el conde de Puñonrostro, del que se conoce que ya *había intentado acercarse a Ana para casar y velar con ella*,²⁶¹ cuando el rey prometió aportar 10.000 ducados de dote en forma de merced a la joven.²⁶² La preparación de la dote tomó tiempo y no estuvo lista hasta 1589, fecha en la que se reúne la mayor cantidad de bienes y se alcanza una cifra económica que sobrepasaba con creces las expectativas del conde.

La figura de Pedro Arias es a día de hoy desconocida y compleja de perfilar, puesto que existe una gran escasez documental en torno a su persona. Procedía de una familia judeoconversa y era hermano de Francisco Bobadilla, que fue asistente de la ciudad de Sevilla y Capitán General de Andalucía.²⁶³ Ambos hermanos, Francisco y

²⁵⁹ PRIETO GARCÍA, E., *Una corte en femenino...*, op.cit., pp.38-39.

²⁶⁰ JIMENO JURÍO, J.M., *El Colegio de la Compañía de Jesús en Pamplona: Datos para un estudio económico (1565-1769)*, Pamplona, Udalbide Eke Pamiela, 2012, pp. 42-44.

²⁶¹ A.H.P.M, Gaspar Testa, protocolo 299/1, fol. 43v.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Sobre los Arias Dávila y el condado de Puñonrostro véase la siguiente Tesis Doctoral: CONTRERAS JIMÉNEZ, M.E., *Linaje y transición histórica: los Arias Dávila entre el Medievo y la*

Pedro participaron en numerosas contiendas bélicas, siendo alabados por su valentía y bravura heredadas de su abuelo, llamado también Pedro Arias Dávila, apodado Pedrarias, que participó en la conquista de América junto a Núñez de Balboa.

Francisco Arias de Bobadilla,²⁶⁴ cuñado de Ana Manrique, fue satirizado por Miguel de Cervantes en *La ilustre fregona*, donde plasma su carácter:

Sábete, amigo, que tiene un Belcebú en el cuerpo este conde de Puñonrostro, que nos mete los dedos de su puño en el alma. Barrida está Sevilla y diez leguas a la redonda de jácaros; no para ladrón en sus contornos, todos le temen como al fuego.²⁶⁵

El futuro esposo de Ana Manrique, descendía de este poderoso linaje que había conseguido su honor y privilegio real en campos de batalla y tierras de conquista, pero en torno al año 1580, el condado entró en una gran crisis económica que se extendió a todos los territorios que comprendía.²⁶⁶ En esos momentos al condado de Puñonrostro pertenecían tierras de Madrid, Segovia, Ávila y Zamora, no obstante, los dos núcleos de residencia familiar de Pedro Arias eran unas casas palaciegas en la villa de Madrid, y el castillo de Torrejón de Velasco, ubicado en las cercanías de Pinto (Madrid). Existen numerosos pleitos ente los hermanos y los habitantes de los territorios pertenecientes al condado, que dan fe de la precaria situación económica de los Puñonrostro, que estuvieron cerca de perder la gloria que con tanto esfuerzo habían construido.

Se desconoce la opinión de Ana Manrique al respecto de su futuro esposo, pero tal vez no fuese demasiado positiva por lo que se intuye en las capitulaciones

modernidad. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018. Disponible online en: [Linaje y transición histórica: Los Arias Dávila entre el Medievo y la Modernidad \(ucm.es\)](https://www.ucm.es/linaje-y-transicion-historica-los-arias-davila-entre-el-medievo-y-la-modernidad) [Consultada en: 10-IV-2019].

²⁶⁴ Sobre Francisco Arias de Bobadilla, conde de Puñonrostro véase: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M., *D. Francisco Arias de Bobadilla. Conde de Puñonrostro, asistente de Sevilla (1597-1599)*, Tesis Doctoral dirigida por el Doctor NÚÑEZ ROLDÁN, F., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M., *La Sevilla del conde de Puñonrostro. Una ciudad contra la crisis (1590-1560)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2017.

²⁶⁵ CERVANTES SAAVEDRA, M., *La española inglesa y la ilustre fregona*, Madrid, Biblioteca Cervantes, Alianza Editorial, 2005, pp. 100-101.

²⁶⁶ B.N.E., Porcones /701(19), /1421/2 y 2/39082.

matrimoniales. Sabiendo que el conde se encontraba en un estado económico delicado, fue consciente de que su dote era la salvación del condado, o al menos, de las deudas de su futuro esposo. Si bien aquello le otorgaba una situación de superioridad con respecto al conde, Ana establece en las capitulaciones una serie de condiciones previas al enlace para asegurar su prestigio, sus bienes y su economía. Los matrimonios entre las damas de la corte y los caballeros nobles, eran en ocasiones problemáticos y nada beneficiosos para ellas. Las jóvenes, en ocasiones llevaban una suma de bienes que podía superar la riqueza de su futuro esposo. Esto podía provocar que los esposos maltratasen y gestionasen de forma pésima la dote que traían sus esposas.²⁶⁷ La mala gestión de una dote de tal envergadura, podría incluso provocar la ruina de la joven y la de su familia.²⁶⁸

Ana conocía bien esos casos, por lo que en 1589 se reunió con el rey y Juan de Zúñiga en el Escorial para establecer una serie de condiciones que Pedro Arias debía aceptar.²⁶⁹ La primera de ellas obligaba al conde a devolver los bienes y dote en caso de que el matrimonio se disolviese en los diez primeros años sin dejar descendencia.²⁷⁰ De ese modo, Ana estaba asegurándose una futura vida para evitar el desamparo económico. La segunda condición, es que ella aceptaría el traslado a las casas del conde en Madrid, pero en caso de que no se sintiese cómoda en ellas o surgiese cualquier inconveniente, el conde se vería obligado a proporcionarle otra residencia a su gusto para ella y sus criados.²⁷¹ Estas dos son las cuestiones más importantes del contrato. La siguiente y última hace referencia a que la casa del conde, debía tener un espacio exclusivo para los vestidos y el ajuar de Ana, y en caso de no haberlo, debía habilitarse antes del traslado definitivo. Además, el conde debía asegurar una cantidad económica

²⁶⁷ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...op.cit.*, pp. 231-239.

²⁶⁸ *Ibidem.*

²⁶⁹ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, leg. II, s.f.

²⁷⁰ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/1, f. 43r-44v.

²⁷¹ *Ibidem.*

de 500 ducados durante los diez primeros años destinada para que su esposa pudiera adquirir vestidos.²⁷²

Ana se asesoró concienzudamente para establecer tales condiciones. Entre los nombres de los asesores que firman el acuerdo por la parte de Ana, figura uno especialmente interesante,²⁷³ Francisco Gómez de Sandoval (1553-1625), más conocido como Francisco de Sandoval y Rojas, el que será I duque de Lerma en 1599. Había sido educado en la corte, fue caballero mayor y gentilhomme de la casa de Felipe III, del que será valido años después, convirtiéndose en uno de los hombres más poderosos de la corte del rey. Por otra parte aparece Juan de Zúñiga, entonces mayordomo mayor de la infanta y por último, la firma autógrafa Ana Manrique.²⁷⁴

El hecho de que aparezcan los nombres de personalidades de tal rango social como el duque de Lerma o Zúñiga, indica el prestigio de la novia y su situación favorecida en palacio, pero también la red de influencias y relaciones que entabló en la corte.

El siguiente paso en el contrato era que Pedro Arias aceptara, y así poder sellar por ambas partes el acuerdo matrimonial. Cuando Pedro Arias comprobó la dote y las condiciones aceptó, y Ana hizo lo mismo firmando en el mismo año ya como condesa de Puñonrostro.²⁷⁵ Sin demorarse más, la boda se celebró en el Palacio Real de Aranjuez el 23 de abril del mismo año.²⁷⁶ Si bien no se conoce una crónica sobre la celebración, sí se documenta al menos la asistencia de las damas y de la infanta Isabel Clara Eugenia,

²⁷² *Ibidem.*

²⁷³ A.H.P.M, Gaspar Testa, protocolo 299/1, f.44v.

²⁷⁴ *Ibidem.*

²⁷⁵ A.H.P.M, Gaspar Testa, protocolo 299/1, f. 45r.

²⁷⁶ A.G.P, Personal, Caja 612/2.

que lució para la ocasión una mantilla de hilo de plata que le había regalado su tía Juana de Austria.²⁷⁷

De esta manera se producía la salida de Ana Manrique de la corte, una fecha señalada y momento crucial para cualquier dama que se hubiese criado en palacio. Había cumplido con cada uno de sus deberes, había logrado ascender dentro de la carrera áulica, y conseguía un matrimonio que, al menos, negoció con astucia para garantizar su tranquilidad futura. A pesar de que volvería a la corte años después, Ana Manrique se despidió temporalmente de sus años en palacio el 23 de abril de 1589.

Tras la boda, los recién casados se trasladaron desde Aranjuez al castillo de Torrejón de Velasco, situado a poca distancia del palacio,²⁷⁸ donde pasó los primeros tres meses como condesa de Puñonrostro. Al día siguiente de la boda, Ana quiso volver a asegurar su futuro económico y sus bienes, esta vez con el apoyo directo de Felipe II, y así estableció la siguiente condición que debía cumplir su esposo:

El dicho conde de Puñonrostro [don Pedro] debiera suplicar a S. M. El Rey le diese facultad para que, disuelto el matrimonio entre ellos si no quedasen bienes que poder pagar e restituir a la condesa y a sus herederos, pudiese obligar los bienes que de sus mayorazgos tenía hasta llegar a la cuantía de 16.000 ducados de parte de la dote y de 6.000 ducados que el mismo conde manda y promete a la condesa y S. M. le concede que por cualquier caso de derecho que el matrimonio se disolviese, la pagaria toda su dote y arras, segun la presente escritura otorgada en Torrejón de Velasco el 24 de Abril de 1589.²⁷⁹

El caso de Ana Manrique debe considerarse como uno de los excepcionales que se dio en la corte. La intervención de Felipe II es otra muestra más de que Ana era sin duda una de las jóvenes más favorecidas por la casa real. La implicación del rey en los matrimonios de damas, está documentada en casos concretos. Por ejemplo, cuando una

²⁷⁷ PÉREZ DE TUDELA, A., “La plata y algunas joyas de la infanta Isabel Clara Eugenia durante su etapa española (1566-1599)” en: Rivas Carmona (Coord.) *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp.554-572.

²⁷⁸ El castillo de Torrejón de Velasco se encuentra actualmente a 23 km del palacio de Aranjuez. En el siglo XVI se accedía a través del llamado antiguo camino de Pinto.

²⁷⁹ A.H.P.N., Gaspar Testa, protocolo 299/2, leg. II, s.f.

joven adquiriría un título nobiliario por herencia familiar sin estar todavía casada, o los casos en los que la dama era huérfana. En estos últimos, el rey podía supervisar las negociaciones, que eran llevadas por hombres de confianza del rey en su nombre,²⁸⁰ pero no era habitual que se implicase tanto como en el caso de Ana Manrique, al igual que lo hizo Juan de Zúñiga.²⁸¹ Sobre los tres meses que Ana pasó en el castillo, apenas se localizan datos a excepción de la escritura notarial citada. El castillo de Torrejón de Velasco se sitúa a la entrada de la población, se construyó entre 1430-1440 y a principios del siglo XVI pasa a ser propiedad de los condes de Puñonrostro. La población de Torrejón contaba con un convento y dos iglesias que fueron beneficiadas por la IV condesa de Puñonrostro, Hipólita de Leiva. En 1587 el castillo también tuvo su función como cárcel. Precisamente en ese año fue preso Antonio Pérez y el embajador Martín de Acuña, siendo decapitado este último.

A pesar de que diez años atrás, Ana Manrique y Antonio Pérez estuvieron en boca de los pajes reales por su galanteo, no volvieron a coincidir en Torrejón, puesto que en 1589, cuando la condesa se traslada al castillo, Felipe II había ordenado que enviasen a Pérez a la prisión de Pinto. Pero curiosamente, las vidas de Ana y Antonio estuvieron cerca de cruzarse en los siguientes años. Pasados esos tres meses, la condesa se estableció en las casas de Pedro en la plaza del Cordón de Madrid,²⁸² donde el conde había alquilado los bajos de su residencia a Antonio Pérez en torno a 1576, dando *en arriendo una casa a Antonio Pérez y este subarriendo algunas dependencias. Situada la casa en la plazuela del Cordón en los bajos de la misma casa del conde.*²⁸³

La fuga de Antonio Pérez en el año 1585, se produjo desde las casas del conde de tal y como se relata en la descripción del proceso criminal:

²⁸⁰ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...* op.cit., pp.239-242.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² MIGNET, M., *Antonio Pérez y Felipe II*, Madrid, Academia de Ciencias Morales y Políticas, Imprenta de Ayguals, 1852, pp.54-55.

²⁸³ A.P.N.M., Protocolo 283, f.549r. y protocolo 278, f. 627v.

Aviendo llegado á la casa el alcalde Alvaro Garcia de Toledo, fue á prender á Antonio Perez [...] avia una pieza que tenia una ventana á san Justo no muy alta del suelo como estado y medio, y el dicho Antonio Perez , entró en la pieza , y el alcalde se hechó por la ventana, y se entró en san Justo ; y el alcalde dió voces, diciendo que Antonio Perez se le huia; y luego los dichos alcaldes fueron á san Justo , y estaban cerradas las puertas, y con una palanca las abrieron.²⁸⁴



Fig.14. Vista de la calle de Puñonrostro, lugar donde se encontraban las casas de los condes, Madrid.²⁸⁵

Le había alquilado la parte baja de la casa, similar a un semisótano que tenía conexión con la iglesia de San Justo de Madrid, actual basílica de San Miguel. [fig.14] Ana Manrique no vivió allí cuando ocurrió la fuga, pero en cierta medida, su esposo sí tuvo un vínculo con Pérez. Independientemente de ello, las casas del conde de Puñonrostro han llenado las crónicas madrileñas recordando la fuga de Antonio Pérez.

²⁸⁴ MIGNET, M., *Antonio Pérez y Felipe Segundo*, Barcelona, Imprenta de Juan Olivares, 1845, p.70.

²⁸⁵ Fig. 14. Imagen de la actual calle de Puñonrostro. Fotografía: Elena Andrés.

En cuanto a la distribución interior de las casas y su riqueza artística, se conocen algunos datos. Era una casa de varias plantas, con patio y escaleras, además de contar con los bajos anteriormente nombrados. En la primera planta había un gran salón con una chimenea de grandes dimensiones.²⁸⁷ Según las crónicas del momento, los Arias-Dávila *poseían una gran colección de tapices flamencos bordados en oro y plata con asuntos homéricos.*²⁸⁸ Por otra parte, el cronista Ramón de Mesonero Romanos explicó que en su tiempo *era una casa suntuosa y estaba magníficamente decorada por la orgullosa esplendidez de aquel arrogante ministro y el conde.*²⁸⁹ Las casas de los condes se conservaron intactas hasta el año 1859, cuando se demolieron por su mal estado y la alta posibilidad de derrumbe. Actualmente la calle en la que se ubicaron las casas recibe el nombre de Puñonrostro,



Fig.15. Placa conmemorativa de la fuga de Antonio Pérez. Plaza del Cordón. Madrid.²⁸⁶

en honor a sus propietarios, donde puede leerse una placa cerámica que recuerda lo siguiente: *Aquí estuvieron las Casas del Cordón donde el secretario de Felipe II Antonio Pérez vivió desde 1575 y sufrió cautiverio hasta su fuga en 1585.* [fig.15]

La vida de Ana con el conde fue breve. Si son escasos los detalles sobre la vida de Pedro, aún más lo son los relativos a su muerte. A pesar del equilibrio económico que llevó la dama al matrimonio y la estabilidad aparente de los condes, no tuvieron

²⁸⁶ Fig.15. Imagen de la placa conmemorativa de la fuga de Antonio Pérez. Plaza del Cordón. Madrid. Fotografía: Elena Andrés.

²⁸⁷ SAINZ DE ROBLES, F., *Madrid autobiografía: la pública, sin prólogos, sin notas ni comentarios*, Madrid, Ed. Aguilar, 1949, p.219. Los tapices a los que se hace referencia eran de alquiler, se especifican en el apartado relativo a la dote de novia. XX.

²⁸⁸ *Ibidem.*

²⁸⁹ MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid. Paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa* (1ª edición 1861). Madrid: Trigo Ediciones, 2010, p.66.

descendencia debido al fallecimiento de Pedro entre 1595.²⁹⁰ Desde ese momento, Ana pasó a ser la condesa viuda de Puñonrostro a la edad de treinta y tres años aproximadamente. En 1595, recibió una noticia que favoreció un cambio de dirección en su vida. Su hermano mayor, Diego, había fallecido dejando dos hijos huérfanos en Nápoles llamados Beltrán y Francisca, dos niños en edad pupilar. Tras conocer la situación, Ana mandó inmediatamente que los trajeran a Madrid.²⁹¹ En el mismo año, los sobrinos de la condesa llegaron a Madrid y Ana solicitó ser tutora y cuidadora de ambos.²⁹² Uno de los procesos más interesantes en la vida de Ana, es cuando fallece el conde e inicia una serie de negociaciones para poder recuperar todos los bienes que le consta que le pertenecen.

La sucesión y el título nobiliario de Puñonrostro pasó por vía masculina a su hermano, Francisco Arias Dávila de Bobadilla que así se convirtió en IV conde de Puñonrostro, casado con doña Hipólita de Leiva y Cardona. Poco después de la muerte de Pedro Arias, la condesa hizo todo lo posible para recuperar su dote al completo y los bienes gananciales del matrimonio. Ana dependía en esos momentos de la amabilidad de su cuñado, el nuevo conde, con quien trató personalmente la cuestión de la devolución su dote matrimonial. A pesar del fuerte carácter de Francisco, la justicia era una de las virtudes que las crónicas alabaron de él, por lo que no tuvo inconveniente en devolverle la dote a su cuñada. Además, aceptó que siguiera llevando el título de condesa de Puñonrostro para toda su vida a pesar de haber enviudado. Ana Manrique no tuvo ningún altercado con su cuñado, y mantuvo una fluida relación de correspondencia y pequeños obsequios con la mujer de éste, doña Hipólita de Leiva y Cardona, hasta sus últimos años de vida. Sobre la devolución de la dote, se conserva la escritura notarial de

²⁹⁰ Sobre el fallecimiento de Pedro no se conoce ninguna fuente de información. Se desconoce la causa, y tampoco se ha localizado su testamento o codicilo, si bien se conserva el de su hermano Francisco Arias. Para más información sobre los Arias Dávila y el condado de Puñonrostro véase la siguiente Tesis Doctoral: CONTRERAS JIMÉNEZ, M.E., *Linaje y transición histórica: los Arias Dávila entre el Medievo y la modernidad*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018. Disponible online en: [Linaje y transición histórica: Los Arias Dávila entre el Medievo y la Modernidad \(ucm.es\)](https://ucm.es/tesis/contreras-jimenez-m-e-linaje-y-transicion-historica-los-arias-davila-entre-el-medievo-y-la-modernidad) [Consultada en: 10-IV-2019].

²⁹¹ A.H.P.M., Protocolo 296, f. 332 r/v.

²⁹² *Ibidem*.

Gómez Velázquez en 1598, procedente del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, en la que se explica el acuerdo entre la condesa y Francisco Arias:

(...) Por cualquier caso de derecho que el matrimonio se disolviese, la pagaría su dote y arras y se le devolveran sus bienes según escritura otorgada en el Escorial y en Torrejón de Velasco el 24 de Abril de 1589 ante Gaspar Testa, y por muerte del conde don Pedro fue disuelto el matrimonio sin dejar hijos, y la condesa pidió ejecución ante el alcalde de corte don Francisco Arias Maldonado contra los bienes de don Pedro por cuantía de 22.000 ducados más los réditos, y el alcalde mandó hacer ejecución: visto el pleito, la condesa y el conde don Francisco, por apartarse de costas y gastos y conservar el deudo y amistad, se han concertado en que don Francisco pague a la condesa los 22.000 ducados y 1.500 más de réditos. Así, por la presente y en virtud del dicho poder, Gómez Velázquez obliga a don Francisco que pagará la referida suma a ciertos plazos (...) ²⁹³

En 1599 la condesa cobró los 22.000 ducados que su cuñado, el conde Francisco Arias le dio. ²⁹⁴ Además, éste también le pagó al año siguiente 1000 ducados por la muerte del hermano mayor de la condesa, Diego Piñeiro, alegando una posible situación de desamparo. Por último, tuvo que poner de parte su hermano Pedro Arias otros 2.500 ducados para alcanzar el coste de la dote. ²⁹⁵ Este dinero era de Francisco Arias, por lo que tuvo que hacer suya la deuda que dejó su hermano.

Pero Ana no cesó en el empeño de recuperar todo lo que le pertenecía. Al ser la única heredera de Juan Piñeiro, le pertenecía una parte de los frutos de las salinas de Trapani en Sicilia que todavía no había cobrado. En 1598 se puso en contacto con Mateo Váez, residente en Nápoles que se ocupaba de la gestión de las salinas, para que

²⁹³ A.H.P.M. Juan Campillo, *protocolo* 630, f. 225v.

²⁹⁴ TASCÓN MATILLA, A., *Catálogo de documentos notariales de nobles*, Instituto Salazar y Cortes, Madrid, Hidalguía, 1987.

²⁹⁵ A.H.P.M. Juan Campillo, *protocolo* 630, f. 227r.

se le permitiese extraer esa cantidad que le pertenecía como heredera, presentándose como condesa de Puñonrostro, *la joven*.²⁹⁶

Váez le informa de que debe ponerse en contacto con los jesuitas de Pamplona, a quienes llegan dichas cantidades periódicamente.²⁹⁷ Ana escribió a los jesuitas por medio de Andrés Frías, rector del colegio de la compañía de Jesús de Pamplona a quien nombró su procurador. Entre 1599 y 1600, Ana tuvo diferencias con los jesuitas pamploneses por la obtención de la herencia, pero finalmente confirma el recibo de 2.500 ducados en 1600, cantidad que fue recibiendo periódicamente hasta 1604, completándose así su herencia.²⁹⁸ Pero además de Andrés Frías que ejerció de procurador, es interesante conocer a la persona que entregó en mano dichas cantidades, el jesuita Cristóbal López, del colegio de la compañía de Alcalá de Henares, que jugará un papel protagonista en los próximos años de la vida de Ana.

En un principio, los jesuitas se mostraron reticentes a entregar las cantidades a Ana, no obstante, sabían que era preferible tener de su lado a la condesa, puesto que era la única heredera de Juan Piñeiro, y del colegio pamplonés. Esto la convertía en una posible benefactora del colegio de la Anunciada por lo que debían intentar cuidar al máximo la relación. Ana Manrique consiguió que Andrés Frías le informase de que todavía debía cobrar otros frutos de la fabricación de sedas en Calabria que su tío también gozaba en su momento. Por lo tanto, volvió a insistir a la compañía de Pamplona y a los corresponsales en la villa de Crotón para conseguir sus beneficios. En 1601 confirma el recibo de 500 ducados feudales de la villa calabresa, más 50 del negocio de sedas.²⁹⁹

²⁹⁶ A.H.P.M., Juan Campillo, protocolo 630, leg. S.f. incorporado a los folios 227r-229v. El hecho de que figurase como “la joven” hace referencia a que la IV condesa de Puñonrostro, Hipolita de Leiva, sería mayor en edad que Ana.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ A.D.P., Mazo, car. 545, nº15, ff.350r-351v.

²⁹⁹ A.H.P.M., Juan Campillo, protocolo 630, leg. S.f. incorporado a los folios 227r-229v. Ana Manrique vuelve a hacer referencia a estas cantidades en su testamento en: A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2020, fol.178r.

A la recuperación de su dote, todavía le quedaban algunas cantidades que debieron aportarle sus hermanos. Diego Piñeiro, ya fallecido, figuraba como señor de los territorios de los Piñeiro de Eriete e Ipasate, y por ello, se le debían 300 ducados anuales de las rentas de los peajes y de las tablas reales. Diego no había recibido nada desde 1583 hasta 1595, fecha de su muerte, por lo que Ana pidió que se lo pagasen a ella como heredera suya que era. En total la suma ascendía a 183.236 maravedíes.

Ana cobró por medio de sus apoderados Antonio y Jerónimo de Góngora. Tales cantidades tan elevadas a pagar, causaron revuelo a los oidores de la Cámara de los Comptos de Navarra, por lo que pidieron explicaciones y un informe detallado al respecto. Tras afirmar que la condesa estaba en lo cierto, se adeudaron a Ana, y queda registrado que pagaron a sus apoderados un total de 7.039 reales, con los que *quedaba pagada por entera*.³⁰⁰ En 1600 insistió sobre la herencia de su hermano Diego, ya fallecido, valorada en 8.000 ducados, pero no se ha localizado ningún recibo que aluda a que la recibiera.³⁰¹

A todas las cantidades anteriormente citadas, se sumó el hecho de que su hermano, el arzobispo de Zaragoza don Pedro Manrique, le debía 20.000 ducados por un acuerdo de cuentas que realizaron cuando él fue promovido a la sede de Tortosa como obispo en el año 1601. En el acuerdo, ella le cedía a cambio de esa cantidad algunos de sus bienes.³⁰²

Entre 1598 y 1601 Ana recibió un total de 55.089 ducados por las partes anteriormente citadas, cantidad más que suficiente para comenzar una nueva vida en solitario. A partir de 1600 se desligó de los condes de Puñonrostro aunque mantuviera su título y la amistad con Hipólita de Leiva. El empeño y la lucha por conseguir las cantidades económicas que le pertenecían, tenían como objetivo vivir una vida de manera independiente, algo extraordinario en una joven viuda en la Edad Moderna

³⁰⁰ A.D.P., Mazo, Car. 545, nº 15, f. 308 r.

³⁰¹ A.D.P., Mazo, Car. 545, nº 15, ff. 308v.

³⁰² A.H.P.M, Santiago Fernández, protocolo 2020, fol.178r. Véase el apartado, Dote matrimonial p.X.p..

española. Para lograrlo, Ana tuvo que mantenerse firme con todo aquel que fuese reticente a devolverle sus pertenencias. La implicación de sus apoderados, procuradores e intermediarios fue vital, generando así una red de poder que ella manejaba y le respaldaba en las negociaciones. Pero tampoco tuvo ningún inconveniente en ser ella misma quien escribiese a quienes fuera necesario para lograr sus objetivos. Con la astucia que le caracterizó ya en la corte y que se muestra en las capitulaciones matrimoniales, Ana estudió cada paso siendo constante e inamovible en sus negociaciones, tanto con los jesuitas, como con su hermano Pedro.

2.5. NUEVA VIDA EN MADRID: VÍNCULO CON LA COMPAÑÍA DE JESÚS E INTRODUCCIÓN EN EL MUNDO LITERARIO (1599-1604)

*Todo el mundo conoce las virtudes que en vuestra señoría concurren: nobleza, bravura, virtud, y Christianidad, y que si mostró valor, prudencia y destreza en servicio de los más prudentes y más poderosos Príncipes de nuestro siglo, no ha sabido mostrar menos valor en el recogimiento.*³⁰³

Una vez recibidas las cantidades económicas que le pertenecían, Ana Manrique comenzó a construir su nueva vida en Madrid. Tuvo para ello varias opciones. En primer lugar volver a la corte, donde se crió y posiblemente adquiriese un rango elevado dentro de la casa de la nueva reina, Margarita de Austria Estiria (1584-1611). En segundo lugar, tomar el hábito religioso, pero esta última opción no está presente en ningún momento de la vida de Ana, y menos en su viudedad. Si la condesa hubiese ingresado en un convento tendría que aportar otra dote, algo arriesgado después de haber luchado por recuperar la suya propia. Además, las viudas podían perder sus derechos y beneficios de viudedad si tomaban el hábito,³⁰⁴ por lo que no fue una opción recurrente de las damas de la alta nobleza, salvo excepciones.³⁰⁵

Ana tampoco contempló otro matrimonio, por lo que decidió llevar una vida prudente en solitario. Como viuda estaba en su derecho de disfrutar de sus privilegios y los beneficios que dejaron para ella, algo que le permitía gobernar en cierto modo su vida y emprender un camino en solitario.³⁰⁶ Sin duda era la opción que más libertad e

³⁰³ Dedicatoria de Antonio de Rozas a Ana Manrique en: B.N.E., R/27288, ROZAS, A., *Espejo de Perfección*, Madrid, en casa de Pedro de Madrigal, 1604. Actualmente se encuentra otro ejemplar más en la Biblioteca del Marqués de Valdecilla (Madrid).

³⁰⁴ MALO BARRANCO, L., *Nobleza en femenino. Mujeres, poder y cultura en la España moderna*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2018, pp. 405-430.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ MALO BARRANCO, L., *Nobleza en femenino...op.cit.*, pp.463-464.

independencia podía proporcionarle, pero su cuidada reputación podía verse afectada en caso de no llevar una vida decorosa.

Las palabras de Fray Antonio de Guevara extraídas de su obra *Reloj de Príncipes* (1529), reflejan la complicada posición de las viudas en la sociedad:

(...) Si una viuda sale de su casa, la juzgan por deshonestas; si no quiere salir de casa, piérdesele su hacienda; si se ríe un poco, nótanla de liviana; si nunca ríe, dicen que es hipócrita; si va a la iglesia, nótanla de andariega; si no va a la iglesia, dicen que es a su marido ingrata; si anda mal vestida, nótanla de extremada; si tiene la ropa limpia, dicen que se cansa ya de ser viuda; si es esquiva, nótanla de presuntuosa; si es conversable, luego es sospechosa de la casa; finalmente digo, que las desdichadas viudas hallan a mil que juzguen sus vidas, y no hallan uno que remedie sus penas (...) ³⁰⁷

Este pensamiento afectó a las mujeres de todos los estamentos sociales. Pero especialmente a las mujeres nobles, ya que sus vidas estaban más expuestas a la sociedad. ³⁰⁸

Las mujeres viudas aparecen en la documentación de una forma definida, es decir, expresando su condición como “viuda de”. ³⁰⁹ Pero el caso de Ana es de nuevo una excepción, ya que en la mayoría de ocasiones no firma presentándose como viuda, sino como “condesa de Puñonrostro, la joven”. Únicamente hace referencia a ello en su testamento, en las negociaciones tras el fallecimiento de Pedro, y en algunas misivas con la Compañía de Jesús, donde son los jesuitas quienes incorporan la etiqueta de “viuda de”. Sin embargo, Ana decidió hacer uso de la posición y poder que le proporcionaba tanto su linaje como el título nobiliario que pudo mantener.

El estudio de la vida en solitario de una mujer noble y viuda en la Edad Moderna, es interesante desde el punto de vista social, histórico y artístico. Dicha

³⁰⁷ DE GUEVARA, A., *Libro llamado Reloj de Príncipes en el cual va incorporado el muy famoso libro de Marco Aurelio*, Valladolid, impreso por Nicolás Tierra, 1529, p. 276.

³⁰⁸ NAUSIA PIMOULIER, A., “Las viudas y las segundas nupcias en la Europa moderna: últimas aportaciones” *Memoria y Civilización*, nº9, 2006, pp.233-260.

³⁰⁹ *Ibidem*.

condición facilitaba en ocasiones que se mostrase una identidad femenina individual,³¹⁰ que había quedado oculta tras el oficio de damas de la reina y “esposas de”, y hasta esos momentos no se apreciaba correctamente su personalidad, gustos o aficiones. A pesar de que la personalidad de Ana ya se atisbaba en la corte, será en esta etapa cuando se muestran al completo tanto su carácter como sus aficiones.

Las referencias a su periodo en palacio son necesarias para comprender este periodo, y es que Ana tuvo un referente concreto en esta etapa de viudedad que fue la princesa Juana de Austria. Aunque hubo otras mujeres de la casa de Austria que pudieron inspirarle, Juana fue el modelo de joven viuda que toda mujer noble debía seguir.³¹¹ Marcó las vidas de las jóvenes damas de la corte, inspirándolas a imitar sus pasos. Entre las damas de la reina, Juana era considerada como una mujer santa por sus actos de bondad, pero también un referente al que respetaban en extremo como institutriz, regente, devota y mujer extraordinariamente culta e interesada por el mundo bibliófilo.³¹² Pero hubo algo más, y es que Juana enviudó a una edad temprana y no volvió a casarse, por lo que optó por vivir su vida de manera independiente, forjando su propio espacio cortesano y sus propios entretenimientos como los libros, la incentivación de obras pías, el patrocinio artístico o el recogimiento en las Descalzas Reales siguiendo las recomendaciones y consejos de los jesuitas.³¹³ Dentro de su viudedad, Juana fue más libre que otras mujeres para gobernar su propia casa, a pesar de vivir una vida en solitario.³¹⁴ Cada uno de los puntos anteriores, se plasman a menor escala en esta etapa de Ana, dando fe de la inspiración que supuso la vida de la princesa de Portugal, incluso cuando habían pasado casi treinta años de su fallecimiento.

³¹⁰ MALO BARRANCO, L., *Nobleza en femenino...op.cit.*, p.466.

³¹¹ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., “Viudas ejemplares. La princesa doña Juana de Austria. Mecenazgo y devoción” *Revista Chronica Nova*, nº34, 2008, pp.63-89.

³¹² VILLACORTA BAÑOS-GARCÍA, A., *La Jesuita. Juana de Austria*, Madrid, Ariel, 2005, pp. 90-93. Véase: BATAILLON, M., “Jeanne d’Autriche, Princesse de Portugal”, en *Études sur le Portugal au temps de l’Humanisme*, Coimbra, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Coimbra, 1952, pp. 257- 282; PÉREZ DE TUDELA, A., *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, Jaén, UJA editorial, 2017.

³¹³ VILLACORTA BAÑOS-GARCÍA, A., *La Jesuita. Juana...op.cit.*, 90-96.

³¹⁴ *Ibidem*.

Para comprender estos años de la vida de Ana, es necesario exponer la relación que consolidó con la Compañía de Jesús, un vínculo importante que se consolidó durante sus primeros años de viudedad. En la corte ya se puso en contacto con el padre Mariana, pero a partir de 1599 comenzó a estrechar lazos especialmente con el jesuita Cristóbal López y con el padre Pedro de Ribadeneira, dos personalidades que conocería a través de Juan de Mariana en la corte.

Cristóbal López fue su director espiritual y le guiará en su viudedad a través de su mayor afición; la lectura y el patrocinio literario. López se encargaba de la formación de la biblioteca del colegio jesuita de Alcalá de Henares,³¹⁵ compaginó entre 1585 y 1590 con la de predicador en la corte de Felipe II.³¹⁶ También ejerció como impulsor literario, facilitando la impresión de obras manuscritas que eran de su interés, distribuyendo y comprando libros, además de encargarse de la importación y exportación de textos devocionales, algo que le posicionó en la primera línea del negocio literario madrileño.³¹⁷

La otra personalidad que guió a la condesa en este periodo, fue el anteriormente mencionado Pedro Ribadeneira (1526-1611). Escritor ascético, historiador de la Iglesia, predicador y escritor político. Fue fundador del colegio de la Compañía de Palermo, encargándose él mismo de los estudios de Latinidad y Retórica,³¹⁸ además fue una de

³¹⁵ DADSON, T., *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 1998, p.266-267.

³¹⁶ MARTÍN ABAD, J., *La imprenta en Alcalá de Henares, 1601-1700*, vol.1, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 291-292.

³¹⁷ PÉREZ PASTOR, C., *Bibliografía madrileña o descripción de obras impresas en Madrid (siglo XVI)*, vol.3, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1891, pp.345 y 383.

³¹⁸ Sobre Pedro de Ribadeneira véase: DE LA PALMA, L., *Vida del P. Pedro Ribadeneyra*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1859; DEPLACE, L., *L'établissement de la Compagnie de Jésus dans le Pays-Bas et la mission du P. Ribadeneyra à Bruxelles en 1556*, Bruselas, 1886; ASTRAIN, A., *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*, vols. I y III, Madrid, Razón y Fe, 1902-1925; LAPESA, R., "La 'Vida de san Ignacio' del P. Ribadeneira", en *Revista de Filología*, nº21, 1934, págs. 29-50; GORDON, I., *Valores canónicos del P. Ribadeneira. El tratado sobre el Instituto de la Compañía*, Granada, Camacho, 1952; FABRI, J., "L'art bibliographique à un tournant: le 'Catalogus' de Ribadeneira", en *Gulden Paser*, nº41, 1963, pp. 94-127; GUIDOTTI, M., *Il Padre Ribadeneyra e l'antimachiavellismo*, Madrid, Universidad Complutense, 1988; IÑURRITIGUI RODRÍGUEZ, J.M., *La gracia y la república: el lenguaje político de la teología católica y "El Príncipe cristiano" de Pedro de*

las amistades del padre Mariana y gracias a ello, conocería a Ana Manrique. Junto a López, Ribadeneira fue otra personalidad imprescindible para el asesoramiento en la formación de uno de los bienes más preciados de Ana, su biblioteca.

Las ideas y el pensamiento jesuita van a incidir en la personalidad de la condesa, que se convertirá en una gran devota de la Compañía, pero también en patrona y benefactora de la misma. Tras contactar con el colegio jesuita pamplonés a finales de la década de 1590, Ana siguió vinculada a él como única heredera de su tío, fundador del mismo. Finalmente consiguió ser nombrada patrona y principal benefactora, un privilegio que recibió en torno a 1600,³¹⁹ otorgado por el General de la Compañía de Jesús.

Este documento era un pergamino que Ana conservó en Madrid hasta el final de sus días,³²⁰ y recogía la declaración expuesta por el General de que a partir de esos momentos, sería ella quien protegería, beneficiaría y patrocinaría al colegio pamplonés. Este hecho fue importante ya que hizo que la condesa adquiriese socialmente mayor prestigio, poder y respeto.³²¹ Por otra parte, le garantizó el acceso directo a los beneficios y privilegios que podría conseguir a través de los jesuitas.

Ribadeneyra, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998; O'Neill, C.E., y J. M.^a Domínguez, M.J., (dirs.), *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-Temático*, vol.4, Madrid-Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu-Universidad Pontificia de Comillas, 2001, págs. 3345-3346.

³¹⁹ No se ha localizado el documento exacto, pero sí referencias sobre Ana como patrona del colegio ya en 1600, por lo que el nombramiento pudo darse entre 1599-1600, años en los que se registran mayor número de donaciones económicas al colegio pamplonés y su iglesia en su nombre: A.D.P., *Mazo*, Car. 545, n°15, f.443. Sobre las donaciones económicas: A.D.P., *Mazo*, Car.545, n°15, ff.323 y 391.

³²⁰ El documento era un pergamino que Ana custodió en un cajón de uno de sus escritorios, tal y como consta en su inventario de bienes post mortem: A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 390r-392v.

³²¹ Sobre el documento se expone en el inventario: *un pergamino del General de la Compañía tocante al colexio de Pamplona que dize que mi señora la condesa hera Patrona*: A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f.392v.

La relación de las damas de la nobleza con la Compañía de Jesús es una constante en la Edad Moderna española,³²² y especialmente se aprecia en las viudas de la élite social. A lo largo del Siglo de Oro hubo numerosos intentos de formar una rama femenina jesuita sin éxito, en su defecto, fueron muchas las nobles devotas que contribuyeron en la fundación de obras pías y beneficiaron de algún modo a los jesuitas y sus proyectos.³²³ Entre los casos más destacados de la realeza se encuentran, además de la princesa Juana, su hermana la emperatriz María, Margarita de Parma y la reina Margarita de Austria-Estiria entre otras. Mientras que de la nobleza, cabe destacar a María Manrique de Lara y su hija la abadesa Luisa de las Llagas, Luisa de Carvajal y Mendoza, Magdalena de Ulloa o la conocida como “la santa duquesa”, Luisa de Borja y Aragón.³²⁴

La Compañía de Jesús estudió todas las vías de expansión y difusión posibles. Por este motivo, buscaron ser patrocinados por grandes personalidades externas al ámbito religioso que tuviesen prestigio, repercusión social y potencial económico.³²⁵ Los jesuitas vieron en las damas como la condesa de Puñonrostro algo extremadamente valioso. Además de capacidad económica para dotar fundaciones y obras pías, fueron el

³²² BURRIEZA SÁNCHEZ, J., “La percepción jesuítica de la mujer (siglos XVI-XVIII)”, *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, nº25, Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 2005, pp. 85-116.

³²³ SOTO ARTUÑEDO, W., “San Ignacio y la mujer” en *Proyección, Teología y Mundo Actual*, nº187, 1997, pp.299-318.

³²⁴ *Ibidem*. Véase nota nº18. Sobre Magdalena de Ulloa y Luisa de Carvajal y Mendoza y el patrocinio femenino véase: GARCÍA OVIEDO, C., “El patronato femenino consciente de la Compañía de Jesús: Magdalena de Ulloa y Antonia Davila, fundadoras de Villagarcía de Campos y Segovia” en *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna*, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2016, pp.1071-1081; ANDERSON, J., “Rewriting the history of art patronage”, *Renaissance Studies*, nº10, 1996, pp. 129- 138; CRUZ, A.J., “Luisa de Carvajal y Mendoza y su conexión jesuita” *AIH*, nº11, 1992, pp.98-104; ABAD, CAMILO, S.I. *Una misionera española en la Inglaterra del siglo XVII: Doña Luisa de Carvajal y Mendoza (1566-1614)*. Santander: Universidad Pontificia Comillas, 1966; Carvajal y Mendoza, Luisa de. *Epistolario y poesías*. González Marañen J., y María Abad, C., *Biblioteca de Autores Españoles*. Tomo, 179. Madrid: Ediciones Atlas, 1965. CRUZ, A. J. "Chains of Desire": Luisa de Carvajal y Mendoza's Poetics of Penance." *Studies on Hispanic Women Writers in Honor of Georgina Sabat-Rivers*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 97-112.

³²⁵ BURRIEZA SÁNCHEZ, J., “La percepción jesuítica de la mujer (siglos XVI-XVIII)”, *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, nº25, Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 2005, pp. 85-116.

altavoz de la Compañía en el círculo femenino, teniendo como objetivo inculcar la ideología jesuita en otras mujeres. Pero también había algo importante y es que las benefactoras y patronas, podían contar con un director espiritual a su servicio, como se observa en el caso de Juana de Austria, quien tuvo a Francisco de Borja como confesor y director espiritual. Este papel no solo consistía en dirigir y guiar la conducta de la mujer, sino que también ejercían de confesores y confidentes, hasta llegar al punto de interferir en decisiones relativas al patrocinio de obras y dotaciones artísticas, por lo que el papel del director espiritual es de gran relevancia en la vida de estas damas.³²⁶

No obstante, debe tenerse en cuenta que las mujeres como Ana Manrique, eran nobles poderosas con gran fortaleza de carácter y un orgulloso sentido del honor por su linaje y su leal servicio a la monarquía. Si se vincularon con la Compañía es porque les interesaba personalmente y viceversa.³²⁷ De esta manera crearon una red de privilegios y beneficios que estaban acostumbradas a manejar con discreción. Por lo que, a pesar de dejar entrar a los padres jesuitas en su vida, Ana Manrique supo gestionar sus relaciones y en ningún momento permitió que interviniesen en exceso en sus intereses personales.

En torno a 1599, una vez consolidada su relación con los jesuitas, Ana comenzó a vincularse con el mundo literario madrileño desarrollando una de sus facetas más interesantes e importantes como promotora de las letras. Un interés que también tiene otro origen además de la intervención jesuita, y es que una parte de la vivienda de los condes de Puñonrostro donde vivió hasta 1599, se alquiló a Julio de Junta, impresor del rey y editor.³²⁸ Allí estableció por cinco años su imprenta, que posteriormente será

³²⁶ SOTO ARTUÑEDO, W., “San Ignacio y la mujer”...*op.cit.*, pp.299-318.

³²⁷ Sobre los estereotipos del vínculo entre las mujeres nobles y la Compañía: GARCÍA OVIEDO, C., “El patronato femenino consciente de la Compañía de Jesús: Magdalena de Ulloa y Antonia Davila, fundadoras de Villagarcía de Campos y Segovia” en *III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna*, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2016, pp.1071-1081.

³²⁸ Sobre Julio de Junta o de Junta, véase: [Julio de Junta | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](http://rah.es) [Consultada en 15-XII-2020]

conocida como la Imprenta Real. Este hecho sin duda contribuyó a que Ana se familiarizase con el entorno de los impresores y el ámbito editorial.³²⁹

Por consiguiente, su relación con la Compañía y la cercanía que tuvo con el taller del impresor del rey, fomentaron su interés no solo como consumidora de libros y bibliófila,³³⁰ sino como patrocinadora de obras literarias religiosas. Ana ayudó económicamente y protegió a los autores y traductores generalmente jesuitas en las impresiones de textos con una finalidad clara: una vez comprobado el interés de los textos y una vez impresos, esos libros formarían parte de las bibliotecas jesuitas de los colegios de Madrid y Alcalá de Henares. Igualmente, ella también tendría ejemplares de dichas obras. Existían diversas maneras de patrocinar una obra literaria, las más habituales eran, asumir los cargos de la impresión como hacían en ocasiones los editores, o bien otorgando protección al autor o traductor de la obra.³³¹ En el caso de Ana, constan ejemplos de ambas posibilidades, pero hay que sumar una más, y son las donaciones económicas para aumentar los fondos de las bibliotecas de dichos colegios.

Por este motivo, es frecuente localizar el nombre de Ana Manrique en obras literarias de los padres jesuitas, ya que encabezó numerosas dedicatorias, principalmente de Pedro de Ribadeneira y de Cristóbal López. A principios del año 1599, Ana realizó una donación destinada para la ampliación de fondos de las bibliotecas de los colegios jesuitas de Madrid y Alcalá, que concedió precisamente a Cristóbal López.³³² La respuesta se dio a finales de enero del mismo año, fecha que corresponde con la primera dedicatoria que López escribe a Ana agradeciéndole sus mercedes, reivindicando su gusto por las temáticas espirituales y añadiendo datos de interés para la investigación de

³²⁹ MATILLA TASCÓN, A., *Catálogo de documentos notariales de nobles*, Madrid, Ediciones Hidalguía, 1987, p. 121.

³³⁰ El estudio de su biblioteca se encuentra en: *Inventario post mortem* de Ana Manrique (1616), pp: XX.

³³¹ PEDRAZA GARCÍA, J.M., “La labor del editor en el libro del siglo XVI” en *Titivillus*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015, pp.211-226. Véase también: MOLL ROQUETAS, J., “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia*, nº59, 1979, pp. 49-107; PEDRAZA GARCÍA, J.M., “Mecenazgo y edición en la primera mitad del siglo XVI, El “Florindo” de Fernando Basurto, Zaragoza, Pedro Hardouin, 1530”, *Rilce*, nº 32, 2016, pp. 229-247.

³³² A.H.P.M, *Gaspar Testa*, protocolo 2632, f.319.

su personalidad. Se encuentra en el libro titulado *Memoria de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, del que actualmente se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional, y otro en la Biblioteca del Marqués de Valdecilla, ambas en Madrid:

A doña Ana Manrique, condesa de Puñonrostro

Muchos años ha que estando en nuestro collegio de la Compañía de Alcala, vi leer el libro que presento a V.S que entre nosotros le llamamos Pobrecito Pecador por començar el con este termino a hablar: el qual libro no le he podido ver mas por ser antiguo y hallarse pocos dellos. Ahora le huve a las manos y he procurado que se imprima para que todos le tengan y se aprovechen de su devota lecion. (...). Intitulase Memoria de la sagrada Pasion de Nuestro Señor Jesucristo (...) Pareciome dedicarle a V.S por entender con la verdad y llaneza que trata las cosas de su alma, y todo lo que es piedad y devoción, y que este libro y su estilo le seria de su gusto y tendría por servicio que yo se le dedicasse, y por su causa otros se aprovechasen del. A lo qual también me ha movido especialmente la devoción que V.S tiene a toda la Compañía de Jesus y la merced que nos haze en estas materias particularmente al padre Ribadeneira y a mi, que es tanta, que tengo por mejor desear y procurar agradecerla y hablar mucho della. Y no menos el señor D Juan Piñeyro su tio de VS, fundador del Colegio de Pamplona y aun podemos dezir del de la ciudad de Trápana en Sicilia, dejando a nosotros la obligación perpetua de servirla y a V.S de hacernos merced. Por estas y otras razones que ay me pareció dedicarle a V.S y suplicarle reciba la voluntad del que le ofrece y le estime como es razón y no mire al que la da (...). Guarde Nuestro Señor a V.S y dele lo que le deseamos para bien de su alma. De Madrid a 26 de Enero de 1599.

Christoval Lopez.³³³

Lo que hace especial esta carta dedicatoria es que Cristóbal no es el autor del libro, sino que es la persona que ordena imprimir la obra gracias a las mercedes económicas de Ana. Por ello, el análisis de las dedicatorias es importante para conocer hasta qué punto estuvo implicada en el mundo literario.

³³³ B.N.E., R/39990, *Memoria de la pasión de nuestro señor Jesucristo* (Conocida como pobrecito pecador), Madrid, impreso por Luis Sánchez, 1599.

Otro dato a destacar, es el comentario sobre el gusto de la condesa por este tipo de manuales, considerados como obras “raras” en su momento por los pocos ejemplares existentes, algo que da una pista interesante sobre cuál será la temática de la biblioteca que fue formando poco a poco. Existe otro dato importante más en este libro, y es que fue impreso por Luis Sánchez, impresor madrileño considerado de los mejores tipógrafos del momento,³³⁴ que tendrá un papel fundamental en la vida de Ana. Por un lado, la mayoría de libros de su biblioteca salieron de sus prensas. Pero a nivel personal, la condesa puso en manos de Luis la enseñanza en lectura y caligrafía de su sobrina Francisca Piñeiro, junto al propio Cristóbal López y otro impresor más, Juan de la Cuesta,³³⁵ de cuyas prensas salió otra gran parte de los libros de Ana. Este último impresor es reconocido principalmente por imprimir en su taller la primera parte del *Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra en 1605 y otros trabajos del mismo autor.³³⁶

Esta dedicatoria es la primera prueba que confirma el círculo literario de Ana, que se repetirá en otras obras. Por un lado Cristóbal López, quien le suministraba los libros, así como las recomendaciones de obras para imprimir, por otro lado el impresor, y por último el patrocinio económico de Ana para llevar a cabo esa impresión. Las dedicatorias fueron aumentando con el paso del tiempo, confirmándose el caso de la condesa como impulsora literaria. En esos momentos todavía residía en las casas de los condes de Puñonrostro, algo que no le permitía gozar de una independencia total y todavía menos comenzar con la formación de su biblioteca. Por este motivo, en 1599 dio el siguiente paso para iniciar su nueva vida en solitario. Decidió comprar un

³³⁴ CLEMENTE SAN ROMÁN, Y., “Nuevas impresiones del taller madrileño de Luis Sánchez durante los primeros decenios del siglo XVII” en: GIRÓN ALCONCHEL, J.L., HERRERO RUIZ, F.J., IGLESIAS RECUERO, S., NARBONA JIMÉNEZ, A., (Eds.) *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Volumen II, Homenajes de la Universidad Complutense, Madrid, Editorial Complutense, 2002, pp.1215-1220.

³³⁵ Real Academia Española [R.A.E], *Relación varia de papeles del siglo XVII*, f.980 r/v. Recogido en: *Memorias de la Real Academia Española*, volúmenes 12-13, P.309. Véase: ANDRÉS PALOS, E., “La condesa de Puñonrostro: promotora de las letras en el Siglo de Oro español” en Lomba Serrano, C., Morte García, C., y Vázquez Astorga, M., *Las mujeres y el universo de las artes. Actas del XV coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, pp.237-247.

³³⁶ JURADO MUÑOZ DE CUERVA, A., Juan de la Cuesta impresor de El Quijote por encargo del librero Francisco de Robles y breves noticias de ambos y del autor en la obra de Miguel de Cervantes, Madrid, C&G Comunicación gráfica, 2007, pp.25-33.

conjunto de *tres casas gemelas*,³³⁷ en la calle de la Magdalena [fig.16], que hacían esquina con la calle de la Cabeza por un precio de 18.000 ducados.³³⁸

El espacio comprendería la esquina de la calle de la Magdalena y parte de la segunda calle citada, formando un gran conjunto residencial, tal y como se puede apreciar en el plano de mediados del siglo XVII. La primera calle tomó su nombre por un convento de religiosas agustinas, dedicado a María Magdalena y fundado en 1569 por el limosnero de Felipe II, Luis Manrique de Lara —quien a pesar de su apellido no forma parte de la genealogía de la condesa—, y el beato Alonso de Orozco.³³⁹



Fig.16. Vista de una de las casas de la calle de la Magdalena, Madrid.³⁴⁰

³³⁷ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2020, f.178r.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ RÉPIDE, P., *Las calles de Madrid*, Madrid, Ed. Afrodisio Aguado, 1981, pp. 378-379. Véase: GEA, M.I., *Los nombres de las calles de Madrid*, La Librería, Ed. 2009, p. 164.

³⁴⁰ Fig.16: Imagen de una de las casas de la calle de la Magdalena, Madrid. Fotografías: Elena Andrés.

En la misma vía también existió una institución benéfica a comienzos del siglo XVII, que tan solo permaneció activa durante año y medio. Se trataba de “Las Recogidas” o Casa de Santa María Magdalena dedicada a la reclusión de “mujeres públicas o embarazadas solteras”.³⁴¹ Un lugar en el que daban cobijo y protección a estas mujeres, en un entorno vinculado al convento.

Existieron varias razones por las que Ana Manrique decidió mudarse a esta calle, la primera puede estar vinculada con la propia historia de esta vía. La condesa visitaba frecuentemente el lugar de las Recogidas desde que contrajo matrimonio para aportar ropa blanca, ropas de cama y donaciones económicas que se repetían una vez al mes.³⁴² Por otra parte, uno de los benefactores del convento y del refugio, fue el beato Alonso de Orozco, que fue amigo de su hermano Pedro Manrique, quien redactó sus exequias y realizó su ceremonia fúnebre.³⁴³ También debe tenerse en cuenta que a pocos metros de sus casas, se encontraba la imprenta de Juan de la Cuesta, la de Luis Sánchez, y la tienda-librería del mismo, por lo que tampoco resulta extraño que su traslado fuese estratégico, ya que le acercaba cada vez más a su gran inquietud: los libros y la cultura escrita.

La zona urbanística donde vivió Ana, también acogió las casas de Miguel de Cervantes Saavedra, que vivió en la misma calle en 1609 antes de mudarse a la calle del León,³⁴⁴ ubicando su residencia lo más cerca posible de la imprenta de Juan de la Cuesta. En la misma calle había vivido años atrás la duquesa de Pastrana y princesa de Éboli antes de su encarcelamiento. Y según las crónicas, en una casa de la calle de la

³⁴¹ *Ibíd.*

³⁴² A.H.P.M., *Protocolo* 285, f. 224 v.

³⁴³ DÍAZ, G., *Hombres y documentos de la filosofía española*, Madrid, Instituto de Filosofía Luis Vives, 1980, pp.63-64.

³⁴⁴ PELLICER Y SAFORCADA, J.A., *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Imprenta de don Gabriel de Sancha, 1800, p.212.

Magdalena pasó sus primeros años Gabriel Téllez, antes de ser conocido como Tirso de Molina, cuya hermana ingresó en el convento situado en la misma vía.³⁴⁵

Cuando Ana Manrique compró sus casas en 1599, estaban en mal estado para ser habitadas y fue necesario reformar ciertos espacios. Contrató al arquitecto Cristóbal Colomo,³⁴⁶ que se encargó de dirigir las obras hasta que se terminaron en 1604. Colomo fue un maestro de obras que conectó con el gusto de la corte española y estaba vinculado principalmente a la arquitectura religiosa. Asimismo, trabajó al servicio de la nobleza junto a tratadistas y maestros como Fray Lorenzo de San Nicolás y Juan Gómez de Mora, además de competir en la presentación de proyectos arquitectónicos con el maestro Pedro de la Torre.³⁴⁷ Se tiene noticia de su actividad en la capilla de San Isidro de la iglesia de San Andrés de Madrid, para la cual presentó una traza en 1629 junto a los arquitectos nombrados anteriormente.³⁴⁸ En 1633 también trabajó en un proyecto para el colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, de nuevo junto a Gómez de Mora.³⁴⁹

La estructura y dependencias de las casas de Ana, pueden reconstruirse a través de dos vías; la escritura de reforma de 1604 y el inventario *post mortem* de sus bienes de 1616. La rehabilitación de las viviendas aporta datos sobre la estructura arquitectónica de las mismas, mientras que el inventario permite entender qué estancias se distribuían en el interior. De esta manera, la consulta de ambas fuentes permite reconstruir gran parte de las casas de la condesa. Comenzando por la escritura de reforma, Colomo planificó un patio interior desde la planta baja, sobre el que se alzarían dos pisos superiores, donde estaban las dependencias principales de la casa.³⁵⁰ El arquitecto

³⁴⁵ COTARELO Y MORI, E., *Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, Enrique Rubiños, 1893; MENÉNDEZ PELAYO, M., “Investigaciones biográficas y bibliográficas sobre Tirso de Molina”, en *La España Moderna*, LXIV, 1894, págs. 117-157.

³⁴⁶ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2020, f.178v.

³⁴⁷ MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Tomo II, Madrid, CSIC, Instituto Provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1986, p.336.

³⁴⁸ TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1975, pp.131-132, p. 407.

³⁴⁹ B.N.E., *Parecer de Juan Gómez de Mora sobre la obra del colegio de la Compañía de Jesús de Madrid*, [Madrid, 12-I- de 1633]

³⁵⁰ A.H.P.M., Francisco Testa, protocolo, 2198, f.136r.

rehabilitó una escalera de madera que comunicaría ambos pisos, y amplió un nivel más incorporando un desván, ubicado en la última altura de las casas.³⁵¹

El patio interior albergaba la caballeriza, entendiendo este término como un espacio dedicado tanto a los caballos como a otros animales de carga o transporte. Allí, los mozos de cuadra y criados se encargaban tanto de resguardar a los animales como de mantenerlos, además de contar también con zonas para el estacionamiento de carruajes.³⁵² En la planta baja también se habilitarían los aposentos de los criados, en los que cada uno tendría su propia cama, colchas, *esterillas*, y *demas de ropa blanca*.³⁵³ A continuación de este patio, la vivienda contaría con un jardín, donde había diversos *tiestos*, *rosales* y *demas plantaciones* y un *poço de piedra*.³⁵⁴ La reforma afectó a ciertas zonas de la casa que tal vez fuesen las peores conservadas, pero debe entenderse que Ana ya vivía allí desde que las compró en 1599.

Otro detalle que aporta la escritura es quién fue el intermediario entre Ana y el arquitecto. Se expone que Diego de Roys fue quien pagó al artífice y sus obreros de parte de la condesa. Fue gentilhombre del rey Felipe II,³⁵⁵ por lo que la relación con Ana debió iniciarse en la corte. La personalidad de Roys es interesante puesto que desempeñó diferentes oficios en Madrid. En primer lugar, ocupó el cargo de regidor de la Villa hasta 1603.³⁵⁶ Fue uno de los primeros propietarios del palacio de Santoña,³⁵⁷ y gestionaba arrendamientos de viviendas en la zona que habitó Ana, principalmente en

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² Ana Manrique poseía carruajes y varios animales como caballos y mulas que utilizaba para desplazarse en viajes largos tal y como se muestra en la documentación: A.C.L.S.Z., *Testamentaria de la condesa de Puñonrostro*, Cuaderno de pagos de Diego de Roys, 1611, f. 53r.

³⁵³ A.H.P.M., Francisco Testa, protocolo, 2198, f.136r.

³⁵⁴ *Ibidem*. El jardín vuelve a mencionarse en el inventario de 1616: A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2020, f.378.

³⁵⁵ VV.AA., *La ciudad de Dios*, vol. 85, Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, 1911, p.108.

³⁵⁶ VAREY, J.E., y SHERGOLD, N.D., *Los corrales de comedias y los hospitales en Madrid, 1615-1849: estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books Limited, 1997, p.307.

³⁵⁷ Sobre el palacio de Santoña y sus propietarios véase: Biblioteca digital Memoria de Madrid: www.memoriademadrid.com/palaciosantona/ [Consultada en 09-XII-2019]

las calles de la Magdalena, del León y la calle Huertas,³⁵⁸ espacios que conforman hoy en día la trama urbanística que da nombre al Barrio de las Letras.

Roys alquilaba casas a la nobleza, como fue el caso de algunos miembros de la casa del Infantado, pero también a escritores y comediantes.³⁵⁹ Su vínculo con el mundo literario y teatral le llevó a ser comisario de comedias por la cofradía de la Pasión,³⁶⁰ y regidor de los tres corrales de comedias que dependían de la cofradía; el corral de la Pacheca, el del Príncipe, y otro más en la calle del Sol.³⁶¹ Roys se encargaba de la gestión de los corrales y de la contratación de las actividades teatrales que se hacían en ellos. La Cofradía de la Sagrada Pasión y Sangre de Jesucristo se constituyó en 1565 por iniciativa de Juan González de Armunia, Gonzalo de Monzón, Luis Barahona y un alguacil de corte, como una cofradía penitencial que se encargaba de dar provisiones a los pobres y a los presos de la cárcel.³⁶² Años después, se creó el Hospital de la Pasión, *donde curasen muxeres pobres enfermas de calenturas, eridas, por no haver otro en esta Corte.*³⁶³ Ante la insuficiencia de fondos para sufragar el coste del hospital, comenzó el aprovechamiento económico de los corrales de comedias, destinándose las cantidades para costear el hospital. Al igual que otras damas de la reina como Isabel de la Cueva y Ana de la Cerda, Ana Manrique pertenecía desde 1578 a cofradía de la Pasión, una de las más importantes de Madrid.³⁶⁴

Conocer la distribución interior de la vivienda de Ana es posible gracias al inventario *post mortem* de 1616.³⁶⁵ En primer lugar se distingue en la planta baja los

³⁵⁸ VV.AA., *Revista de la biblioteca, archivo y museo*, vol.1, Madrid, Imprenta Municipal de Madrid, 1945, p.421.

³⁵⁹ VAREY, J.E., y SHERGOLD, N.D., *Los corrales de comedias...op.cit.*, pp.307-309.

³⁶⁰ VAREY, J.E., y SHERGOLD, N.D., *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650: estudios y documentos*, volumen I, Londres, Tamesis Books Limited, 1971, p.193.

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² SANZ AYÁN, C., y GARCÍA GARCÍA, J., *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense, 2000, pp.5-6.

³⁶³ *Ibidem.*

³⁶⁴ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, M., *Memorias del tiempo de Felipe II*, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, 1854, pp.26-27.

³⁶⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 353r-447r.

aposentos de los criados y la cocina.³⁶⁶ Mientras que en el piso superior se ubicaría la galería que además de iluminar los espacios, daría acceso a las siguientes dependencias de la casa: el oratorio con su sacristía, la alcoba de Ana, el estrado, la biblioteca, también llamada librería en la documentación, y por último, en la parte más alta, se ubicaría el desván.³⁶⁷

El hecho de que Ana Manrique tuviera oratorio en su casa, indica claramente su nivel social. Edificar un oratorio privado significaba mantenerlo bajo los cuidados que merecía, obedeciendo a las leyes eclesiásticas y tener su propio capellán para que se ocupara continuamente de dicho espacio reservado al culto.³⁶⁸

Si una vivienda disfrutaba de un oratorio, significaba que al titular del domicilio se le había concedido el privilegio de poder celebrar misa dentro de su residencia particular.³⁶⁹ Para obtener la licencia que permitía disfrutar de un oratorio doméstico, se debían exponer los motivos que llevaban a un individuo a presentar tal solicitud. Por otra parte, debía exponerse la autenticidad de la nobleza de la familia para la que se llevaba a cabo la demanda. Además, se presentaban una serie de testigos de similar nivel social que pudieran certificar la veracidad de lo expuesto.³⁷⁰ Ana Manrique no tendría ningún tipo de problema para adquirir la licencia del oratorio, teniendo en cuenta tanto su posición social como su vínculo con la iglesia, dos aspectos que facilitarían la obtención del permiso.

³⁶⁶ *Ibidem.*

³⁶⁷ *Ibidem.*

³⁶⁸ GONZÁLEZ HERAS, N., “La religiosidad doméstica de las élites al servicio de la Monarquía en el siglo XVII. Reflejos materiales de actitudes piadosas” *Cuadernos de Historia Moderna*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, nº14, 2015, pp. 85-106.

³⁶⁹ VINUESA, R., “Oratorio y capillas privadas: la capilla del beaterio de las MM. de la Orden Tercera de San Francisco de Sevilla”, Separata de las *Actas del Simposium sobre La clausura femenina*. Volumen 2. San Lorenzo del Escorial, 2004, pp. 1065-1077

³⁷⁰ *Ibidem.*

La alcoba sería otra de las estancias más privadas, un espacio pequeño y austero con una ventana que daba a la galería, y otra que comunicaba con el oratorio.³⁷¹ La sobriedad en los aposentos fue algo común para Ana desde su estancia en la corte. En los diferentes sitios reales, por mucho que algunas damas tuviesen su aposento particular, primaba la austeridad decorativa, tal y como lo describía Ana de Dietrichtein en sus cartas a su madre.³⁷²

La ubicación de la alcoba junto al oratorio o la capilla privada, fue algo habitual en las residencias de la élite social hasta el siglo XIX,³⁷⁴ algo que permitía tener una comunicación más íntima en la oración, buscando la mayor cercanía posible con Dios y también su protección. El caso que más se asemeja al de las casas de la condesa, se encuentra en la casa que compró Lope de Vega en 1610, situada a pocos metros de las de Ana, donde el oratorio también es visible a través de la alcoba [figs.17 y 18], mediante una pequeña ventana enrejada.³⁷⁵

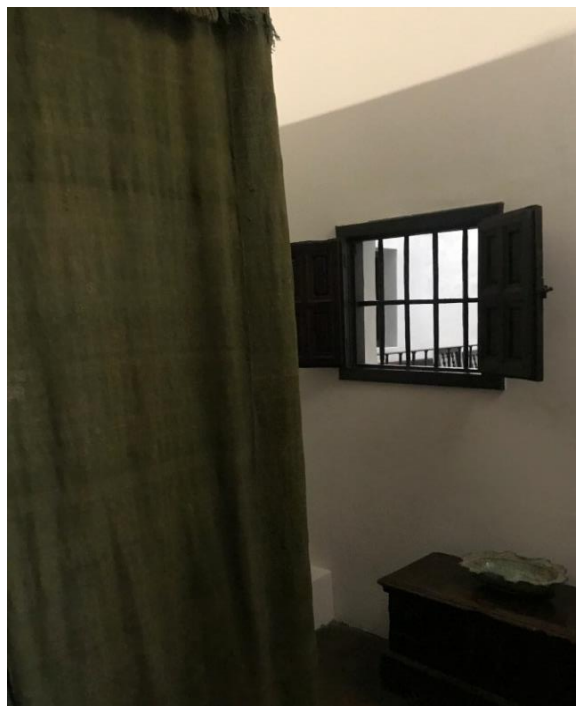


Fig.17. Alcoba con vista al oratorio. Reconstrucción Casa-Museo Lope de Vega, Madrid.³⁷³

³⁷¹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 353r-447r.

³⁷² CRUZ MEDINA, V., “Manos que escriben cartas...” *op.cit.*, pp. 161-185.

³⁷³ Fig.17. Imagen alcoba de Lope de Vega. Museo Casa Lope de Vega, Madrid. Fotografía: Elena Andrés.

³⁷⁴ HERNÁNDEZ LÓPEZ, C., “Casas y ajuares en las tierras de La Mancha Oriental (1650-1850)” en Birriel Salcedo, M., (ed.) *Las casas en la Edad Moderna*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, pp.231-268.

³⁷⁵ La casa de Lope de Vega es de una estructura muy similar a las que adquirió Ana, y lo mismo ocurre con la distribución de las estancias interiores. Sobre la Casa Museo de Lope de Vega véase: [Layout 1 \(madrid.org\)](http://Layout1(madrid.org)) [Consultada en 10-I-2021]

La biblioteca es otra de las estancias más importantes de la residencia.³⁷⁶ El hecho de que Ana quisiese tener ese espacio, indica el camino que seguirá en su nueva vida y un interés por desvelar su vinculación al ámbito intelectual que pertenecía más al hombre que a la mujer en esos momentos. Por consiguiente, también debe entenderse como una muestra de su poder social e intelectual. Estas serían la estructura y dependencias principales de las casas de Ana, donde vivió desde 1599 a 1611.

El trazado de ambas calles, tanto el de la Magdalena como la Calle de la Cabeza apenas ha sufrido modificaciones desde la planimetría consultada del siglo XVII. Los planos realizados por Texeira muestran la idéntica unión de estas calles tal y como puede observarse actualmente en un plano. Además, se respeta parte de la estructura externa original de dos de los bloques que fueron las casas de la condesa, pero han sufrido modificaciones a lo largo del tiempo, conservándose parcialmente las dos fachadas principales que corresponden a los números dos y seis de la calle de la Magdalena y parte de la infraestructura de las viviendas.³⁷⁷ Actualmente constan de una planta baja y dos en altura, con dos grandes portales de entrada con motivos geométricos decorativos en piedra en las arquerías de los vanos de acceso. El conjunto se adapta actualmente la irregularidad del terreno y continúa por la calle de la Cabeza en sentido descendiente.

Tanto la escritura de reforma de 1604 como los espacios enumerados, transmiten una idea de la vivienda, pero no reflejan qué tipo de vida se llevó de puertas hacia dentro. Para reconstruir los años que Ana pasó en esas casas, es necesaria la búsqueda en diversas fuentes, fundamentalmente crónicas, cartas dedicatorias y epistolarios, que se complementan con lo que puede interpretarse de la escritura de reforma y el inventario. Si algo destaca durante este periodo de madurez, es el vínculo con el mundo

³⁷⁶ Para el estudio de la biblioteca y sus libros véase en el apartado dedicado al inventario de bienes de 1616, pp. XX.

³⁷⁷ El bloque central corresponde al nº4, y no sigue la morfología de sus colindantes. Las casas salieron a subasta pública en 1816. Véase: *Gaceta de Madrid*, 1816, p.1393. En 1911 hubo una intervención en la que solamente este bloque central fue modificado y reconstruido. Sobre las intervenciones en las casas de la calle de la Magdalena véase: *Boletín Oficial del Estado: Gaceta de Madrid*, nº 40-50, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983, p.4410; *Gaceta de Madrid*, Anexo único, 28 marzo de 1934, nº87, p.694.

literario y devocional. Algo que ya se dejó ver en la corte, pero será durante estos años cuando se aprecie su evolución con total claridad. La elección de vivir en solitario, favoreció el crecimiento personal de Ana, que pudo dedicar su tiempo a algo que ya le había atraído desde su juventud, e hizo de su residencia su espacio y refugio personal predilecto donde pasar la mayor parte del tiempo.



Fig.18. *Recreación de la sala biblioteca de la Casa-Museo de Lope de Vega, Madrid*³⁷⁸.

³⁷⁸ Fig.18. Imagen recreación de la biblioteca de Lope de Vega. Museo Casa de Lope de Vega, Madrid. Fotografía: Elena Andrés.

2.6. LA VIDA EN LAS CASAS DE LA CALLE DE LA MAGDALENA: EDUCACIÓN, MISTICISMO, LIBROS Y FÓRMULAS DE BELLEZA (1604-1610)

(...) *Al fin me determine a hablar a aquella señora viuda, condesa de Puñonrostro doña Anna Manrique, que a cada paso que daba llegaban a mis oídos palabras sobre esta mujer santa de Madrid.*³⁷⁹

Ana no se trasladó sola a su nueva residencia, sino que a semejanza de la organización de la casa de la reina, estructuró su propio servicio contando con un mayordomo mayor, un capellán, damas y criados. El mayordomo mayor fue Diego Ruiz Pizaño, quien también figura como secretario de la condesa, por lo que llevó el control interno de la casa. El capellán fue Antonio de Rozas, que además de cuidar del oratorio, se dedicó a la escritura y traducción al castellano de *La Ciudad de Dios* de San Agustín en casa de Ana. También contó con cinco damas: María de Baena, Rosa Rubio, Jerónima de Castiller y las hermanas Isabel y Úrsula de la Serna. Además, tuvo ocho criados a su servicio: Martina, Paulica, Ana, Sánchez, Ortega, Mateo, Gabriel y Tello.³⁸⁰ A este séquito hay que sumar a sus dos sobrinos a los que tutelaba, Francisca y Beltrán. En total diecisiete personas formaban su servicio fijo, al que habrá que añadir posteriormente los nombres de otras jóvenes que sirvieron en su casa de forma temporal.

Existe una faceta de la condesa que es importante destacar, y es el interés que profesó hacia la educación de sus damas y criadas. Esta información es posible conocerla a través de diversos escritos y crónicas redactadas por jóvenes que entraban a su servicio. Ana les enseñaba a leer, escribir, pintar, bordar y rezar. Estas actividades recuerdan a las que las meninas aprendían en la corte, por lo que Ana seguiría la

³⁷⁹ Archivo del Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid, [A.C.T.D.M] Caja 54, Correspondencia con el convento de Santa Catalina de Siena de Alcalá de Henares, leg. n.º 234r.

³⁸⁰ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 387r.

metodología educativa que vivió en palacio con diferentes institutrices, como la princesa Juana de Austria, Sofonisba Anguissola, y otras damas de la reina como la condesa de Chinchón.³⁸¹

La condesa admitió de manera temporal a algunas jóvenes que querían ser novicias, pero todavía no tenían licencia para ello, o estaban a expensas de conseguir la dote necesaria que le permitiese la entrada al servicio religioso. El perfil de estas jóvenes solía ser el mismo; menores de edad entre doce y diecisiete años que por algún motivo familiar, se habían visto en una situación de desamparo, bien económico, por orfandad, o por desacuerdos con sus progenitores a la hora de contraer matrimonio. Este último caso, ocurría cuando la joven no aceptaba el casamiento impuesto, y desembocaba generalmente en una huída de la residencia familiar.

La procedencia de las muchachas no fue una condición eliminatória para entrar en casa de Ana, ya que admitió tanto a jóvenes provenientes de familias adineradas, hijas de caballeros y soldados, como a hijas de humildes campesinos. Lo que sí era un requisito indispensable era la vocación religiosa. Todas ellas debían tener vocación y estar completamente seguras de tomar el hábito por decisión propia, y no como un método de huida. Puede parecer complicado cerciorarse de que las jóvenes tuvieran vocación, pero era algo que Ana comprobaba diariamente.

Para ello, las instruía en un estilo de vida austero, casi penitente, que las preparaba para entrar en la vida religiosa. Pero esta ardua preparación, no solo favorecía la familiarización de las jóvenes con la vida conventual, sino que conseguía que estuviesen preparadas para ascender en la carrera religiosa. Quienes se educaban en casa de la condesa, llegaban al convento con un bagaje cultural y espiritual tan elevado, que muchas de ellas consiguieron ser abadesas o prioras en poco tiempo. Pero la mayoría de ellas destacaron por su habilidad con la pluma, llegando a ser escritoras y poetisas místicas. Algunas de ellas fueron: María de San Ignacio, Jerónima de la Encarnación, Catalina de Jesús, y Jerónima y Beatriz de San Francisco. Todas ellas con los nombres que eligieron en su toma de hábito.

³⁸¹ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino...*p.167.

Se han podido localizar algunos testimonios y referencias sobre ellas, que afortunadamente fueron recogidos en biografías de autores y autoras religiosos, o en las historias de las órdenes que las acogieron. De esta forma es posible conocer de primera mano la educación que recibían y la vida que se hacía en las casas de la calle de la Magdalena.

Uno de los mejores ejemplos es el de María de San Ignacio, una dama de clase alta, hija del militar Juan Alonso del Páramo y huérfana de madre. Su padre tuvo que irse a Italia con sus hermanos, pero procuró dejar a su hija en buenas manos para evitar su desamparo. Tras conocer estas circunstancias y hablar con su padre, Ana acogió en su casa a María en 1604, que en esos momentos tenía 12 años:

Doña María tuvo la suerte de quedar al cuidado de la señora Condesa viuda de Puñonrostro, dama tan virtuosa, y en cuya casa se hacía la vida tan austera y con el mismo recogimiento que se guardaba en un monasterio. Doña María se educó allí y se aficionó en casa de la Condesa a las lecturas. María era de un claro entendimiento y tuvo especial habilidad para todo: aprendió a escribir aventajadamente, bordaba y dibujaba con primor (...) Fue aficionada a la pintura de la que fue bastante entendida y sabido es que en esa casa ejecutó trabajos de gran imaginación. Al morir se le hallaron varios libros que había escrito con estos títulos: Suspiros del alma á Dios, Protestaciones de la fe, Peticiones al Señor y Sacrificios de su alma y cuerpo firmados todos con su propia sangre,³⁸² más otros cuantos libros parecidos que su ama, la condesa de Puñonrostro le dio antes de su partida al convento.³⁸³

³⁸² No se han podido localizar los títulos de los libros impresos, lo que puede aludir a que no llegaron a publicarse y quedaron en formato manuscrito.

³⁸³ VV.AA., *Biografía eclesiástica completa: vidas de los personajes del antiguo y nuevo testamento redactada por distinguidos eclesiásticos y literatos*, Madrid, Imprenta de Alejandro Gómez Fuentes, 1863, p.706.

Este fragmento evidencia el nivel cultural e intelectual que se desarrollaba en casa de la condesa. Además de hacer referencia a la rectitud con la que se vivía, también desvela la educación que se impartía. Las damas al servicio de la condesa como María, tuvieron cierta libertad para desarrollar su potencial en las actividades que eran más habilidosas, algo que se les hubiera negado posiblemente si hubiesen tomado otra dirección en su vida. El hecho de que se mencione la afición de María por las lecturas, alude a los libros que Ana ya tendría en su biblioteca y leería con sus damas. El leer en voz alta y comentar los textos, era una manera habitual de leer en las casas de la élite social.

Las damas podían reunirse en el estrado, en el oratorio incluso en el jardín, y practicaban las diferentes lecturas, comentaban dudas, y creaban un espacio privilegiado entre ellas, que favorecía su familiarización con la literatura y la cultura escrita.³⁸⁴ Este método era uno de los empleados por Juana de Austria cuando instruía a las jóvenes de la corte, haciéndoles llegar textos religiosos que debían practicar para su comprensión. Aunque leer en voz alta era habitual, poco a poco se fue implantando la lectura silenciosa. De esta manera, se conseguía un mayor recogimiento y concentración ante los textos religiosos, principalmente los espirituales, que requerían cierto aislamiento para su lectura.

Otra de las cuestiones importantes es la mención a la enseñanza de la escritura. De acuerdo a la mentalidad del momento, no era algo necesario para las jóvenes, de hecho no era recomendable enseñarles, a no ser que fuesen a desempeñar altos cargos a lo largo de su vida como las reinas, infantas o las nobles señoras. El recelo hacia la enseñanza escrita, radicaba en la capacidad de comunicación que tendrían las mujeres que la aprendiesen. Sobre este peligro avisaba el dominico fray Antonio Espinosa, que advertía a los padres lo siguiente sobre la enseñanza de las niñas:

³⁸⁴ PRIETO BERNABÉ, J.M., “Hacia la normalidad lectora: de los usos del libro entre las mujeres de la nobleza castellana (siglos XVI-XVII), Alegre Carvajal, E., y Serrano del Haro, A., (coord.) *Retrato de la mujer renacentista*, Madrid, UNED, 2012, pp.117-149.

(...) No se lo muestres [leer y escribir] porque corre gran peligro en las mugeres sabero, assi para reseibir o enviar cartas a quien no deven, como para abrir las de sus maridos y saber otras escripturas o secretos que no es razón, a quien se le inclina la flaqueza y curiosidad mujeril.³⁸⁵

Se desconoce la manera en la que Ana aprendió a escribir en la corte, pero era una materia que sufrió más carencias docentes que otras.³⁸⁶ Esto provocó que las damas que quisieran mejorar su habilidad escrita, tuviesen que practicar en privado y por su cuenta, como hacía Ana de Dietrichstein, que escribía semanalmente a su madre para progresar en su destreza. Ana Manrique no solo debió de practicar de manera similar, sino que, yendo en contra de la mentalidad del momento, consideró que la escritura era vital, por lo que era una de las principales habilidades que aprendían en su casa. Ana inculcó a las jóvenes la importancia de la cultura escrita tanto para comunicarse, como para expresarse. Prueba de ello es la dedicación que la mayoría de ellas tuvieron posteriormente como escritoras o poetisas.

Otra de las habilidades practicadas era la pintura. Las damas que como Ana, compartieron educación con las infantas, aprendieron el arte de la pintura en la corte. Pero por muy habilidosas que pudiesen llegar a ser, la dificultad radicaba en el reconocimiento de su identidad y profesionalidad, algo que solamente ocurrió en contadas ocasiones como el caso de Sofonisba. Sin duda habría otras muchas mujeres más, que quedarían ocultas en un entorno lleno de trabas para el aprendizaje artístico femenino.³⁸⁷ En la breve referencia sobre María de San Ignacio, se recalca en más de

³⁸⁵ DE ESPINOSA, A., *Reglas de bien vivir muy provechosas y aun necesarias a la república christiana*, Burgos, Juan de Junta, 1552, p.52. Véase: RUIZ GARCÍA, E., “El universo femenino y las letras (siglos XV-XVII)”...*op.cit.*, pp.97-115.

³⁸⁶ CRUZ MEDINA, V., “Manos que escriben cartas...” *op.cit.*, pp. 161-185. Ana de Dietrichstein comenta a su madre la necesidad de aprender escritura por su cuenta, aludiendo a una enseñanza más leve en la escritura, que provocaba que las damas aprendiesen ayudándose unas a otras con la redacción de cartas.

³⁸⁷ DE DIEGO, E., “A propósito de la calidad” Lomba Serrano, C., Morte García, C., y Vázquez Astorga, M., (eds.) *Las mujeres y el universo de las artes*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp.15-27. Véase también: Lozano Comino, A., “Francisca Melendez y las miniaturas de Meadows Museum” Lomba Serrano, C., Morte García, C., y Vázquez Astorga, M., (eds.) *Las mujeres...op.cit.*,

una ocasión su habilidad con el pincel, y la creación de composiciones de gran imaginación y talento. Las noticias sobre las habilidades pictóricas de una joven, no suelen ser en absoluto frecuentes en las fuentes documentales de la Edad Moderna española.³⁸⁸ Por este motivo es necesario valorar esta información. Si la joven pintó obras de calidad en las casas de Ana, es posible que se quedaran allí, por lo que algunas de las pinturas que se recogen en el inventario final de la condesa, también podrían haber sido realizadas por María de San Ignacio.

Cuando María cumplió los diecinueve años, comunicó a Ana Manrique su decisión de abandonar su casa e internar en un convento. La condesa preparó su entrada en la vida religiosa, dejando que fuese ella quien eligiese el lugar. La joven escogió el convento recién fundado de las Agustinas Recoletas de Valladolid. Años después, se trasladó a Sevilla y fue nombrada priora del convento de recoletas de Carmona a los 38 años, donde ejerció de maestra de las novicias hasta su fallecimiento. La producción literaria de María tenía una influencia clara de la literatura jesuítica, del misticismo de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, y de autores de temática espiritual religiosa como el padre Ávila y Fray Luis de Granada entre otros.³⁸⁹ Todos los autores y temáticas citadas, se encontraban en la biblioteca de Ana, lo que denota una clara influencia de la educación religiosa recibida.

Otro ejemplo es el interesante testimonio de Jerónima de la Encarnación, que entró en casa de la condesa también en 1604. Jerónima fue un caso distinto a María, tenía vocación religiosa, pero sus padres quisieron casarla a la edad de diecisiete años. La joven decidió huir de su casa y pedir refugio en el convento de agustinas de Alcalá de Henares. Al no tener la dote necesaria ni el permiso de sus progenitores, fue el padre jesuita Cristóbal López, del colegio de la Compañía en Alcalá, quien le recomendó ir a casa de Ana Manrique hasta que consiguiera los permisos necesarios.

267-274; CHADWICK, W., *Women, Art and Society*, Londres, Thames and Hudson, 1994; NOCHLÍN, L., *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, Londres, Thames and Hudson, 1989.

³⁸⁸ MAYAYO, P., *Historias de mujeres*, historias de arte, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 19-25. Véase: MARTÍNEZ DÍEZ, P., "Biografías de mujeres artistas" *Arte. Individuo y Sociedad*, nº7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, pp. 60-64.

³⁸⁹ *Ibidem*.

Jerónima cuenta en una carta a su hermana en el mismo año, el momento en el que decidió visitar a Ana Manrique y quedarse en su casa:

(...) me fui de Alcalá apriesa. Al fin me determine a hablar a aquella señora viuda, condesa de Puñonrostro doña Ana Manrique, que a cada paso que daba llegaban a mis oídos palabras sobre esta mujer santa de Madrid. El padre Xbal Lopez no erro en su determinación. Mi señora doña Ana es bella demas pero muy flaca, tiene una alcoba muy pequeña que parece una celda, que no había mas que un estradito donde dormía y un altar donde tenia una imagen de Nuestra Señora en el lado. Me rescibio en su oratorio con un velo negro asta los pies y una saya entera de terçiopelo todo negro, allí tiene de todo para dar missa, es un lugar grande mas de los otros que conosco, pero muy recogido y allí se da missa y se da liçon de todos los rezos y saberes de Dios y Nuestra Señora y los Santos Christianos. Quedareme aqui recogida hasta que llegue mi liçencia que ya ha dicho mi señora doña Ana que es cosa suya que yo me tengo que preparar en ser sierva de Dios que es lo que Dios quiere para mi y no cualquier otra cossa. (...) ³⁹⁰

La misiva aporta la información necesaria para confirmar la labor que Ana desempeñó en sus primeros años como viuda; dar cobijo, protección y educación a jóvenes que tenían vocación religiosa. Sin duda su comportamiento la llevó a ser una dama viuda respetada ante la sociedad, pero también a ser conocida entre las jóvenes como María y Jerónima. No debe pasarse por alto la recomendación del padre Cristóbal López. El jesuita era consciente de que cuantas más jóvenes se formasen en casa de Ana Manrique, más material bibliográfico religioso podría proporcionarle. López le aconsejaría sobre las lecturas necesarias, ejerciendo una labor que no debe considerarse como la de un mercader de libros, sino más bien como un asesor literario.

³⁹⁰ Archivo del Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid, [A.C.T.D.M] Caja 54, Correspondencia con el convento de Santa Catalina de Siena de Alcalá de Henares, leg. n° 234r.

Sobre la actividad diaria que realizaban las jóvenes en casa de Ana, se recoge información en un breve párrafo acerca de la vida de Catalina de Jesús, que fue monja en el convento de Santa Catalina de Siena en Alcalá de Henares:

La vida de Catalina en las casas de la virtuosa señora viuda Ana Manrique, fue casi más recogida que en el mismo convento. Todas eran seglares aun y se levantaban antes de las cinco de la mañana, de cinco a seis hacían toda oración mental y a las seis cantaban la prima. Después del ayuno, ingerían alimento liviano y leían todas en el estrado. A las nueve estaban en la lección de meditaciones y a la decima podían andar en el jardín, regar y cuidar las flores y demás plantas. Allí Catalina fue muy hábil aprendiz de la escritura, de la que llegó a ser habilidosa y entendida, practicaba también la pintura pero donde más ventaja tomó fue en el escrito místico. (...) Entre sus pertenencias cuando murió a los 38 años, se encontraron quince sonetos de su puño y letra en su celda de los que pudieron ser conservados.³⁹¹

Es importante señalar la mención en plural al referirse a las jóvenes seglares, dato que confirma que Ana tuvo a varias muchachas educándose en su casa al mismo tiempo. Si bien no informa del año en el que entró Catalina, ni cuantos años tenía, por la edad a la que murió debe entenderse que también sería adolescente cuando entró en la casa de Ana. Todas las menciones hacia la condesa y su personalidad, transmiten la misma impresión; una sobriedad y austeridad extremas, que quiso compartir y enseñar a las jóvenes para introducirlas en la vida religiosa.

Asimismo, se confirma la importancia que Ana otorgó a la enseñanza de la escritura para que sus aprendices se defendiesen con la pluma. Escribir poesía mística o libros espirituales, era algo que precisaba una madurez mental elevada, además de una

³⁹¹ VV.AA., *Biografía eclesiástica completa: Vidas de los personajes del antiguo y nuevo testamento*, nº12, Madrid, Imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro, 1868, p.422. De nuevo no se hace alusión a la impresión de los sonetos, por lo que puede significar que simplemente se conservasen manuscritos, y no publicados. Era algo habitual en la literatura mística femenina, las escritoras podían escribir sonetos que pasaban de mano en mano y se conservaban a través de las copias manuscritas que podían escribir otras novicias, pero su impresión y publicación resultaba algo complejo salvo en excepciones como el caso de Santa Teresa de Jesús. Véase: BARRIENTOS, A., Y VICENTE RODRÍGUEZ, J., *Lira Mística. Poesías completas de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Burgos, Grupo Editorial Fonte, 2020, pp.22-39.

gran preparación previa y un estudio amplio de las materias religiosas. En el fragmento sobre la vida de Catalina, vuelve a mencionarse la pintura como otra de las actividades comunes para las damas, a pesar de que no fuese el punto fuerte de la joven. Cada referencia localizada, alude a una habilidad especial en la que destacaron las jóvenes y que practicaban con frecuencia, lo que indica que Ana favorecería la libertad de las damas para que destacasen y trabajasen más las actividades en las que sobresalían.

Las jóvenes trabajaron más la escritura, algo que las favoreció en sus años como religiosas. Es interesante la mención a los espacios de la casa y al uso que se les hacía, como el estrado y el jardín. El estrado era un espacio completamente femenino, compuesto por una tarima de madera, revestida con esterillas y alfombras y cubierto de almohadas de diferentes tamaños para sentarse.³⁹² A pesar de que el mobiliario del estrado femenino solía ser más bien escaso, Ana tuvo varias mesas pequeñas, llamadas bufetillos de estrado, que servirían a las damas para acomodarse para leer. Eran de pequeño tamaño porque los asientos solían ser almohadas, cojines o pequeñas sillas,³⁹³ por lo que la mesa quedaba a la altura correcta. En cuanto al jardín, se expone su uso relegado al disfrute y cuidado del mismo. En la vida conventual, el jardín simbolizaba un espacio de recogimiento privado, que debía cuidarse para que diese sus frutos y poder tener ese oasis de tranquilidad externo a las celdas. En casa de Ana, las jóvenes podían pasear por el jardín para su esparcimiento mental, pero también debían mantenerlo y trabajarlo diariamente, algo que también fomentaría la actividad física de las futuras novicias.

Todas las mujeres que se refugiaron en casa de Ana corrían cierto peligro si volvían a sus casas, un ejemplo de ello es el de Jerónima de San Francisco, escritora mística que contaba con veintiocho años cuando conoció a la condesa. El testimonio de Jerónima —de quien nunca se conoció su nombre verdadero— corrobora que las casas de la condesa eran conocidas en el entorno religioso como un lugar donde estas mujeres

³⁹² ABAD ZARDOYA, C., “El estrado: continuidad de la herencia islámica en los domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas (1700-1759)” *Artigrama*, nº18, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, pp.375-392.

³⁹³ *Ibidem*.

podían refugiarse sin temor a ser encontradas. La escritora relató en un cuaderno de memorias su ardua vivencia personal hasta que encontró a Ana Manrique en Madrid. Jerónima era una mujer casada y tenía dos hijos, por lo que su caso debe entenderse como una huida de su hogar tras sentir el deseo de ser religiosa. Pero la narración de la joven deja intuir una mala relación con su esposo. El marido de esta se negó a aceptar que quisiese tomar el hábito, y rechazó las peticiones insistentes que le hacía para concederle la licencia religiosa. La joven se escapaba de su casa para pasar las noches en las iglesias que lo permitían, hasta que estuvo días vagando por las calles madrileñas. Fue su confesor, un padre jesuita a quien no refiere nombre, quien le recomendó que se diese a la fuga y se escondiese en las casas de la condesa viuda de Puñonrostro:

(...) la señora doña Ana Manrique tenía preparado para mi un aposento muy pequeño como una celda con un estradillo y una imagen de santa teresa de jesus, su libro, una cruz pintada y una tinajera de agua que una criada pequeña de nombre Paulica, me rellenaba y cambiaba de toballas límpias. Yo le dije a aquella señora que nadie debía saber que estaba ahí, ni siquiera los de la casa, y me colgo unos pañitos blancos en el aposento como una red que parecía una celdita de monja toda blanca y limpia que me ocultaba cuando estaba adentro para que solo me viesen los justos en aquella casona. En ella estuve seis meses, como un remanso de paz. Fuime delante de la señora a pedirle que me diese su gracia para que yo me quedase allí unos dos meses mas, sin que nadie le pareciese [n] mal, mis pecas [dos] que son en los juicios que podían juzgar. Ana Manrique me dijo que ella se ocuparía de mi lisençia, pero que estaba fugada de una casa con esposo, que ella no me jusgaria pero que debía escribir a alguien de mi confiança para avisar de que estaba refugiada y no levantar mas sospecha ajena de que viniesen a buscarme. Escribíle entonces una carta a mi aya, y puntualmente le escribí la verdad del intento que tenía de esconderme, a donde, y con quién, y que la causa era que mi alma no podía aguantar mas el deseo de servir a Dios, y que allí estaría hasta que tuviese la licencia para ser religiosa porque aquello estaba muy acomodado; que aquella señora tenía un oratorio en su casa para oír misa, y el confesor de la misma suerte, pero que allí había de estar oculta que aun los de la misma casa, ni lo habían de saber, sino la señora que me hacía esta caridad. Y así que cuando oyese decir que yo me había huido, fuese ella la primera que lo supiese, para que de ello no recibiese pesadumbre y cuidase de mis dos hijos (...)³⁹⁴

³⁹⁴ AMCC., Caja 25/8, leg. n°2.

Jerónima recibió su licencia y pudo ingresar en el monasterio del Corpus Christi de Madrid como las “carboneras”, tras ocho meses de refugio en la residencia de la condesa. El cuaderno sobre el que escribió lo custodiaron dos compañeras suyas, Leonor y Beatriz del Espíritu Santo, quienes conservaron algunos de sus escritos místicos.

El ambiente en las casas de Ana era el propicio para el recogimiento y para el aprendizaje de la vida religiosa. Una educación en femenino, que las damas recibieron de manera íntima y particular. La condesa hizo de su casa una pequeña y estricta escuela mística femenina, algo innovador que parece indicar la inclinación de Ana por la educación. Lo realmente novedoso de la situación, es que no era habitual que las futuras novicias aprendiesen en casa de una mujer seglar y no religiosa. La educación que brindó Ana fue completamente altruista, ya que aparentemente no recibió beneficio por parte de las jóvenes o de sus familias. De hecho en la mayoría de los casos las novicias no volvían a saber nada más sobre su familia, o habían quedado huérfanas, por lo que es difícil que los familiares pagasen por ello. Todo indica que tal vez, Ana hubiese continuado promocionando esta educación y la protección de más jóvenes, de no ser por las circunstancias que posteriormente hicieron que abandonase Madrid en 1611.

Otra cuestión importante es que Ana no fue tutora legal de las jóvenes, únicamente lo fue de sus sobrinos Beltrán y Francisca. Por este motivo, debió mantener esta labor en secreto y los nombres de las jóvenes se localizan como damas que entraron al servicio de la condesa, pero no como una tutela legal por parte de Ana, por lo que su educación fue un servicio altruista y voluntario. Además, se localiza información sobre las dotes de las novicias que Ana costeó. Por ejemplo, en los casos de Beatriz y Jerónima de San Francisco, se registra el pago de dos dotes que sumaron 900 reales para contribuir a la entrada de ambas en el convento de dominicas de Alcalá de Henares.³⁹⁵ Repitió el mismo acto con Ana de la Trinidad, poetisa mística que entró en el convento carmelita de Calahorra en 1601, tras la dura oposición por parte de su familia. Ana hizo

³⁹⁵ A.H.P.M., Francisco Testa, protocolo 992/1, f.376v.

llegar al convento 900 reales a la entrada de la joven.³⁹⁶ Debió haber una comunicación previa entre la joven y Ana en la que le pediría algún tipo de amparo, dado el despecho que sufrió por parte de su familia, que al igual que otros casos, la llevó a huir de su residencia.³⁹⁷ La fecha de entrada de la poetisa, data de cuatro años antes de que Ana recibiese en su casa a las otras jóvenes, lo que indica que ya hacía estas acciones con anterioridad a 1604, al menos las donaciones económicas. Y por otro lado, evidencia que la labor de protección de la condesa con las jóvenes era algo conocido en los círculos religiosos en esos momentos, ya que Ana de la Trinidad tuvo que saber quién era la condesa de Puñonrostro y en qué podía ayudarla.

A pesar de no haberse localizado más nombres de novicias en el servicio de Ana, no puede descartarse la idea de que hubiese tenido a más jóvenes en su casa. La protección que les ofreció, recuerda a la que Juana de Austria daba a sus meninas de la corte, a las que introducía en la vida religiosa de las Descalzas. De esa manera, las cuidaba de dos de los peligros principales de la vida de las mujeres en el momento: el matrimonio precipitado y los partos, una de las principales causas de muerte.³⁹⁸ Por otra parte, no se especifica en los textos citados si la educación la llevaba a cabo la condesa de manera íntegra, o tal vez hubo personas que contribuyeron. Aunque no se haya localizado una confirmación documental de ello, es obvio que Cristóbal López intervino. Al menos lo hizo facilitando determinados libros a Ana para su biblioteca y las lecturas con las jóvenes. Asimismo, Antonio de Rozas, capellán de la condesa, también pudo intervenir en cuestiones relativas a la escritura, ya que en esos momentos se encontraba escribiendo su obra *Espejo de perfección* y traduciendo al castellano los tomos de *La Ciudad de Dios* de San Agustín.

³⁹⁶ A.H.P.M., Francisco Testa, protocolo 992/2, f.47r.

³⁹⁷ Sobre sor Ana de la Trinidad véase: CÁSEDA TERESA, A., “La poesía mística de sor Ana de la Trinidad” en *Kalakorikos*, nº1, 1996, pp.85-93.

³⁹⁸ MARTÍNEZ BURGOS, P., “Viudas ejemplares...”*op.cit.*, pp.63-89; VILLACORTA BAÑOS, A., *La Jesuita. Juana de Austria*, Madrid, Ariel, 2005, pp. 93; Bataillon, M., “Jeanne d’Autriche, Princesse de Portugal”, en *Études sur le Portugal au temps de l’Humanisme*, Coimbra, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Coimbra, 1952, pp. 257- 282.

El traductor llevó a cabo esta ardua labor en casa de Ana durante 1604 y 1611, años en los que también estarían las jóvenes novicias. Precisamente en 1604 Rozas publicó su *Espejo de perfección*, un libro de marcado carácter espiritual dedicado a Ana Manrique, componiendo una de las dedicatorias más personales hacia su señora:

A Doña Ana Manrique, Condesa de Puñonrostro:

(...) Pues si consideramos lo que se ofrece, este libro, aunque en sí es pequeño, en calidad es tan grande, que por razón del sujeto, y de lo que promete se puede estimar, como joya rara, y de mucho valor. El que le ofrece es un criado Capellan de V.Señoría, a quien por razón de su oficio, toca el tratar destas materias, guardando en ellas el consejo que nos da el Señor: Que ni demos lo santo a los perros, ni arrojemos las perlas a los puercos. Porque el hombre animal (como dice el Apostol) no estima ni gusta de las cosas del espíritu. Por lo qual si se considerare a quien se ofrece, en razón divina y humana, viene la dedicación deste libro a ser tan acertada que en ninguna parte quadra mejor. Porque estoy cierto, que en nadie hallara tan buena acogida, asi por la mucha estima que haze vuestra Señoría de mis pequeño servicios; como principalmente, por la voluntad con que quiere, busca, y abraza libros que tratan desta materia. Y por lo que toca a las demás partes, todo el mundo conoce las muchas que en vuestra señoría concurren, de nobleza, virtud, y Christiandad: y que si mostro valor, prudencia y destreza, en servicio de los mas prudentes, y mas poderosos Principes de nuestro siglo, governandose V.Señoría con tanta moderación y satisfacion de todos; no ha sabido mostrar menos valor en el recogimiento, haciendo (a mi parecer) un traspaso en Dios, de todo lo bueno que le dieron, assi naturalmente su esclarecida sangre como su propia industria y virtud, lo qual todo passo yo de buena gana en silencio, contra el estilo ordinario porque ni vuestra Señoría lo ha mester ni en pocas palabras pudiera dezir lo mucho que ay: ni la humildad deste librito, ni la de vuestra Señoría, con que tanto aborrece este lenguaje, me lo consienten. Viendo pues con el gusto que vuestra Señoría se ocupa en el servicio de nuestro señor, y que fuera de sus exercicios ordinarios, anda buscando cada dia cosas, que la vayan despertando mas y mas el afecto para acabar dichosamente en esta empresa, es sin duda, que ofreciéndole a V. Señoría, por esta parte quedaba este mi presente muy calificado, y yo muy cierto de que este libro se comunicaría asi mucho mas fácilmente, y sacaría el fruto con que pretendo, que es el aprovechamiento común. Y recibéndole V. Señoría, quedaría yo en alguna manera, con aliento, debaxo de tantas obligaciones y mi voluntad contenta, con aver sabido mostrarse en algo agradecida.

Antonio de Roças.³⁹⁹

³⁹⁹ B.N.E., R/27288, ROZAS, A., *Espejo de Perfección*, Madrid, en casa de Pedro de Madrigal, 1604. Actualmente se encuentra otro ejemplar más en la Biblioteca del Marqués de Valdecilla (Madrid).

Antonio de Rozas ejerció como traductor de textos religiosos además de escribir algunos de ellos.⁴⁰⁰ En la biblioteca de Ana no existió ningún libro escrito en latín u otros idiomas, únicamente en castellano. Este hecho no debe entenderse como algo que denote la falta de conocimiento lingüístico del latín por parte de Ana. Dada la educación que recibió, sí estaría familiarizada con esta lengua. Por una parte, debe interpretarse como una preferencia de tener una unidad lingüística en su biblioteca, pero más allá de eso, se trata del fomento de la impresión de textos latinos poco conocidos, — considerados raros y de los que quedaban pocas ediciones—, para garantizar su conservación y divulgación.

Esta dedicatoria vuelve a dar fe del conocimiento de la dama sobre el mundo literario. Antonio de Rozas se refiere a este libro como una “joya rara” y de mucho valor, que la condesa iba a saber apreciar sin duda alguna. La lectura detenida de estas dedicatorias, aporta información relevante sobre un gusto muy definido por parte de la condesa; cuanto más única y autentica fuera la obra dentro de la temática religiosa, más interés le suscitaba. En la anterior dedicatoria de Cristóbal López, ya se pone de manifiesto cómo Ana sintió interés por conocer estas temáticas, pero es en el presente escrito donde literalmente se expone que es la condesa quien *busca, quiere y abraza* estas obras. Esta información es importante para corroborar que fue Ana Manrique quien eligió el tipo de libros que le interesó tener en su biblioteca, a pesar de que pudiera ser asesorada por Cristóbal López.

En 1605 la condesa vuelve a realizar otra donación económica para los fondos jesuitas. Una entrega económica de 700 reales destinados a la compra e impresión de libros, cantidad que se le otorga al padre Ribadeneira.⁴⁰¹ El padre jesuita decide agradecerle su patrocinio dedicándole una de sus obras más conocidas, *Manual de oraciones para el uso y aprovechamiento de la gente devota*, publicada en el mismo año. Esta dedicatoria corrobora lo anteriormente expuesto y denota un vínculo cercano entre Ribadeneira y la condesa:

⁴⁰⁰ VERD CONRADI, G.M., “Antonio de Rojas, sus obras, su condena, sus poesías místicas y el soneto ‘No me mueve, mi Dios, para quererte’” *Archivo Teológico Granadino* n° 80, 2017, pp. 79-171

⁴⁰¹ A.H.P.M., *Gaspar Testa*, protocolo 2.189, f. 268 v.

A doña Ana Manrique, condesa de Puñonrostro,

Envio a V.S este manual de oraciones como un ramillete de varias y suaves flores para que rece con el y si por la flaqueza humana, alguna vez le faltare la devoción interior, despierte su alma y avive su espíritu con sus palabras. Y habiendo de salir a la luz he querido que salga en nombre de V.S así por la calidad de su persona, porque además de la sangre tan ilustre y de los muchos y grandes señores que V.S tiene por deudos y de las gracias naturales que Nuestro Señor la ha dotado que son muchas y raras y las que el mundo precia y estima. Lo principal y de lo que yo hago caso es, el conocimiento, desengaño y menosprecio que Dios ha dado a V.S de la vanidad que hay en el mismo mundo: el cual con su falso resplandor, ciega los ojos flacos de los que van tras él, y con ver al ojo cada hora su engaño, no se acaban de desengañar. Mas V.S quien ha vivido tantos años en los palacios de los Reyes y gozado de sus favores y privanzas, y tocado con sus manos que lo mas luzido de ellos no tiene tomo y al mejor tiempo desaparece como humo, alumbrada con la luz del cielo, y tiene debajo de sus pies las grandezas y favores que los otros abobados apetecen y procuran con tantas ansias y las mas vezes no pueden alcanzar. Y en su recogimiento V.S va a Dios y mira por si y enseña con su ejemplo a las demás señoras, que desprezian los bienes que el mundo promete, y no puede dar, y aunque los diesse son bienes momentáneos y robadores de paz y de la salud eterna del alma. Esto es lo que yo mas estimo y reverencio en V.S como singularísimo don de Dios. Y para poder decir esto, y dar ocassion a las demás señoras para que imiten a V.S, he querido yo dedicarle este Manual y con el testificar de su Christiandad, desengaño y prudencia. Y juntamente para declarar el reconocimiento que tenemos los desta misma Compañía de Jesus, de la merced que V.S nos hace, y corresponder en alguna pequeña parte, al amor y devoción con que mira nuestras cosas. No quiero hablar de lo que particularmente me toca, que es otra deuda de por si y tan grande que ella sola basta para obligarme a acudir con todas mis fuerzas al servicio de V.S [...] A mi me queda el cuidado de suplicarle en mis oraciones que la puedan tomar como espejo de sus vidas los que ahora vienen, y como modelo de santidad todos los que en adelante fueran hijos de la Iglesia Catolica. Desde Nuestro Collegio de la Compañía de Jesus de Madrid,

Primero de Marco de 1605.⁴⁰²

⁴⁰² Biblioteca Complutense, (Biblioteca del Marqués de Valdecilla), RIBADENEYRA, P., *Manual de Oraciones para el uso y aprovechamiento de la gente devota*, Madrid, Luis Sánchez, 1605.

En la dedicatoria el padre jesuita señala la capacidad de la condesa de rechazar los privilegios y lujos con los que vivió en la corte. Algo que puede observarse en esta etapa de Ana, es sin duda la austeridad y sobriedad en su día a día. Pero ese desapego a los lujos, es algo que se observa en un aspecto más espiritual que material. Ana continuó siendo una mujer noble de la élite social con potencial económico, solo que supo saber vivir de manera menos ostentosa, distinguiendo lo que para ella era necesario, y de lo que podía prescindir. Por este motivo puede apreciarse en su último inventario la falta de joyas, alhajas y ricos vestuarios, y en cambio se observa una mayor riqueza en su biblioteca o su oratorio. Para una mujer de la nobleza como Ana, que había crecido entre reinas e infantas, resultaba complicado saber de qué debía desprenderse para emprender una vida más austera de acuerdo con su posición de viuda. Por ello, el padre Ribadeneira destaca su capacidad para lograr desvincularse de los lujos materiales.

Para ello alude al desengaño como una de las virtudes más valiosas de Ana, concepto que protagonizó obras literarias de los más destacados escritores del Siglo de Oro. El desengaño se entiende como la virtud que hace que el hombre mire las cosas tal cual son, sin falsas realidades enmascaradas. Es el conocimiento de la verdad que desmonta un error, y uno de los núcleos temáticos que se distinguen en la literatura moral y religiosa barroca. Autores religiosos como Ribadeneira, y otros laicos como Calderón o Quevedo, animarán a exaltar el rechazo del mundo y todo lo banal, dando alas a la literatura ascética en un debate constante entre la realidad y la apariencia.⁴⁰³

⁴⁰³ El texto en sí puede vincularse a la corriente filosófica del neoestoicismo español. Fue un movimiento que relacionó los principios estoicos clásicos con los cristianos. A esta corriente pertenecieron el propio padre Ribadeneira, Cervantes, Calderón de la Barca, Baltasar Gracián y Quevedo entre otros. Véase: Presa Díaz, J.C., “Del sentimiento de desengaño como género de la literatura española” *Hipertexto*, nº3, 2006, pp.72-80; ZAMORA CALVO, M.J., “Imaginaciones racionales: contexto social y cultural en el Siglo de Oro” Espejo Surós, j., y Mata Induráin C., (eds.), *Preludio a La dama boba de Lope de Vega, historia y crítica*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp.9-24; SCHWARTZ, L., “Justo Lipsio en Quevedo: Neoestoicismo, política y sátira” en Werner Thomas y Robert A. Verdonk, (eds.), *Encuentros en Flandes*, Lovaina, Presses Universitaires de

Todas estas características se reflejan en esta carta-dedicatoria, en la que pone de manifiesto la mentalidad de la condesa, y la necesidad de que sirva de ejemplo. Define a Ana Manrique como ejemplo para “otras señoras”, por lo que no solo la consideró como un prototipo de mujer afín a la Compañía de Jesús, sino como un ideal de mujer respetada, devota, culta y humilde.

El padre jesuita va más allá, declarando que es él mismo quien debería servirle en agradecimiento por sus acciones benéficas hacia la Compañía, haciendo alusión entre líneas a la reciente donación económica. En 1605 Ana volvía a posicionarse entre las mujeres más respetadas por la Compañía, pero el poder social de las dedicatorias radicaba en que todo aquel que adquiriese la obra de Ribadeneira, sabría de la existencia de la condesa, su poder y relación con la Compañía. El caso es que el *Manual de oraciones* fue uno de los libros con más presencia en las bibliotecas femeninas de la nobleza del siglo XVII,⁴⁰⁴ por lo que sin duda la élite social del momento sabía quien era Ana Manrique, su relación con el negocio literario, y su personalidad ejemplar a ojos de los jesuitas.

La dedicatoria del padre Ribadeneira adquiere gran importancia a nivel literario, social e histórico. En primer lugar por el autor de la misma; Pedro de Ribadeneira se sitúa entre los literatos españoles que lideró e introdujo el neoestoicismo. En el plano personal y social, el escrito aporta datos personales acerca de la condesa que permiten dilucidar su carácter y pensamiento tan acorde con la literatura y la filosofía del momento. Por último, Ribadeneira realiza una descripción del contexto histórico. A través de sus líneas, el lector puede ver el reflejo de la sociedad, sus preocupaciones y ante todo, la idea del comportamiento ejemplar que debía tener una mujer a través de la figura de la condesa.

Lovaina, 2000, p. 227-233; MAÑAS NÚÑEZ, M., “Neoestoicismo español: el Brocense en Correas y Quevedo” *Cuadernos de Filología de Estudios Latinos*, nº2, 2003, pp.403-442.

⁴⁰⁴ DADSON, T., *Libros, lectores y lecturas*, Madrid, Arco Libros, 1998. En el estudio de 16 inventarios de bibliotecas del Siglo de Oro español llevado a cabo por Trevor J. Dadson, aparece el *Manual de Oraciones* como uno de los imprescindibles entre la nobleza femenina y masculina.

Otro detalle sobre este manual es que de nuevo esta impreso por Luis Sánchez, confirmándose ese círculo literario entre los jesuitas, Ana como impulsora económica y el impresor. La complejidad de descifrar este entorno literario radica en identificar correctamente la intervención de Ana. Cada vez que hizo una donación a los colegios jesuitas, se le correspondió con una dedicatoria y la incorporación del libro recién impreso a su biblioteca.

Su posición social como patrona de un colegio del que era única benefactora, favoreció que pudiese vincularse al mundo bibliófilo. No obstante, la manera de actuar de Ana solía ser discreta tanto en las donaciones, como en la compra de libros, ya que actuaba casi siempre a través de sus intermediarios o asesores. Por este motivo, es necesario conocer quiénes eran las personalidades más cercanas a la dama, puesto que son generalmente los intermediarios para la obtención de sus intereses.

En el mismo año de 1605, Ana quiso formar parte del negocio literario madrileño en primera persona y sin intermediarios. Solicitó ingresar en la Hermandad de San Juan Evangelista ante Portam Latinam, o Hermandad de Impresores de Madrid. Era algo complicado para una mujer que no pertenecía a ninguna familia de impresores, ni ejercía como tal. Pero Ana consiguió adentrarse hasta llegar al punto de ser nombrada patrona de la misma.⁴⁰⁵ La hermandad se había creado en 1597 para el apoyo mutuo de los impresores pertenecientes a ella, así como para beneficiar a quienes debían viajar para trabajar fuera de España, e incluso socorrer a quienes habían sido prisioneros. De entrada debían pagarse dieciséis reales, mientras que los aprendices de impresores debían pagar seis para comenzar el aprendizaje.⁴⁰⁶ Ana dotó a la Hermandad económicamente para sufragar gastos de impresiones, así como para encargarse de los reales de los aprendices que no pudiesen pagarlos para comenzar su trabajo en la

⁴⁰⁵ Entre sus pertenencias en su casa de Madrid se halló un pergamino guardado en un arcón, que la acreditaba como patrona de San Juan ante Portam Latinam: A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f.392v.

⁴⁰⁶ PÉREZ PASTOR, C., *Bibliografía madrileña o Descripción de las obras impresas en Madrid en el siglo XVI*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1891, p.17.

imprensa.⁴⁰⁷ Pertenecer a la Hermandad suponía estar al corriente de todos los negocios madrileños que pertenecieran a ella, así como de conocer de primera mano las obras que iban a salir a la luz.

La labor de Ana en la Hermandad fue más allá que ser benefactora económica. Fue convirtiéndose poco a poco en la versión femenina del Mayordomo Mayor bajo la etiqueta de patrona, por lo que ayudó a gestionar entradas y salidas de la Hermandad, el nombramiento de nuevos cargos, la admisión de nuevos aprendices y la supervisión de las impresiones. El poder de Ana en la Hermandad se corrobora cuando una vez fallecida, el fundidor de letras Juan Gotard ocupa el cargo de Mayordomo Mayor en su nombre, señalando que era ella quien estaba anteriormente detrás de ese mando.⁴⁰⁸

Además de introducirse en la Hermandad de impresores, Ana continuó adquiriendo libros, algo que también hizo personalmente sin contar con sus asesores. Una de sus apariciones públicas data de 1610 y se da en la almoneda de María de Trueba,⁴⁰⁹ dato interesante sobre la participación de la condesa en ciertos hábitos sociales de su época, como era la venta de bienes de una personalidad fallecida. Pero lo más importante es la compra registrada. Ana pujó cuatro reales y medio por un libro recogido en la almoneda como *Diego de Mendoza*. Posiblemente se trate de las *Obras del insigne caballero don Diego de Mendoza*,⁴¹⁰ impreso en ese año por Juan de la Cuesta, por lo que sería una obra prácticamente nueva. Se trataba de una recopilación de los poemas de Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), poeta y embajador en la corte española,⁴¹¹ donde coincidiría con Ana durante unos años.

⁴⁰⁷ AGULLÓ Y COBO, M., *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. SIMÓN DÍAZ, J., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 122.

⁴⁰⁸ AGULLÓ Y COBO, M., “Fundición y fundidores de letras de imprenta en Madrid” en *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol.49, 2004, p.317-352.

⁴⁰⁹ A.H.P.M., *Santiago Fernández*, protocolo 5651, f. 192v.

⁴¹⁰ BERMEJO JIMÉNEZ, C., *Obra lírica de Diego Hurtado de Mendoza. Edición y estudio literario*, Tesis Doctoral dirigida por la Dra. Moya del Baño, F., Murcia, Universidad de Murcia, 1989, pp. 37-43.

⁴¹¹ *Ibidem*.

La localización de esta compra es importante. Es el único título no religioso que consta entre las adquisiciones de Ana. Como se expone posteriormente, los libros de la biblioteca de la condesa fueron tasados como parte de un conjunto temático, pero sin duda habría otros libros que no formarían parte de la meditada colección de carácter jesuita. Serían títulos que le interesaría adquirir de manera personal, y no para introducirlos dentro de su biblioteca que tenía una línea temática clara.

Las tasaciones de bibliotecas no demuestran la cantidad de libros que el propietario tuvo en su totalidad,⁴¹² y en el caso de Ana se corrobora esta afirmación gracias a su participación en dicha almoneda. En numerosas ocasiones, el propietario tenía otros volúmenes además de los tasados, que serían libros comprados, prestados o regalados. Por este motivo es importante señalar que un inventario de libros no puede identificarse con la totalidad de los libros del propietario.⁴¹³

El inventario de la biblioteca de Ana es primordial para conocer tanto los intereses como el bagaje cultural de la propietaria, no obstante, habría otros volúmenes y ejemplares que no entrarían en la tasación, relegados a un ámbito más privado, como es el *Diego de Mendoza*, un libro que se aleja de la temática de la biblioteca. Estos ejemplares más personales, tenían mayor riesgo de extraviarse puesto que pasaban de mano en mano con facilidad, tanto en forma de préstamo como regalo.⁴¹⁴ Es posible que este libro se extraviara de la casa de Ana, puesto que no se registra en ningún apartado de su inventario final.

⁴¹² MARIAS, F., Y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas del Greco*, Madrid, Cátedra, p.45; DADSON, T., *Libros lectores y lecturas...op.cit.* pp.23-24 Se explica la ausencia de conocidas obras como *El Quijote* en los inventarios de la nobleza, que por supuesto se leía, no obstante, eran ejemplares que se prestaban y se leían continuamente. Por este motivo explica que muchos de estos ejemplares se perdieron al tener tanto movimiento y cambio de lugar e incluso propietario. Los libros que más se leían como novelas, ficciones o incluso poesías, eran los que se conservaban peor, han llegado a nuestros días en peores condiciones e incluso han desaparecido en mayor cantidad que otros títulos. Nada tienen que ver este tipo de libros o novelas, con los que se registran colocados en estanterías ordenadamente, que por lógica, tenían un menor uso diario que los anteriores descritos.

⁴¹³ *Ibidem.*

⁴¹⁴ *Ibidem.*

La compra del libro de Diego de Mendoza, podría aludir a que Ana también fuese lectora habitual de poesía, o al menos se interesase por el género lírico. De nuevo es otra aparición pública la que confirma la hipótesis. En octubre de 1610, Ana fue una de las impulsoras económicas de un gran evento cortesano y literario que aconteció en Madrid. Un encuentro promovido por la Esclavonía del Santísimo Sacramento, una comunidad de grandes de la nobleza y escritores.⁴¹⁵ Dicha asociación célebre y poderosa, se originó con ánimo religioso en el convento de las Trinitarias de Madrid, pero se asemejó más una sociedad de influencias, apoyada y fundada por el duque de Lerma,⁴¹⁶ al que pertenecían sus allegados, entre ellos Ana Manrique, y grandes literatos como Miguel de Cervantes, Félix Lope de Vega, o Francisco de Quevedo. La amistad entre el duque de Lerma y la condesa de Puñonrostro existió desde el periodo cortesano de Ana, cuando además, fue uno de sus asesores a la hora de dictar las condiciones de las capitulaciones matrimoniales.⁴¹⁷

El evento en cuestión estaba dedicado a los reyes Felipe III y Margarita de Austria, en el que se realizaron honras y fiestas en honor a la salud de ambos.⁴¹⁸ Toda la organización del mismo recayó en el duque de Lerma y Ana Manrique, llegando a ser considerados por las crónicas como “los héroes” del festejo, por haber logrado llevar a cabo su financiación.⁴¹⁹ Además de los honores religiosos, ambos decidieron involucrar a dos de los grandes literatos del momento, Miguel de Cervantes y Félix Lope de Vega, para que escribieran jeroglíficos para colocarlos en la iglesia del convento de las Trinitarias.⁴²⁰ En concreto Cervantes escribió treinta y Lope de Vega veinticuatro.⁴²¹ La

⁴¹⁵ PÉREZ DE GUZMÁN, J., “La Esclavonía del Santísimo Sacramento” *La Ilustración española y americana*, nº 35, Madrid, Imprenta y estereotipia de Aribau, 1851, pp. 160-164.

⁴¹⁶ SUÁREZ FIGAREDO, E., *Cervantes, Figueroa y el Crimen de Avellaneda*, Barcelona, 2004, pp. 46-59. El palacio del duque de Lerma fue uno de los focos principales de reuniones de la asociación, ya que se ubicaba en las inmediaciones del convento de las Trinitarias.

⁴¹⁷ Véase pp. XX.

⁴¹⁸ PÉREZ DE GUZMÁN, J., “La Esclavonía...” *op.cit.*, pp.160-164

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ ASTRANA MARÍN, L., *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 1956, Reus, Instituto Editorial de Reus, 1956, p. 325.

⁴²¹ *Ibidem*.

práctica de los jeroglíficos poéticos en las fiestas era común y formaba parte del espectáculo efímero preparado para los reyes.⁴²² Los jeroglíficos solían ser escritos breves que aludían a la festividad del momento.⁴²³ Dado el marcado sentido efímero de estas fiestas, las escrituras no llegaron a conservarse, algo que lamentan los investigadores de la literatura española del Siglo de Oro.⁴²⁴

Las fiestas religiosas amparadas bajo el mecenazgo de los nobles, eran frecuentes en Madrid. Además de la de 1611, hubo otras a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, entre ellas la canonización de San Isidro en 1622, en la que participó también Lope de Vega.⁴²⁵

En estas fiestas eran imprescindibles los certámenes y las justas poéticas, un tipo de literatura cortesana planteada para las grandes ceremonias de la nobleza.⁴²⁶ Por este motivo citaron a Lope y Cervantes, que orgullosos, demostraron su rivalidad y respeto en este evento.⁴²⁷ Para los escritores era importante la invitación a estas fiestas, ya que les permitía buscar protección por parte de la nobleza.⁴²⁸ Este evento es un claro ejemplo del poder que alcanzó Ana Manrique en el mundo literario, no solo como bibliófila o espectadora, sino como una de las principales mecenas de las fiestas. Prestarse a financiar el evento, indica en primer lugar el interés de Ana por el mundo literario, pero además, una clara intención de reivindicar su poder social y su papel como promotora, con capacidad suficiente para costear un evento de tal nivel. La

⁴²² BERNAL MARTÍN, M., *Poesía insólita del Barroco*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Alcina Rovira, F., presentada en el Departamento de Filologías Románicas de la Universidad de Tarragona, 2005, pp. 130-141.

⁴²³ *Ibidem*.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ JAURALDE POU, P., *Diccionario filológico de literatura española (Siglo XVII)*, Madrid, Castalia, 2012, pp. 27.

⁴²⁶ DE LA ASUNCIÓN, D., *Cervantes y la Orden Trinitaria*, Madrid, Imprenta Real, 1917, pp. 180-182.

⁴²⁷ SUÁREZ FIGAREDO, E., *Cervantes, Figueroa y el Crimen de Avellaneda*, Barcelona, Carena Editores, 2004, pp. 46-59.

⁴²⁸ LÓPEZ RUIZ, A., *Tras las huellas de Quevedo (1971-2006)*, Almería, Universidad de Almería, 2006, pp.58-59.

situación de sus casas era próxima a la de Cervantes y Lope, por lo que sin duda se conocerían con anterioridad al evento. Por otra parte, se pone en manifiesto que la condesa siguió vinculada a la corte, a pesar de que ya no formaba parte del sequito real en esos momentos, pero se ofreció de nuevo a servir a la monarquía. Este concepto de lealtad y servicio a la corona, es algo constante en la vida de Ana, ya que formaba parte de su honor y su orgullo.

Al mes siguiente, Ana participó como asistente en otro evento lírico en Madrid. Se celebró en el corral de la calle del Sol una justa poética variada, financiada por la cofradía de la Pasión. La crónica sobre el evento, recoge breves datos acerca de los asistentes más ilustres, como el duque de Albuquerque, el de Lerma o el conde de Aguilar y sus respectivas consortes, algunas de ellas antiguas compañeras de Ana en la corte.⁴²⁹ Entre los citados, estaba Ana Manrique, que como miembro de la cofradía, asistió con sus damas al evento:

(...) Llegó la condesa de Puñonrostro doña Ana seguida de sus damas detrás, que en efecto parecía que habían sembrado en el suyo puños de claveles y rubíes, sobre nardos y azucenas, perfumada y tocada vino de macetas y claveles, que con ser blancos, se afrentan entre tanta nieve.⁴³⁰

A pesar de la brevedad de la narración, el cronista aporta varios datos interesantes. La inclusión de su nombre seguido del título nobiliario, se debe a que esos momentos, Hipólita de Leiva tenía el título de IV condesa de Puñonrostro, por lo que para evitar la confusión a la hora de referirse a ellas, era necesario hacer una mínima diferenciación, bien añadiendo el nombre de una de las dos, o su condición social.

La crónica del evento también aporta detalles sobre el atavío de Ana. Se describen las macetas y claveles que aluden a las ricas joyas que adornaban el cabello de las damas, tales como las que incluyó en su dote de novia, siendo posiblemente las

⁴²⁹ Isabel de la Cueva era la consorte del duque de Albuquerque y Juana Manrique del conde de Aguilar.

⁴³⁰ MONREAL, J., "Costumbres del siglo XVII." en: *La ilustración española y americana: revista de Bellas Artes y actualidades*, Madrid, 1872, p. 587.

mismas que emplease para la representación. Es importante la mención a estas joyas, puesto que como se ha citado anteriormente, en el último inventario de sus bienes, no consta ninguna alhaja entre sus pertenencias, dato que indica que pudieron ser donadas o vendidas. No obstante, esta referencia confirma que en 1610 todavía conservaba al menos algunas de sus joyas.

Por otra parte, se menciona el perfume y la tez blanca de Ana en contraste con el color de sus mejillas, lo que puede aludir a la aplicación de cosmética para blanquear la piel, y otra para añadir rubor en las mejillas, algo habitual en las damas de la élite social. La descripción puede contrastar con la vida tan austera que llevaba de puertas hacia dentro con sus damas. No obstante, es necesario destacar que tanto el cuidado personal, como la elaboración de ungüentos cosméticos naturales y las aguas de olor, fueron grandes aficiones que Ana desarrolló en esta etapa y será a partir de 1600 cuando se localicen más referencias sobre ello.

El interés por esta actividad proviene de sus años en palacio, ya que en 1563 se implantó la primera oficina de destilación de aguas y aceites en el Palacio Real de Aranjuez, conocida como la Casa de Destilación.⁴³¹ Posteriormente, Felipe II decidió trasladar la casa de Destilación al Real Alcázar, dirigida bajo Giovanni Vincenzo Forte a partir de 1579 y durante este periodo, que se corresponde con el que Ana estuvo en la corte, se trabajó la destilación de las aguas y aceites, y la experimentación en ungüentos tanto cosméticos como medicinales.⁴³²

Además, se realizaron los primeros estudios y manuales de fragancias y de botica. También se fabricaron todos los instrumentos de vidrio necesarios para destilar, como redomas, alambiques, alquitaras, frascos de diversas tipologías, prensas de madera

⁴³¹ Posteriormente, también las hubo en el Real Alcázar y en el Escorial, y estuvieron vigentes hasta su transformación en boticas en el siglo XVIII. Véase: REY BUENO, M., Y ALEGRE PÉREZ, E., “Los destiladores de Su Magestad. Destilación, espagiría y paracelsismo en la corte de Felipe II” en *Dynamis*, nº21, 2001, pp.323-350; PUERTO SARMIENTO, J., “Felipe II y la alquimia” en *Revista de Humanidades Cuadernos del Marqués de San Adrián*, nº10, 2008, pp. 3-31.

⁴³² *Ibidem*.

para trabajar los ungüentos, morteros y vasijas entre otros.⁴³³ Las mujeres de la casa de Austria fueron grandes consumidoras de las aguas de olor y aceites que salían de las casas de destilación de los sitios reales.

Una de las más interesadas en ello fue Juana de Austria. La princesa de Portugal tuvo en las Descalzas Reales un jardín cercano a sus aposentos con diferentes especies de árboles plantas y flores.⁴³⁴ En ocasiones, eran las jóvenes novicias y las meninas de Juana quienes disfrutaban más tiempo del jardín ya que *sus niñas pasaban largas horas jugando en las Descalzas a las martyres y otros ratos los pasaban preparando rosas para hacer perfumes.*⁴³⁵

El interés de Ana por esta actividad, indica que en algún momento vio realizar estas acciones en la corte e incluso participaría ella misma. Siendo Juana la institutriz de las niñas, no es de extrañar que fuese ella quien les enseñase esta labor. También Ana de Dietrichstein, compañera de a la condesa, que además fue dama de Juana de Austria, fue otra gran aficionada a las aguas de olor y la elaboración de guantes perfumados con ámbar y diversos ungüentos.⁴³⁶ Las aguas de olor y esencias, eran consideradas como un auténtico lujo para el aseo personal y como valiosos obsequios en la corte. Prueba de ello son los envíos que Juana hacía a la emperatriz María de estos delicados presentes.⁴³⁷ A la muerte de Juana, fue la reina Ana de Austria quien abasteció a su

⁴³³ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., “Angelo D’Ainot. El falsario alquimista que quiso trabajar para Felipe II” en *Studia Hermetica Journal*, vol. 1, nº 2, 2016, pp. 106-112.

⁴³⁴ Juana de Austria podía acceder al jardín a través de sus dependencias en las Descalzas, por lo que sería un espacio con un marcado carácter privado para la princesa. Véase: Toajas Roger, M.A., “Las Descalzas Reales: arquitectura” en Checa Cremades, F., (com.) *La otra Corte: mujeres de la Casa de Austria en los Reales Monasterios de las Descalzas y la Encarnación*, Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 52-53.

⁴³⁵ FERNÁNDEZ DE RETANA, L., *Doña Juana de Austria: gobernadora de España...* op.cit., p.188 y p.164.

⁴³⁶ PÉREZ DE TUDELA, A., "Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar..." op.cit., pp. 60-87.

⁴³⁷ PÉREZ DE TUDELA, A., “La reina Anna...” op.cit., pp.1563-1615.

madre de redomas de aguas de olor que debían recorrer largas distancias hasta la corte imperial custodiadas en cofres.⁴³⁸

La reina también estuvo interesada en el proceso de creación de las mismas y fue consumidora habitual, por lo que era algo común en las mujeres de la casa de Austria. Sin duda, Ana aprendería de ellas esta afición y adquirió todos los instrumentos necesarios para conseguir su propio destilatorio domestico. Además, también empleó las aguas de olor como obsequios especiales, enviándolas al igual que lo hacía la reina Ana, en protegidos cofres envueltos en encerados.

Ana adquiriría el instrumental necesario en la corte,⁴³⁹ y en un principio tuvo en casa de los condes de Puñonrostro todos los utensilios necesarios para las redomas de olores. Pero será al trasladarse a su nueva residencia, cuando instaló en su desván todos los materiales de vidrio, las prensas de madera, y una serie de estuches, frascos, cajas y cofres para guardar y enviar sus fragancias como obsequio.⁴⁴⁰ Ana habilitó dicho espacio para realizar destilaciones pero también incorporó un pequeño horno, ollas y morteros para elaborar sus unguentos cosméticos y medicinales.⁴⁴¹ Los instrumentos se registran en el último inventario de bienes, a pesar de que ya se localizan algunos en su dote, y será a partir de su viudedad cuando los adquiriera en mayor cantidad.

Ana hacía una serie de aguas de olor, de flores, perfumes, unguentos y pastillas que eran muy conocidos entre las damas del momento. Tal es así, que sus recetas fueron recogidas en un manual anónimo de mujeres, en el que se encuentran otros apuntes y recetas manuscritas.⁴⁴² Desde la Edad Media los recetarios fueron una fuente de información para las mujeres en el ámbito doméstico, ya que podían acceder a través de

⁴³⁸ *Ibidem.*

⁴³⁹ En su dote de novia ya consta instrumental para destilar y fabricar aguas de olor, por lo que debió adquirir estos objetos durante sus primeros años en la corte española (1570-1589).

⁴⁴⁰ Se las envió al Papa Clemente VIII. Véase: ALONSO, C., “Pedro de Perea, O.S.A., Obispo de Arequipa” *Revista Archivo Agustiniiano*, Valladolid, Editorial Estudio Agustiniiano, 1977, pp. 160-215.

⁴⁴¹ Es en el desván donde se encontraba todo el instrumental necesario: A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 371r.

⁴⁴² B.N.E., Mss /1462, *Libro de receptas de pivetes, pastillas y ubas perfumadas y conservas*, manuscrito, post. 1600, ff. 31v-32r.

ellos a los saberes femeninos, y facilitaban la elaboración de nuevas recetas y su transmisión a otras generaciones.⁴⁴³

Los recetarios femeninos tratan los gustos particulares de sus sucesivas dueñas sobre el cuidado integral del cuerpo; alimentación, belleza y salud, algo que hace compleja la clasificación de las recetas, que aúnan medicina, cosmética e higiene y salud.⁴⁴⁴

Ana Manrique ponía en práctica sus recetas en el desván, destinado exclusivamente para ello y dotado con un sinfín de herramientas variadas. Algo que podía asemejarse incluso a un pequeño taller, similar al que se describe en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, y que tenía en su casa la Celestina:

En su casa hacía perfumes, falsaba estoraques, ámbar, algalia, polvillos, almizcles y mosquetes. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño, hechos de mil facciones. Hacía solimán, aceite cocido, aguas de rostro, de cortezas de espantalobos, de hieles, de mosto, destiladas y azucaradas (...) Sacaba agua para oler de rosas, de azahar, de jazmín, de trébol, e madreSelva e clavelinas.⁴⁴⁵

El manuscrito en el que aparecen las recetas de Ana, se encuentra en la Biblioteca Nacional de España y lleva el título *de Libro de recetas de pivetes, pastillas y uvas perfumadas y conservas*.⁴⁴⁶ El manual es interesante incluso para un estudio específico del mismo, ya que reúne diferentes caligrafías de mujeres que fueron escribiéndolo. No tiene autoría concreta, pero sí se especifica en la portada quién fue su propietaria, con un pequeño título que reza: *este libro es de Juana*, algo que no permite conocer la identificación completa de su dueña.

⁴⁴³ PÉREZ SAMPER, M.A., “Los recetarios de mujeres y para mujeres. Sobre la conservación y transmisión de los saberes domésticos en la época moderna” *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 19, Madrid, Servicio de Publicaciones de la UCM, 1997, pp. 121-154.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ Rojas, F., *La Celestina, comedia o Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Madrid. Castalia, 2001, p. 70

⁴⁴⁶ B.N.E., Mss /1462, *Libro de receptas de pivetes, pastillas y uvas perfumadas y conservas*, manuscrito, post. 1600, ff. 31v-32r

La primera receta de Ana que aparece lleva el nombre de *Las recetas de pastillas de la condesa de Puñonrostro* y es la siguiente:

Han de moler y cerner menxuy y se ha de moler con el tres onzas de estoraque y secarse con un pedaço de seda y esto se ha de hazer luego de haber sacado el çumo de ella. La mitad de Castellana y mitad de Alexandria y echar enello el minxuy que este bien empapado y que no sobre nada de çumo y hanlo de remover dos u tres vezes al dia con una paletica de plata pero este con cuidado de no juntarse de manera quel minxuy quede por encima de çumo. Cuando el minxuy vaya secando, echase flores con el mesmo cuidado de menearlo todo y quanto mas embeba mejor. Cuando se quieran hazer las pastillas ha de estar embebido y seco y hacello poco a poco. Tiene que cocerse con agua de flores en una pieza de plata y cuando este más derritido han de echar una quarta de ambar, media de algalia, y media quarta de polvillos de los muy buenos. Dispues han de sacar el minxuy del agua y untallo con una paletica de plata para que se mezcle bien todo y hay que doblar la torta de minxuy hasta que se embeba por todas partes. Dispues se vuelve a poner en el agua de flores caliente hasya que yerba, se saca y se vuelve a masar poniendo otra media de algalia. Hay que tener echo ya agora la babaca de alquitara pa echar en la torta para las pastillas y masar muy bien todo junto. [...] Hay que hazer las pastillas chiquititas y bajitas para que se sequen mas presto y esto ha de hazer quando haga muy rezios calores porque con el tiempo húmedo no se secan. Y cuando estén secas untarlas con otro poquito de algalia por encima.⁴⁴⁷

La complejidad de esta primera receta, radica en primer lugar en la dificultad de hallar los ingredientes en su momento,⁴⁴⁸ algo que brinda detalles sobre las especies que Ana tuvo en su jardín y de algunos instrumentos con los que debían tratarse, que sin duda son signos de lujo y exquisitez. En primer lugar se habla del *minxuy*, refiriéndose

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ LACA, L., Y TARDÍO, J., “Productos vegetales utilizados en Madrid entre los siglos XIV y XIX” *Asclepio. Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y Antropología Médica*, n° 47, pp.25-44.

al menjuí o benjuí.⁴⁴⁹ Se trata de la resina que aparece de forma natural de la corteza del árbol llamado *styrax benzoin*, localizado en bosques tropicales del Sudeste Asiático, principalmente Tailandia e Indonesia.⁴⁵⁰

La resina debía fundirse para conseguir un fluido que se ha empleado desde la Antigüedad en perfumería puesto que exhala un olor similar a la vainilla al calentarse, y actualmente sigue vigente en la fabricación de algunos jabones. Además, fijaba los aromas y absorbía los olores, por este motivo, fue utilizado en epidemias de peste en hospitales. Otro uso medicinal y cosmético era untar cierta cantidad en el rostro, para hidratarlo y desinflamarlo. Si bien era originario de las Indias Orientales, sus semillas fueron exportadas y comercializadas en Europa desde los primeros viajes, dada su utilidad y eficacia en Oriente desde la Antigüedad.⁴⁵¹ Aun así, era un elemento al que no cualquiera podía acceder, ya que los precios de las semillas de árboles considerados exóticos, al igual que las especias, eran prohibitivos para la mayoría de la población.

Continuando con la receta, era necesario unas onzas de estoraque, otro tipo de resina vegetal abundante tanto en la India como en América, más común que el benjuí, cuyo aspecto era similar al ámbar. Tenía un olor fuerte y por ello se utilizaba para la perfumería, pero también tenía propiedades medicinales para cicatrizar y calmar el ardor de las heridas y las llagas.⁴⁵²

La mención a la aplicación de mitades de castellana y alejandría, aluden a dos tipos de hierbas. La primera de ellas, conocida como *agrostis castellana*, provenía del sur de España y tenía varios beneficios para la piel. Actuaba como cicatrizante de manera rápida, protegía la piel tanto del frío como el calor y prevenía de las picaduras de insectos. Por otro lado, la Alejandría es originaria de Nubia en Egipto y también de la India. En uso externo favorecía la eliminación de toxinas de la piel, mientras que su

⁴⁴⁹ SALAZAR REAL, P., *Curso de historia natural aplicado a la medicina*, Madrid, Imprenta de la Compañía de impresores y libreros del reino, 1855, pp. 467.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² AGUILLÓN, L., *Materia médica de la farmacopea española*, Madrid, Imprenta de don Miguel de Burgos, 1849, p.149.

ingesta tenía un efecto purgativo por lo que era una de las más comercializadas para adelgazar.⁴⁵³

Por otra parte, el ámbar era un elemento muy utilizado tanto para la joyería como la perfumería ya que podía fundirse y al igual que el benjuí o el estoraque, neutralizar los malos olores y desprender un fuerte aroma propio. El ámbar gris, de origen animal, también se utilizaba para la aromatización de guantes por lo que ambos eran importantes en cuanto a la perfumería, la cosmética y el arreglo personal.⁴⁵⁴ Tal y como se expone en la dote y en el inventario final de su vida, Ana tuvo grandes cantidades de ámbar tanto en piezas de joyería como en onzas que sirvieron para estos fines. Los últimos términos a los que se alude, son la “babaca” y la algalia. La primera acepción responde a la albahaca, mientras que la algalia puede tener dos significados. Uno se correspondería con una planta cultivada en la India y Egipto, cuyo extracto exhalaba un agradable aroma, y la segunda definición alude a una sustancia de olor fuerte utilizada en perfumería, que se halla en la parte trasera de algunos cuadrúpedos pequeños, similar al almizcle, otra sustancia animal.⁴⁵⁵

Esta receta es la más compleja de comprender debido al léxico utilizado, pero también por el significado de los propios ingredientes incluidos. La mayoría eran extranjeros, y su adquisición en su momento no estaba al alcance de cualquiera.⁴⁵⁶ En otras recetas del mismo manuscrito, aparecen otro tipo de ingredientes más frecuentes y comunes en España, pero en este caso, la receta de las pastillas debió de ser por una parte exclusiva y un tanto exótica para su contexto, pero también, tenía que ser altamente efectiva y demandada, de lo contrario no se hubiese recogido en el recetario.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ CRIADO VEGA, T., “Las artes de la paz. Técnicas de perfumería y cosmética en recetarios castellanos de los siglos XV y XVI” *Anuario de estudios medievales*, nº41, 2011, pp. 865-897.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ LACA, L., Y TARDÍO, J., “Productos vegetales utilizados en Madrid entre los siglos XIV y XIX” *Asclepio. Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y Antropología Médica*, nº 47, pp.25-44. Véase también: VARGAS, P., *En búsqueda de las especias. Las plantas de la expedición Magallanes-Elcano (1519- 1522)*, Madrid, CSIC, 2020.

Asimismo, denota por parte de Ana un gran conocimiento sobre las sustancias incluidas y sus posibles efectos y combinaciones. Algo que sin duda requeriría tiempo, trabajo y estudio de comprobar la eficacia y beneficios de la receta. Las pastillas se aplicaban en uso externo sobre la piel y su textura sería similar a la cera. La novedad de esta receta con respecto a otras existentes en el manuscrito, consistió en aunar en unas mismas pastillas tanto el aseo personal, la perfumería, la salud de la piel y su belleza.

También es necesario destacar la riqueza de los materiales a los que alude, siendo necesarios diversos objetos de plata, que no serían habituales en el menaje cotidiano de una casa de clase media. Además, la exclusividad de los objetos se confirma al aludir a instrumentos como una paleta de plata para separar los ingredientes, objeto que se localiza tanto en su dote de novia como en su inventario *post mortem*.

La siguiente receta resulta más asequible en cuanto a ingredientes y menos compleja en su preparación. Lleva por título *Memoria del sebo de manos de la dicha condesa*:

Han de quitar todos los pellegitos del sebo y no se ha de labar porque se moe ce sino meterse en un mortero de marmol y derritirse en una olla vidriada y colalo y batirlo con la mano asta que quede muy blanco y elado y an de hacerse las pellas del tamaño que se quisiese yo lo hago de riñonada de ternera y cabrón cada cosa por su lado y vuelvo a amasar tanto de uno como de otro. Lo de cabrito tiene que drritirse en una pieça de plata sobre una olla de agua que este yrbiendo. Luego se han de batir y masar los sebos juntos y tornar a hazer sus pellas. Tambien dizen que es bueno que lleven sebo de carnero pero no lo he provado.⁴⁵⁷

El propio título indica que se aplicaba a las manos, una de las zonas femeninas más cuidadas por parte de las mujeres de la élite social. Solían protegerlas y ocultarlas siempre con guantes, pero también era necesario mantenerlas cuidadas para evitar la sequedad o el envejecimiento de la piel, ya que es una de las partes del cuerpo donde más se evidencia el paso del tiempo. En cuanto a los materiales, de nuevo destaca la

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

necesidad de tener un mortero de mármol, algo que vuelve a indicar la exquisitez y calidad del instrumental de Ana.

La última receta, es para hacer agua de flores para perfumar, y posiblemente fuese la que enviase al papa en 1593 como un preciado obsequio. En el manual se titula *Memoria del agua de flores de la condesa*:

Hanse de hacer en agua rosada y de azahar, mosqueta y jazmines y clavellinas y azuzenas mas de mosqueta que de todo, han de estar en el agua veinte cuaro horas y no echar mucho en la alquitara para que no se quemem y han de echar dentro de la alquitara el agua en el que han estado las flores y quando este llena la redoma han de tener otra perfumada preparada pa echallo en ella y ponerlo a curar al sol y tapallo ala noche con ropas para que no le de mucho sereno y cuando lo hayan curado nueve días dispues volverlo a colar en otra rredoma perfumada y echar en ella ambar y almizque [almizcle].⁴⁵⁸

Los ingredientes utilizados son más comunes que los anteriores, pero siguen indicando por un lado, un alto potencial económico a la hora de conseguirlos, principalmente la mosqueta,⁴⁵⁹ y por otro lado la variedad de flores y plantas que engalanarían su jardín. Por lo que ese espacio verde en su residencia, serviría tanto de recreo, como de plantación de las diferentes semillas que utilizaría para sus aguas, pastillas y demás ungüentos. Es necesario destacar que Ana realizaba estas recetas para obsequiar o para el uso habitual en su casa, ya que no se ha localizado una comercialización de las mismas, sino todo lo contrario, aparecen en el recetario para ser compartidas y que llegasen a otras mujeres que pudiesen ponerlas en práctica. Ana había visto en la corte la importancia que tenía el regalar obsequios de estas características, por lo que de nuevo, estaba siguiendo el ejemplo de las mujeres de la casa de Austria con quienes se había criado.

Asimismo, es preciso destacar la profesionalidad con la que Ana trabajaría para conseguir los resultados de las recetas, ya que era una afición que requería esfuerzo y

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ Véase nota nº 127. Véase también: RAMOS PÉREZ, *El arte de la belleza*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2003, disponible en: 00_introducs(01_51):belleza (bne.es) [Consultado en 10-I-2021]

trabajo continuo. Podía ser habitual que la mujer tuviese en casa tener cierto instrumental para realizar aguas de olor o ungüentos, pero el caso de la condesa debe considerarse como si fuese una profesional, ya que todo el instrumental y su calidad, era similar al empleado en las casas reales de destilación. Además, el hecho de que habilitase ese espacio en su residencia indica el gran interés que tuvo la dama hacia estos quehaceres, que se sitúan entre la medicina, la cosmética y la perfumería.

Las recetas localizadas aportan gran riqueza documental, ya que es posible interpretarlas a través de un estudio multidisciplinar; desde el punto de vista de la cultura material, del ámbito doméstico y la vida privada, y por supuesto de la historia del perfume y cosmética. Todos los instrumentos que se mencionan: las alquitaras, redomas, prensas, ollas de vidrio, morteros y otros, se localizan en la dote e inventario de Ana, por lo que estas fuentes documentales, permiten la reconstrucción de la vida cotidiana de Ana y sus aficiones. Del mismo modo, aportan un significado completo a la definición de los objetos, permitiendo conocer de primera mano cual era su función dentro de su contexto.

Ana llevó una vida activa durante su periodo de viudedad, dedicándose por completo a la formación de las novicias, la construcción de su biblioteca, la creación de perfumes y cosmética, y siguiendo un estilo de vida marcado por la religiosidad. La condesa decidió tomar un camino austero, que la desligó de ciertos lujos de la corte, no obstante, debe entenderse como una desvinculación más espiritual que material. Si bien las referencias sobre su residencia aluden a espacios austeros, por el contrario la riqueza del oratorio, de las especies florales del jardín, o del propio menaje e instrumentos que tenía, denotan un potencial económico elevado. Lo que indica que Ana sí vivió de manera más sobria espiritualmente aunque fuese una mujer de la alta nobleza. Por lo que dentro de esa austeridad espiritual, mantuvo su estatus social y así se refleja en los diversos objetos que conservó hasta su muerte.

2.7. TRASLADO A ZARAGOZA Y BURGOS: ÚLTIMOS AÑOS DE VIDA: 1610-1615

*Siempre doña Ana Manrique, con obras y devoción,
me ha obligado a que publique su valor y mi afición*

Tirso de Molina, *La Santa Juana*, 1613.

En 1610 Ana Manrique continuaba junto a sus damas y criados en las casas de la calle Magdalena. Su biblioteca se encontraba cada vez más completa gracias a la constante producción de textos religiosos que salían de las prensas de Luis Sánchez y Juan de la Cuesta. La tranquilidad en la vida de la condesa no duraría por mucho tiempo, puesto que al año siguiente recibió la noticia de que su hermano Pedro iba a ser promovido por Felipe III a la sede metropolitana de Zaragoza, donde ejercería de arzobispo.⁴⁶⁰ Ana decidió dar un giro a su vida y preparar el traslado a la ciudad aragonesa para acompañar a Pedro Manrique en su prelatura.

Pero esa decisión suponía una reorganización del personal. En 1611, la mayoría de novicias habían abandonado su casa, a excepción de su sobrina Francisca, que debía ser adolescente en esos momentos. La condesa no debió contemplar en ningún momento que contrajese matrimonio, por este motivo decidió que ingresase en el convento de Santa Catalina de Siena de Alcalá de Henares junto a otras jóvenes con las que se había educado.⁴⁶¹ Francisca había formado parte del séquito religioso femenino de su tía, por lo que sus años de vida en Madrid habrían estado dedicados a la preparación de su entrada al convento.

⁴⁶⁰ ROYO GARCÍA, J.R., *Una diócesis postridentina: Zaragoza (1577-1808) introducción a su historia*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, p.64.

⁴⁶¹ La entrada de Francisca Piñeiro como novicia se produjo en abril de 1611: DE LOS HOYOS, M., “Relación del convento de Santa Catalina de Siena” en DE LOS HOYOS, M., *Registro documental. Material inédito dominicano español*, Madrid, Selecciones Gráficas, 1961, pp. 46-48.

Diego Ruiz Pizaño, el mayordomo mayor, se quedó en Madrid para hacerse cargo de las casas de Ana. Asimismo, la condesa le dio poder para arrendar una parte de las viviendas a Catalina de Luján, que entró a vivir en 1611.⁴⁶² De esta manera, Ana podía seguir manteniendo su casa y obtener las cantidades económicas del arrendamiento de la vivienda. Cristóbal López tampoco viajó a Zaragoza y su papel en esta etapa será crucial, puesto que se encargó de tramitar los pagos de Ana siendo el intermediario en todo tipo de encargos: artísticos, devocionales, e incluso culinarios.⁴⁶³ Diego de Roys no pisó la capital aragonesa pero también participó en la gestión de las cuentas de Ana. Desde Madrid, fue el encargado de redactar una serie de cuadernos con todos los gastos que la condesa llevó a cabo en Zaragoza desde su llegada en 1611.⁴⁶⁴ Por lo tanto, ambos pasaron a ser gestores de la condesa, sin dejar de lado sus respectivos trabajos.

Quien sí viajó con la dama fue Antonio de Rozas, el traductor, del que las crónicas atestiguan que había perdido la mayor parte de su visión por traducir y leer, “pero se auxiliaba con la memoria”.⁴⁶⁵ Tenía una especial tarea pendiente: conocer personalmente al arzobispo de Zaragoza, a quien dedicaría su arduo trabajo de traducción de *La Ciudad de Dios* de San Agustín, por lo que Ana decidió llevarlo consigo para que pudiese terminar la traducción y ser impresa en la ciudad aragonesa. Hubo tres damas que también viajaron con la condesa: María de Baena y las hermanas Isabel y Úrsula de la Serna, tres huérfanas menores de edad que la acompañaron hasta el final de su vida. De igual manera, viajaron con ella todos sus criados, entre los que se incluía su sobrino Beltrán. En total, una comitiva formada por doce personas. El volumen del equipaje debió ser considerable, ya que algunos objetos a trasladar eran: dos escritorios, dos bufetillos, sillas, atuendo personal compuesto de ropas de cama,

⁴⁶² A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2918, f. 138r.

⁴⁶³ A.C.L.S.Z., *Testamentaría de la condesa de Puñonrostro*, cuadernos de pagos de Diego de Roys (1611-1615).

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ MALLAINA, C., *Estudio biográfico de Juan Luis Vives: que comprende una historia de su vida y examen de sus obras*, Burgos, imprenta de Timoteo Arnaiz, 1872, p. 158.

vestidos, chapines, cofias y guantes. También llevó consigo un gran arcón con medicinas, lancetas y vendajes para aliviar posibles enfermedades.⁴⁶⁶

Ana también quiso llevarse una serie de obras pictóricas de su casa que fueron las siguientes: un *quadro de la exaltacion de la cruz*, otro de la *anunciada*, otro de la *adoracion de los reyes*, y otro de un *retrato del conde don Pedro Arias*.⁴⁶⁷ Estos cuadros no se quedaron en Zaragoza, puesto que vuelven a aparecer en el último inventario de bienes, por lo que regresarían con su dueña de nuevo a Madrid. La condesa quiso llevarlos consigo tal vez por la especial devoción y aprecio que tendría hacia ellos. A todo el equipaje anterior, deben sumarse dos jaulas con pájaros, cinco mulas y seis caballos.⁴⁶⁸

Ana emprendió el viaje por los caminos que recorrió casi treinta años atrás, cuando fue una de las damas de honor de la boda de la infanta Catalina. Llegó con su séquito a Zaragoza en octubre de 1611. Una vez allí, se instaló provisionalmente en el palacio arzobispal, que había sido remodelado recientemente por su hermano Pedro.⁴⁶⁹

Durante su primer año en Zaragoza, Ana llevo una vida tranquila participando en los eventos litúrgicos de la ciudad con sus damas, tal y como se localiza en una referencia en las Actas del Cabildo del mes de febrero de 1612, en la que Ana solicita

⁴⁶⁶ Sobre la relación de lo que se llevó al primer viaje a Zaragoza: A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2020, f. 276v.

⁴⁶⁷ *Ibidem*. Se encuentran analizados dentro del apartado dedicado al inventario redactado post mortem en 1616, pp. XX.

⁴⁶⁸ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2020, f. 276v.

⁴⁶⁹ A pesar de que su prelatura fue breve debido a su enfermedad, el prelado nose demoró en acometer reformas en el ámbito de la arquitectura civil En 1611, contrató al albañil Domingo de Ondarra para realizar una serie de ampliaciones en el palacio arzobispal que fueron admiradas por canónigos del momento como es el caso de Diego Murillo, quien en su obra dedica un apartado a Pedro Manrique en el que ensalza la decisión de contratar a dicho albañil, pues *hermoseó el palacio arzobispal*. Véase en MURILLO, D., *Fundación milagros a de la capilla angélica y apostólica de la madre de Dios del Pilar*, Barcelona, Sebastián Matenad, 1616, p.251. y BRUÑÉN IBÁÑEZ, A., JULVE LARRAZ, L., VELASCO DE LA PEÑA, E., (Coord.), *Las artes en Zaragoza en el siglo XVII*, tomo 1º, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2005, p.7.

velas para la celebración de la festividad de la Candelaria en la catedral, a la que iba a asistir.⁴⁷⁰

A comienzos de 1612, Ana decidió abandonar el palacio arzobispal con su abundante sequito y trasladarse a una casa que pertenecía a su hermano. No se ha localizado dónde estaría la nueva vivienda, pero sí a quienes formalizaron el arrendamiento. La condesa volvió a trabajar con los hermanos genoveses Alexandre y Jerónimo Gualtero, activos en la corte a finales del siglo XVI cuando contribuyeron en la entrega de la herencia de Juan Piñeiro. En el documento notarial en el que se formaliza el arriendo, se expone que Pedro Manrique ejerció como arrendador,⁴⁷¹ mientras que los dos mercaderes acogieron 1/3 del alquiler de su hermana.⁴⁷²

Ana desempeñó un papel importante en Zaragoza; fue la principal benefactora del arzobispo. Desde su llegada en 1611 encargó y costeó prácticamente la totalidad del ajuar litúrgico de su hermano. De este modo, fue la condesa quien estuvo detrás de la mayoría de objetos de orfebrería y textiles que Pedro Manrique tuvo como arzobispo de la ciudad.⁴⁷³ Ninguno de los dos hermanos conocía a los profesionales de Zaragoza, por lo que la mayoría de encargos se realizan a plateros, tapiceros y sastres activos en Madrid durante la primera mitad del siglo XVII, con los que Ana ya habría trabajado previamente. De esta manera, desde el mismo año de su llegada, comienzan a registrarse en los cuadernos de gastos y pagos, una serie de encargos que continúan hasta 1614.

⁴⁷⁰ A.C.L.S.Z., *Actas del Cabildo*, 1611, f. 56v.

⁴⁷¹ GÓMEZ ZORRAQUINO, J.I., “La colonia mercantil genovesa en Aragón (1580-1620)” en: *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Colección IEA, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1995, pp. 339 -418.

⁴⁷² A.H.P.N.Z., Diego Fecet, 1614, ff. 31r-42r y A.H.P.N.Z., Diego Fecet, 1616, ff. 517r.-540r.

⁴⁷³ A.C.L.S.Z., *Testamentaria de la condesa de Puñonrostro*, cuadernode pagos, f.21v.

En 1611 se registra uno de los primeros pagos a Juan de Ledesma Merino (1575-1632), platero sevillano activo en Madrid hasta 1614.⁴⁷⁴ En el cuaderno de gastos de Ana se registra el pago de *300 ducados por cuatro calices de plata para enviar a la catedral zaragozana para la condesa*.⁴⁷⁵ En el mismo año, Ana encarga al platero vallisoletano Josep González dos corporales con forma de *agnus* por los que pagó 350 ducados.⁴⁷⁶ El último encargo del mismo año es uno de los más copiosos, encomendado al platero madrileño Juan López Nájera. Ana pagó 450 ducados por cuatro corporales y tres vasijas de plata,⁴⁷⁷ pero a este conjunto de carácter litúrgico, se sumó otro más personal por el que la condesa pagó 196 reales: *unos braçaletes de Lapislazuli que enviaron a çargoça con un abanico de plata a juego para la señora condessa*.⁴⁷⁸ Otro de los encargos más suntuosos fue realizado en 1612 a los plateros Diego de Perea y Josep González,⁴⁷⁹ ambos vallisoletanos activos en Madrid en esos momentos:

300 ducados que pago en el mismo año a Diego de Perea y Jusepe Gonzalez, plateros por los corporales que se enviaron a caragoca, mas por la hechura de dos formas y tres agnus, cuatro pares de arracadas que se enviaron a caragoca y un retablico para caragoca, mas 271 reales del peso y hechura de un relicario de oro que se envio a su señoria.⁴⁸⁰

La mayoría de objetos son devocionales y litúrgicos, que pasarían a formar parte del ajuar de Pedro Manrique, a excepción de los pares de pendientes que serían para Ana. Ninguno de estos objetos devocionales se localizan posteriormente en el inventario

⁴⁷⁴ SANTOS MÁRQUEZ, A.J., “Juan de Ledesma Merino (1572-1630) platero de la Catedral de Sevilla” en: Carmona Rivas, J., (coord.) *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005 p.506-523.

⁴⁷⁵ A.C.L.S.Z., *Testamentaría...*, *op.cit.*, f.34v.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, f.35r.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, f. 38r.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, f.38v.

⁴⁷⁹ VV.AA., *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 27-29, Valladolid, Facultad de Filosofía de la Universidad de Valladolid, 1961, p.206. Véase: ANDRÉS PALOS, E., “La III condesa de Puñonrostro: el encargo de objetos litúrgicos para la catedral del Salvador de Zaragoza” en: Castán Chocarro, A., (coord.) *II Jornadas de investigadores predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

post mortem de la condesa, por lo que estas piezas sí se quedarían en la catedral zaragozana. Ana no cesó de dotar al arzobispo con el ajuar que ella consideró necesario, pero en 1612 da un paso más allá encargando la realización de los objetos más suntuosos para su hermano; su báculo y la cruz pectoral por los que pagó 650 ducados.⁴⁸¹ Ambas piezas fueron encomendadas al artista Alonso Sánchez, platero toledano, miembro de la cofradía de San Eloy,⁴⁸² que realizó la custodia de la parroquia de Santo Tomé en Toledo.⁴⁸³

En cuanto al ámbito textil, Ana encargó en 1612 al tapicero Antonio Cerón *dos alfombras y dos tapices que se enviaron a Caragoca para sus señorías el arcobispo y la condessa*, por los que pagó 164 ducados. Antonio Cerón fue maestro tapicero de obras y trabajaba entre Salamanca y Madrid en esos momentos.⁴⁸⁴ Los textiles comisionados por Ana, debieron ser del gusto del arzobispo, puesto que en 1613 será él quien le encargue tres reposteros heráldicos, que sumaron la cantidad de 650 reales. Estos textiles no fueron para la sede metropolitana de Zaragoza, sino que se localizan en el inventario de bienes de 1615 en casa de Ana en Madrid, por lo que serían un obsequio de su hermano.⁴⁸⁵

Ana también realizó otro tipo de encargos más personales a profesionales madrileños. Ente los objetos más demandados se encontraban capas y sayas enteras que encargaba al sastre Lope Torres. El último encargo al que se hace referencia, resulta interesante ya que muestra una de las maneras dentro de la alta sociedad para paliar el frío y la enfermedad: *En quenta ciento y siete reales que a causa de los frios y la*

⁴⁸¹ *Ibidem*, f. 45 v.

⁴⁸² ABAD VIELA, J., “Los Bozarráez, plateros de Santiago de Guatemala” en: Rivas Carmona, J., (coord.) *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp.384-399.

⁴⁸³ SANTOS MÁRQUEZ, J., “La cruz patriarcal de Francisco Merino y su inmediata influencia en Andalucía y Castilla”, *Laboratorio de arte*, nº25, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, pp. 235-253.

⁴⁸⁴ CRUZADA VILLAAMIL, G., *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez: escritos con ayuda de nuevos documentos*, Madrid, Librería de Manuel Guijarro, 1885, p. 196.

⁴⁸⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 387r.

*enfermedad del señor arzobispo, pago la condesa al hermano jesuita Cristobal Lopez de Madrid por unas cajas de chocolate para fundir.*⁴⁸⁶

Esta última noticia, aporta información sobre la enfermedad que ya sufría Pedro Manrique. Según las crónicas, Ana no se separó de su hermano mientras estuvo en Zaragoza, lo que posiblemente provocó que se contagiase, ya que a finales del mismo año, será ella quien enferme. Además, informa del elevado precio a pagar por las cajas de chocolate, un lujo muy demandado en la Edad Moderna, y principalmente a partir del siglo XVII, cuando el consumo de chocolate líquido como bebida en invierno comenzará a hacerse popular.⁴⁸⁷

No todos los encargos fueron encomendados a profesionales activos en Madrid. Durante su estancia en la ciudad aragonesa, Ana también encargó guantes para ella con una periodicidad casi mensual desde 1611 a 1614. Los guantes tenían una importancia clave en la vida femenina como se ha destacado anteriormente. Eran un complemento diario para las mujeres de la élite social, que incluso podían cambiar de guantes más de una vez al día. Lo interesante de esta noticia es que Ana encomienda la manufactura de sus guantes a tres mujeres zaragozanas: María Ramírez, Martina Ramírez y María Hernández. Uno de los encargos más abundantes es el de cuatro docenas de guantes y cordones, por los que pagó 120 reales, gestión que vuelve a repetirse a los tres meses.⁴⁸⁸

Ana no se olvidó de las jóvenes novicias que se habían educado en su casa, entre ellas su sobrina Francisca. Ana continuó protegiendo a la mayoría de ellas

⁴⁸⁶ A.C.L.S.Z., Testamentaria de la condesa de Puñonrostro, cuaderno de pagos de Diego de Roys, cuentas de 1614, f.23r.-26v.

⁴⁸⁷ NORTON, M., "Chocolate para el imperio: la interiorización europea de la estética mesoamericana" *Revista de Estudios Sociales*, nº 29, 2008, pp. 42-69; ABAD ZARDOYA, C., "Gastronomía y espacio doméstico", en Hermoso Cuesta, M. y Vázquez Astorga, M. (coords.), *Comarca de la Ribera Alta del Ebro*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005, pp. 239-256; ABAD ZARDOYA, C., "Entre ascetismo y gula: imaginario de la gastronomía monástica y conventual" *Argensola*, nº 121, 2011, pp.314-343.

⁴⁸⁸ A.C.L.S.Z., Testamentaria de la condesa de Puñonrostro, cuaderno de pagos de Diego de Roys. (1611-1620), cuentas del mes de marzo de 1614, s/f. Estas tres mujeres, posiblemente familiares, trabajarían en el mercado textil del momento, bien desde un taller o desde su propia residencia. Véase: MATEOS ROYO, J. A., "Municipio, gremio y manufactura textil: la sedería en Zaragoza durante el siglo XVII", en *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, nº37, 2017, pp. 237-270.

económicamente, además de estar pendiente de su cuidado a pesar de la distancia con el envío de mantas de lana y colchas en los meses de invierno, guantes, libros nuevos y rosarios, o cajas de chocolate:

Yten dossientos e cinquenta reales por unas mantas, libros nuevos y tres caxas de chocolates para Francisca, novicia del convento de Santa Catalina de Siena de Alcalá de Henares, y para las otras novicias que la madre priora ya sabe quienes son cada una dellas y sus nombres.⁴⁸⁹

En este registro puede apreciarse cómo se mantiene el anonimato de las jóvenes, a excepción del nombre de Francisca. La mayoría de las novicias huyeron de sus casas por lo que el anonimato para ellas era crucial para que no fuesen localizadas. En este caso Ana jugó un papel importante pero a la vez arriesgado, ya que las ocultó en sus casas evitando así que fuesen encontradas y devueltas a una vida llena de obligaciones impuestas.

Además, continuó en contacto con la joven mística sor Ana de la Trinidad, ya que en 1613 le envió ochocientos reales.⁴⁹⁰ Lamentablemente no se expone para qué fue destinado el dinero, no obstante y conociendo la manera de actuar de Ana, puede aludir a algún tipo de intención de alentar a la joven para continuar su actividad como escritora. Ana de la Trinidad no quiso que saliesen a la luz sus sonetos, no obstante, hoy en día se conservan gracias a la priora del convento, que se negó a deshacerse de ellos.⁴⁹¹

La actividad bibliófila de Ana Manrique no cesó en Zaragoza, prueba de ello son los libros localizados en su último inventario salidos de prensas zaragozanas, que

⁴⁸⁹ A.C.L.S.Z., *Testamentaría de la condesa de Puñonrostro*, cuaderno de pagos de Diego de Roys. (1611-1620), encargos y pagos del mes de febrero de 1612.

⁴⁹⁰ A.C.L.S.Z., *Testamentaría de la condesa de Puñonrostro*, cuaderno de pagos de Diego de Roys. (1611-1620), pagos del 4 de marzo de 1613.

⁴⁹¹ CÁSEDA TERESA, J.F., "La poesía mística de sor Ana de la Trinidad" en *Kalakorikos*, nº1, 1996, pp.85-93.

adquiriría durante este periodo.⁴⁹² Al mismo tiempo, Cristóbal López trabajaba en uno de sus proyectos más ambiciosos, redactar la biografía del padre jesuita Pedro Ribadeneira. Un texto que dedicaría a Ana Manrique, pero no llegó a ser impreso. Actualmente se conserva el manuscrito en el Archivo de la Compañía de Jesús en Roma, y una copia del mismo en el Archivo de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares.⁴⁹³ La vida de Ana en Zaragoza fue activa, ya que se volcó por completo en la gestión y financiación absoluta de los objetos litúrgicos para su hermano, asistió a las celebraciones de la catedral y atendió en su enfermedad al arzobispo.

Es posible que la condesa pensase en pasar el mayor tiempo posible en Zaragoza junto a su hermano, pero en 1613 la corte volvió a reclamarla. Felipe III propuso a Ana Manrique para ocupar el cargo más importante que podía desempeñar una mujer en palacio después de la reina; ser camarera mayor y aya de su hija, Ana Mauricia, que sería la nueva reina de Francia y en esos momentos contaba con doce años.⁴⁹⁴ El cargo de camarera mayor solían desempeñarlo poderosas mujeres que habían quedado viudas, pero todavía tenían más preferencia quienes habían servido anteriormente en la corte, por lo que Ana se convirtió en la candidata ideal para ello. La condesa sabía que iba a enfrentarse a un viaje arriesgado y a un fuerte cambio de vida, como era el traslado definitivo a París con Ana Mauricia. En esos momentos ya consta alguna referencia sobre la debilidad y flaqueza de Ana Manrique, que visitó a médicos para paliar ciertos malestares por lo que se sobreentiende que dieron comienzo en estas fechas sus problemas de salud.⁴⁹⁵

⁴⁹² Véase el apartado dedicado a los libros de Ana Manrique, pp. XX.

⁴⁹³ LÓPEZ PASTOR, C., *Biografía madrileña...op.cit.*, pp. 257.

⁴⁹⁴ Archivo General de Simancas [A.G.S], *Capitulaciones con Francia y negociaciones diplomáticas de los embajadores de España en aquella corte*, 1613, nombramiento de doña Ana Manrique condesa de Puñonrostro como Camarera Mayor y Aya de la reina Ana Mauricia de Austria, f.118.

⁴⁹⁵ En 1613 se hace referencia sobre su complexión demasiado delgada y su dolor de costado y cabeza constantes: DE LA VEGA Y TORAYA, F., *Chronica de la provincia de Castilla, Leon, y Navarra, del Orden de la Santissima Trinidad*, Madrid, Imprenta Real, 1729, p.238. Incluso recurrió al Padre Simón de Rojas, canonizado en 1988 por su labor con enfermos y pobres, que además había sido maestro de los infantes en la corte, y asistió a Ana Manrique antes de partir a Francia, véase: DE LA VEGA Y TORAYA F., *Vida del venerable siervo de Dios, y finissimo capellan de Maria Santissima el Padre Simón de Rojas*,

A pesar de ello, Ana aceptó el cargo y se preparó para incorporarse de nuevo a la corte española. El hecho de que aceptase la oferta del rey, debe entenderse como un acto de lealtad absoluta hacia la monarquía. A pesar de ser un cargo privilegiado, suponía un esfuerzo que la propia condesa sabía que iba a ser arriesgado. Además, significaba dar un giro en su vida cuando finalmente se había reencontrado con su hermano y tenía su propio hogar en Madrid, por el que tanto había luchado.

Pero ante todo, Ana Manrique fue y seguía siendo una mujer cortesana al servicio de la corona, a la que había jurado lealtad de por vida cuando apenas tenía diez años. Por este motivo, a pesar de todos los inconvenientes, Ana volvió a demostrar fidelidad a la corte y asumió el honor de su nuevo cargo. A pesar de tener que volver a despedirse de su hermano, Ana continuó realizando viajes entre Madrid y Zaragoza hasta 1615,⁴⁹⁶ fecha en la que fallece el arzobispo Pedro Manrique.

La noticia del nuevo cargo de Ana llegó a oídos de la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos desde 1598. La primogénita de Felipe II había preguntado por Ana al marqués de Velada, preocupada por su salud ateniéndose a los rumores que le llegaban: *Aquí nos habían echo muy enferma a la condesa de Puñonrostro. Dyas abya que lo abyan escrito desde Francia de su enfermedad y asi me e olgado mucho de veras de ver por vuestra carta que esta mejor.*⁴⁹⁷

Ana llevó consigo a Madrid todas sus pertenencias. Antes de regresar a la corte, se encargó de cerrar una cuestión pendiente y llevó ella misma a la imprenta de Juan de

Madrid, Imprenta Real, 1715, p.303: *También mandó llamar al padre Rojas la Excelentísima doña Ana Manrique, condesa de Puñonrostro, para que la asistiera en una enfermedad gravísima, dabanla todos los días calenturas.*

⁴⁹⁶ A estos viajes se alude en la documentación relativa al arriendo de la casa de Ana en Zaragoza, donde se hace referencia a la falta de cumplimiento del contrato de alquiler por sus constantes traslados y su nombramiento como camarera mayor: A.H.P.N.Z., Diego Fecet, 1614, ff. 31r-42r y A.H.P.N.Z., Diego Fecet, 1616, ff. 517r.-540r.

⁴⁹⁷ IVDJ, Correspondencia entre Isabel Clara Eugenia y el Marqués de Velada, Envío 38, Caja 50, doc. 86. Véase también: MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S., “Significación y trascendencia del género epistolar en la política cortesana: la correspondencia entre Isabel Clara Eugenia y el marqués de Velada” *Hispania*, nº217, 2004, pp. 467-514.

la Cuesta el manuscrito de la traducción de Antonio de Rozas, dedicado a su hermano.⁴⁹⁸ La impresión salió a la luz en tres volúmenes en 1614, un año antes del fallecimiento de Pedro Manrique, en la que puede leerse lo siguiente sobre Ana Manrique:

Ofrezco a V.S. la Ciudad de Dios del Doctor s. Agustín, traducida en lengua castellana. (...) Salga a la luz este parto nacido en casa de mi señora, al tiempo que yo vine a ella sirviendo de Capellan a mi señora la Condesa de Puñonrostro doña Ana Manrique, a quien yo tenia propuesto y dedicados todos mis estudios y trabajos y deste pienso que no la defraudo pues le dedico a un hermano, a quien su Señoria tanto quiere, estima y reverencia (...).

Antonio de Rozas reconoce el esfuerzo que supuso la traducción, un largo trabajo que comenzó desde su llegada como capellán a casa de Ana y debió finalizar en Zaragoza. La condesa era consciente de la importancia del trabajo de Rozas, ya que fue la primera traducción del latín al castellano de *La Ciudad de Dios*, considerada como obra maestra de San Agustín. El éxito de esta edición traducida, hizo que se reimprimiese en Amberes en 1676 y una última edición salió a la luz en Valencia en 1871.⁴⁹⁹

En marzo de 1615, vio la luz otra de las obras que Ana patrocinó en Zaragoza. Se trataba de otra traducción que empezó a redactarse en 1612 y constituye la última dedicatoria localizada hasta el momento. Lleva por título *Escuela de oración, contemplación y mortificación de las pasiones*, fue escrita originalmente en italiano por Juan Jesús de María, y traducida por Fray Jerónimo Pérez de San Vicente.⁵⁰⁰ La

⁴⁹⁸ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 387v: *yten otro libro de la Ciudad de Dios del Doctor San Agustín que la señora condessa habya llebado a imprimir a dela Cuessta al tiempo antes de unirsse a la comitiva de la Reyna.*

⁴⁹⁹ Sobre la importancia de las traducciones de San Agustín en la Edad Moderna véase: [Agustín de Hipona – PHTE · Portal digital de Historia de la traducción en España \(upf.edu\)](#)

⁵⁰⁰ PÉREZ DE SAN VICENTE, J., *Escuela de oración, contemplación y mortificación de las pasiones*, Zaragoza, Imprenta de Juan de Lanaja, 1615. Hubo otras ediciones en 1616 y en 1655. Actualmente se registran cinco ejemplares de la edición de 1615 impresa en Zaragoza. Se localizan en la Biblioteca del Marqués de Valdecilla de Madrid, en la Biblioteca Nacional de España, otro en la Biblioteca de la

impresión del libro se llevó a cabo en Zaragoza, en la imprenta de Juan de Lanaja, y la licencia para su publicación la promueven y aceptan Pedro Manrique y Juan Sentis, quien fue uno de los albaceas de las últimas voluntades de los Manrique. En el siguiente fragmento de la dedicatoria, se expone cómo la condesa amparó la presente publicación y a su traductor:

(...) le tiene tan grande en las materias del espíritu [refiriéndose a la condesa] que tan admirablemente estan aqui abreviadas, a ningunas manos llegara en todos estos Reynos, que no gusten de ver ilustrado este libro, con el nombre de a quien todos aman y en quien tantas partes concurren, como bien la ha conocido la Magestad del Rey Catolico, pues la ha escogido para Aya y camarera Mayor de la Serenisima Infanta su hija, Reyna de Francia [refiriéndose a Ana Mauricia]. (...) Tengo por cierto, que con el amparo de V. S. la condesa doña Ana Manrique, se lograra el intento que he tenido de haxer este libro mas amable, y mas provechoso, y eficaz para llegar las almas a Dios. El qual guarde a V.S con el aumento de sus Divinos dones, que este su menor Capellan desea.⁵⁰¹

En el primer párrafo se aprecia cómo el traductor ensalza las virtudes de la dama al igual que las demás dedicatorias. Es en la segunda parte transcrita donde sutilmente el autor menciona la protección o amparo que la dama otorgó para sacar adelante la publicación de la obra. Es un agradecimiento hacia la condesa por haber contribuido a la impresión del libro junto a su hermano Pedro Manrique. Este caso es claramente un ejemplo de la promoción o impulso que podían ejercer personalidades como Ana Manrique en el negocio literario.

Además, se puede identificar claramente el círculo literario que envolvió la publicación del texto; por un lado el amparo económico de Ana, la concesión de los permisos por parte de su hermano, y el impresor que en este caso se trata de Juan de Lanaja, de cuyas prensas Ana adquirió la mayoría de libros que compró en Zaragoza.

Universidad de Sevilla. Consta también en la Biblioteca Pública episcopal de Barcelona y otro más en la Biblioteca de la Universidad Autónoma de Puebla de Los Ángeles en México. Este último sería llevado a Puebla de los Ángeles por Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659) durante su prelatura en la ciudad mexicana. Véase: Beato Juan de Palafox y Mendoza | Real Academia de la Historia (rah.es) [Consultada en 2-I-2021].

⁵⁰¹ B.N.E., 3/57309(1), PÉREZ DE SAN VICENTE, J., *Escuela de oración, contemplación y mortificación de las pasiones*, Zaragoza, Imprenta de Juan de Lanaja, 1615, pp.4-5.

Esta dedicatoria constituye un claro ejemplo de la involucración de las personalidades mencionadas en el proceso que conllevaba la impresión de una obra.

Durante 1614, también se terminó de escribir en Madrid una obra literaria que mencionaba a Ana Manrique. Se trata de la trilogía dramática de *La Santa Juana*, escrita por Tirso de Molina. El autor menciona en una de las escenas a la viuda de un conde de dudosa reputación, llamada Ana Manrique que vivía en Madrid. La primera biografía de Juana de la Cruz había sido publicada previamente a la canonización de la misma, recopilada por Antonio Daza en 1610 e impresa por Luis Sánchez,⁵⁰² lo que le supuso al impresor un problema con la Inquisición, que obligó a corregir el atrevimiento de considerarla santa antes de tiempo.⁵⁰³ Por supuesto ya formaba parte de la biblioteca de Ana Manrique. Tanto la edición retirada por la Inquisición como la nueva de 1613.

La novedad en la escrita por Tirso radica en que buscó dar a conocer de una manera más divulgativa la vida de Juana de la Cruz, para conseguir su beatificación y conmovier a quienes la leyesen. Tirso incorpora a Ana Manrique como un personaje de carácter muy religioso, respetado en Madrid por su linaje y años de servicio a la corona y alguien muy devoto de la santa que sufre de dolores graves. En el II acto de la tercera parte, le dedica las siguientes palabras en nombre de la santa Juana:

Siempre doña Ana Manrique
con obras y devoción
me ha obligado a que publique
su valor y mi afición

⁵⁰² DAZA, A., *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen santa Juana de la Cruz, de la tercera Orden de nuestro Seráfico Padre San Francisco. Compuesta por F. Antonio Daza, indigno fraile menor, difinidor de la Santa Provincia de la Concepción y coronista general de la Orden*, Madrid, Luis Sánchez, 1610; DAZA, A., *Historia, vida y milagros, éxtasis y revelaciones de la bienaventurada virgen Sor Juana de la Cruz, de la tercera Orden de nuestro Seráfico padre san Francisco. Compuesta y de nuevo corregida y emendada por fray Antonio Daza, indigno fraile Menor, Difinidor de la Santa Provincia de la Concepción y Coronista de la Orden*, Madrid, Luis Sánchez, 1613.

⁵⁰³ ZUGASTI, M., "Sor Juana de la Cruz revisitada: de la doble versión de la biografía de Antonio Daza a la doble versión de La santa Juana de Tirso de Molina" Mora Gonzalez, E., y Pallarés Garzón, B., (ed.) *Tras las huellas de Tirso de Molina. Homenaje a Luis Vázquez Fernández*, Roma, Associazione dei Frati Editori dell'Istituto Storico dell'Ordine della Mercede, pp. 309-342.

le muestre y le signifique;
y así yo tendré el cuidado
que a su mucho amor le debo,
y Dios será importunado
de mí, pues siempre me atrevo
a su llaga de el costado
en cuya fuente divina
la experiencia y la esperanza
salud y vida imagina,
que aun al dueño de su lanza
le sirvió de medicina.
En su costado pondré
el dolor que en él padece
doña Ana, y Jesús le dé
la salud que ella merece,
si no por mí, por su fe;⁵⁰⁴

Existen varias afirmaciones que acentúan la posibilidad de que la viuda en cuestión fuese la condesa de Puñonrostro. En primer lugar, a lo largo de la obra se habla de ella como “señora muy principal y digna”, aludiendo a pasados cargos cortesanos, además de mencionar su enfermedad, que en esos momentos ya consta a través de otras fuentes. Además, la propia devoción que Ana sentía hacia la santa Juana es otro detalle más, pero existe una última cuestión y es la probabilidad de que Tirso conociese a Ana Manrique. Teniendo en cuenta que el literato pasó sus primeros años en su misma calle, y que su hermana fue novicia en el convento de la Magdalena, es muy probable que se hubiesen conocido.⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ DE MOLINA, T., *La Santa Juana*, Ibáñez, I., Oteiza, B., (ed.), Madrid, Centro de Estudios Tirsonianos, 2018, pp. 152-156. Véase el acto II completo en: La santa Juana, tercera parte: 060 - Wikisource [Consultado en 12-XII-2020].

⁵⁰⁵ Véase: La Santa Juana.pdf (clemit.es) [Consultado en 12-XII-2020].

En junio 1615, la nueva vida de Ana en la corte española se vio truncada por el fallecimiento de su hermano Pedro el 7 de junio del mismo año.⁵⁰⁶ La condesa viajó de nuevo a Zaragoza para asistir a los últimos días de vida de su hermano.

El canónigo Martín Carrillo, recoge la crónica de la muerte del arzobispo de Zaragoza:

La Iglesia ordenó Capitulares para que le asistiesen en su muerte, a mi me cupo asistir a la ultima hora en la que murió (...) Estando como estábamos presentes Don Francisco Lamata el Deán, el Doctor Juan Sentis y otras personalidades eclesiásticas y señaladamente doña Ana Manrique, condesa de Puñonrostro, su hermana, Camarera mayor de la serenissima Reyna de Francia, la cual en toda la enfermedad y señaladamente en esta hora, le asistió a la cabecera, con su ánimo tan varonil y constante, que con ser la cosa que más ha querido en esta vida, se mostró en la muerte de nuestro Prelado tan animosa, que sin turbación alguna de ánimo, ni muestra de ninguna flaqueza estuvo presente hasta que nuestro Prelado dio el alma a su criador.⁵⁰⁷

Es interesante cómo Carrillo describe a la condesa utilizando la expresión de “ánimo varonil”. Un tipo de cumplido o halago que generalmente empleaban los hombres para identificar cualidades masculinas, según el pensamiento del momento, en una mujer; autoridad, valentía, fortaleza y entereza. Este halago recibieron también la princesa doña Juana de Austria, y su hermana la emperatriz María.⁵⁰⁸ Del mismo modo, la esposa de Pedrarias Dávila, antepasado de los condes de Puñonrostro, también recibió tal calificativo al considerársele igual o más valerosa que su esposo. En definitiva, se utilizaba para describir a mujeres de carácter fuerte y autoritario.

⁵⁰⁶ Archivo Diocesano de Zaragoza, [A.D.Z.], *Quinque Libri*, Libro de los Difuntos, 1615, f. 632. (Zaragoza-7-VI-1615).

⁵⁰⁷ CARRILLO, M., *Historia del glorioso obispo San Valero de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, imprenta de Juan de Lanaja, 1617, p. 313.

⁵⁰⁸ FERNÁNDEZ DE RETANA, L., *Doña Juana de Austria: gobernadora de España, hermana de Felipe II, madre de don Sebastián, rey de Portugal, fundadora de las Descalzas Reales de Madrid, 1535-1573*, Madrid, Editorial el Perpetuo Socorro, 1955, p.250; Las descripciones sobre Juana de Austria dicen de ella que era una mujer “militar y varonil”, de porte imponente y de carácter fuerte y autoritario. Véase: MARTÍNEZ BURGOS, P., “Viudas ejemplares. La princesa doña Juana de Austria...” *op.cit.*, pp.63-89.

Ana Manrique permaneció en Zaragoza unos días más para asistir tanto al funeral como para solucionar los frentes abiertos tras el fallecimiento de su hermano. Diez días después de la muerte de Pedro Manrique, Ana solicitó la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Seo de Zaragoza al Cabildo para su enterramiento. El Deán y los demás miembros de la Iglesia Metropolitana que firmaron la concesión, se refieren a la condesa como la encargada de la dotación, el arreglo y la *fábrica completa* de esa capilla, por lo tanto la petición se aprueba, con la condición de que sea doña Ana Manrique quien se encargue económicamente de las reformas y del mantenimiento del conjunto.⁵⁰⁹

Cuando se redacta este documento, el cuerpo del arzobispo ya está depositado en la capilla de Nuestra Señora la Blanca, donde permaneció provisionalmente hasta que pudo ser depositado en la de Nuestra Señora de las Nieves en 1638.⁵¹⁰ El manuscrito concluye con la sentencia de voluntad de Ana Manrique, expresando que Juan Sentis, el entonces prior de la Colegiata de Santa Ana de Barcelona y vicario general que fue de Pedro Manrique, se entierre también en la capilla, que desempeñaría la función de panteón.⁵¹¹ Juan Sentis acompañó a los hermanos Manrique durante sus últimos años de vida, pero finalmente murió en Barcelona, ciudad de la cual llegó a ser obispo.⁵¹²

Ana debió encargarse con urgencia de este asunto, puesto que debía marchar de nuevo a la corte para preparar el largo viaje que le esperaba hacia París con la futura reina de Francia. Allí, Ana Mauricia de Austria contraería matrimonio con el rey Luis XIII.⁵¹³ Previamente a este viaje, Ana Manrique redactó un primer testamento en Zaragoza, en el que se recogían sus voluntades.⁵¹⁴ Fue elaborado con la ayuda de Juan

⁵⁰⁹ A.C.L.S.Z., *Dación de la capilla otorgada por el Cabildo de La Seo de Zaragoza a favor de la Ilustrísima condesa de Puñonrostro y del señor Joan Sentis*, 1615, (Zaragoza-17-VI-1615).

⁵¹⁰ A.C.L.S.Z., *Actas del Cabildo*, 1638, f. 34 v.

⁵¹¹ A.C.L.S.Z., *Dación de capilla otorgada por el cavildo de la Seo de Zaragoza en favor de la Ilustrísima condesa de Puñonrostro y del señor Joan Sentis*, 1615.

⁵¹² Sobre Juan Sentis véase: [Joan Sentís | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](http://rah.es) [Consultada en 5-XII-2020]

⁵¹³ RUBIO, M.J., *Reinas de España...op.cit.*, pp.170-171.

⁵¹⁴ A.H.P.Z., Juan Lorenzo Escartín, 1614, f. 663r.-691v. (Zaragoza-2-IV-1614).

Sentis y nombra como albacea a su prima Juana Pernstein, entonces duquesa de Villahermosa. Al no tener descendencia, Ana nombró a dos herederos; el colegio jesuita de Pamplona y a La Seo de Zaragoza. En este primer testamento, Ana estableció una serie de mandas que afectaban principalmente a sus criados y damas, sobre su posterior colocación en otras casas. La condesa sabía que una de las paradas que haría la comitiva sería la ciudad de Burgos, desde donde continuarían el camino hacia Francia. Por este motivo, expresa en su testamento varias posibilidades de enterramiento. Una de ellas el monasterio de San Agustín Extramuros de Burgos, bien la Seo de Zaragoza o bien el colegio de la Anunciada de Pamplona cuando se terminara la construcción de la iglesia de la Compañía de Jesús.⁵¹⁵

El primer testamento de Ana fue redactado de manera precipitada, para cubrir ciertas necesidades primordiales en esos momentos: sus herederos, su enterramiento y su personal. No obstante, cuando regresó a Madrid, gestionó la redacción de otro testamento con la ayuda de Diego de Roys, a quien también hace redactar sus últimas voluntades y nombra como albacea junto a su prima Juana Pernstein de nuevo. En ellas, expone finalmente la orden de ser enterrada con su hermano Pedro Manrique en La Seo zaragozana, algo que según sus criados, no dejó de mencionar durante su viaje de vuelta a la corte.⁵¹⁶

En sus últimas voluntades, Ana recalca una serie de cuestiones. La primera es que se realizase almoneda pública de sus bienes, que estaban en sus casas de Madrid. Dejó en manos de Diego de Roys, Juan Sentis y Diego Ruiz Pizaño, su mayordomo, la realización del inventario y de de la almoneda para vender como consideren todos sus bienes. En segundo lugar, reparte las cantidades económicas destinadas a sus criados y damas por sus años de servicios, además de concederles la repartición de toda la ropa blanca, cofias, guantes y demás elementos de vestuario que pudiesen necesitar. Ana fue considerada con sus criados, y expuso que a los menores de edad, se les devolviese a sus casas, mientras que los que no pudiesen volver, pudieran tener a su disposición las

⁵¹⁵ A.H.P.Z., Juan Lorenzo Escartín, 1614, f. 663r.-691v. (Zaragoza-2-IV-1614).

⁵¹⁶ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, traslado y voluntades del testamento de Doña Ana Manrique condesa de Puñoenrostro, 1615, ff. 162r.-181r. (Madrid-27-IV-1615).

cantidades económicas que les pertenecían y también les concedió quedarse en sus casas cuatro meses más hasta conseguir otros servicios.⁵¹⁷

Entre las últimas voluntades de la condesa figuraron varias que se repiten con insistencia. Por una parte, la renta de sus casas alquiladas a Catalina de Luján, iría destinada a su dama Isabel de la Serna y no al colegio de Pamplona ni a la catedral zaragozana, por lo que de la Serna sería la beneficiaria del dinero obtenido del arriendo de las casas. Por otra parte, Ana otorga un legado de 1.500 ducados anuales y otros 1.700 dados de una vez a Úrsula de la Serna, hermana de Isabel, otra de sus damas. Ana demostró una especial protección hacia estas hermanas en su testamento, ya que las amparó económicamente de por vida hasta que consiguieran o bien casarse o profesar en religión. Aunque dejó las vidas de sus criados prácticamente organizadas, parece que una de las cuestiones que más le atormentaron en sus últimos momentos fue la protección de estas dos jóvenes. Isabel de la Serna debió llegar a casa de la condesa siendo menor de edad, junto a su hermana Úrsula, nacida en torno a 1600, ya que en la fecha de las últimas voluntades la joven no alcanza los dieciséis años, por lo que se criaría con Ana Manrique.⁵¹⁸

Por otra parte, tampoco se olvidó de sus sobrinos, Beltrán y Francisca, a quienes dotó con un beneficio anual de 1.000 ducados a cada uno. Una vez cerradas estas últimas voluntades, Ana volvió a nombrar como albaceas tanto a Juan Sentis como a Diego de Roys y la duquesa de Villahermosa. Por último, vuelve a designar como herederos tanto al colegio jesuita de Pamplona como a La Seo de Zaragoza.⁵¹⁹ Una vez finalizada esta cuestión, la condesa se preparó para partir hacia Burgos con la comitiva real.

Ana viajó con algunos de sus criados, y por supuesto con las hermanas de La Serna. Antes de partir de Madrid a Burgos, la condesa solicitó una licencia especial para pasar ocho días en el convento de Santa Catalina de Siena de Alcalá de Henares, donde

⁵¹⁷ *Ibidem.*

⁵¹⁸ *Ibidem.*

⁵¹⁹ *Ibidem.*

estaba su sobrina y varias novicias que se habían educado en sus casas. De este modo, pudo estar los últimos días previos a su muerte con ellas.⁵²⁰ Tras salir de viaje con la reina y al poco tiempo de llegar a Burgos, Ana Manrique fallece por la gravedad de su enfermedad el 27 de octubre de 1615.⁵²¹

La comitiva real de la futura reina de Francia debía seguir su camino,⁵²² por lo que tras celebrar unas breves exequias fúnebres en honor a la condesa, el séquito que la había acompañado fue quien se encargó de llevar el cuerpo de Ana desde Burgos a Zaragoza. Diego de Roys informa a la catedral zaragozana de que:

El cuerpo de la condesa sera trasladado sin ruido ni obstentacion, sino con la moderación y sobriedad que pareciere que conbiene y le hagan sus honras muy solemnes con todas las religiones de aquella ciudad y música de la iglesia catedral procurando que se diga la misa de pontifical y cada año perpetuamente el dia que la señora condesa falleció que fue a 27 de octubre, hagan unas onrras con vigilia y misa cantada.⁵²³

El cuerpo de Ana fue depositado temporalmente junto al de su hermano en la capilla de Nuestra Señora la Blanca de La Seo de Zaragoza, hasta que finalmente pudieron ser trasladados ambos a la capilla de Nuestra Señora de las Nieves en 1638.⁵²⁴ Diego de Roys y Cristóbal López continuaron haciéndose cargo de las gestiones testamentarias de Ana Manrique en Madrid, entre ellas el inventario de los bienes hallados en su residencia en la calle de la Magdalena, para ser vendidos en almoneda pública.⁵²⁵ De las hermanas de la Serna, se localiza la noticia de que Úrsula contrajo

⁵²⁰ OLARRA GARMEDIA, J., y LARRAMENDI DE OLARRA, .L., *Correspondencia entre la Nunciatura en España y la Santa Sede en la Edad Moderna*, Pamplona, Universidad de Pamplona, 1960, p.45.

⁵²¹ A.C.L.S.Z., *Testamentaria de la condesa de Puñonrostro*, armario de privilegios letra C, cuaderno de Diego de Roys, 1616, f.7r.-9v.

⁵²² RUBIO, M.J., *Reinas de España...*op.cit., pp.170-171.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ A.C.L.S.Z., *Actas del Cabildo*, 1638, f. 34 v.

⁵²⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 353r-447r.

matrimonio en 1651 con Pedro de Munive, caballero de la Orden de Santiago, mientras tanto, su hermana Isabel se hacía cargo de las rentas de las casas de la condesa.⁵²⁶

Por otra parte, el fallecimiento de la condesa dejó un vacío en las vidas de sus protegidos literatos, ya que a partir de 1615 ninguno de ellos volvió a publicar de nuevo. Es un hecho que se observa en el caso de Cristóbal López, cuya última obra escrita no llegó a imprimirse, y lo mismo ocurre con Antonio de Rozas o el traductor Jerónimo Pérez de San Vicente, de los que no constan otras obras impresas a partir de la muerte de Ana. Son casos que confirman la actividad de la condesa como benefactora y promotora literaria, que cesó en 1615, lo que supuso el fin de las carreras literarias y de los privilegios editoriales de sus protegidos.

Ana Manrique debe considerarse como una mujer impulsora de la cultura escrita, siendo un caso excepcional en su contexto por conseguir formar parte de un ámbito capitaneado por el género masculino.⁵²⁷ A semejanza de otros grandes de la nobleza española, Ana se posicionó social e intelectualmente en el Madrid de los grandes ingenios de las letras, y a lo largo de su vida, logró un puesto en las primeras filas del ambicioso mundo literario.

⁵²⁶ Archivo Histórico Nacional [A.H.N] Exp. 10392, 1651.

⁵²⁷ Se hace referencia al negocio literario en todas sus facetas, desde la impresión, edición, patrocinio de obras y protección económica de autores y traductores. Existieron numerosas mujeres al mando de imprentas al fallecer sus maridos, pero la excepcionalidad del caso de Ana es que no provenía de familia de impresores ni editores, y terminó ocupando altos cargos en la Hermandad de Impresores o en la Esclavonía del Santísimo Sacramento. Véase: CORBETO LÓPEZ, A., “Notas para el estudio de las impresoras españolas (siglos XVI-XVIII)” en Garone Gravier, M., (ed.). *Más que viudas y huérfanas. Memorias. Las otras letras: mujeres impresoras en la Biblioteca Palafoxiana*, Puebla, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2009, pp. 22-31; “Las musas ignoradas. Estudio historiográfico del papel de la mujer en el ámbito de la imprenta” en Garone, M., (ed.) *Muses de la imprenta. La dona i les arts del llibre. Segles XVI-XIX*. Barcelona, Museu Diocesà de Barcelona, Associació de Bibliòfils de Barcelona, 2009, pp. 21-42; ULLA LORENZO, A., “¿Viudas de mercaderes o verdaderas mercaderes? Mujer y comercio de libros en los siglos XVI y XVII” *Hipogrifo*, vol.1, 2018, pp. 321-340.

La condesa de Puñonrostro fallecía confiada en su fe, considerándose a sí misma como *hija verdadera y unica de la Santa Iglesia Catolica y Apostolica y Romana*.⁵²⁸ Pero ante todo, con el honor de morir demostrando su lealtad absoluta a la reina y a la monarquía española. Ana plasmó su orgullo en las últimas líneas de su testamento, despidiéndose como una mujer que había estado al servicio de la corona de forma incondicional: *y sigo y seguire sirviendo y cumpliendo hasta morir*.⁵²⁹

⁵²⁸ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, Traslado y voluntades del testamento de Doña Ana Manrique condesa de Puñonrostro, 1615, ff. 162r.-181r

⁵²⁹ *Ibidem*.

3. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LA DOTE DE NOVIA DE ANA MANRIQUE (1589)

3.1. JOYAS Y OBJETOS DE ORO Y PLATA

El rey Felipe II y el comendador Juan de Zúñiga iniciaron las negociaciones matrimoniales de la futura condesa en San Lorenzo del Escorial entre 1585 y 1586, pero la dote no estuvo preparada hasta 1589, año en el que el rey aportó 10.000 ducados,¹ que se sumarían a la herencia de Juan Piñeiro, y al dinero que la reina reservó para Ana. La implicación del rey en el caso de Ana Manrique es excepcional, así como su participación en las negociaciones matrimoniales, hecho que sin duda favoreció a que la dote de Ana fuese una de las más copiosas de la corte en su momento.

En el presente apartado se expone el análisis y estudio de la dote de novia de Ana Manrique que data del año 1589. Los documentos se encuentran en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid,² al igual que las escrituras de las capitulaciones matrimoniales, y se hallan transcritos en el apéndice documental de la Tesis. Los bienes incluidos en la dote de Ana Manrique fueron clasificados por los tasadores según su tipología y se redactaron de manera ordenada. El primer lugar lo ocupan las joyas y objetos de oro y plata, le siguen los textiles y la indumentaria, y por último, se expone el mobiliario, las pinturas y los libros. El orden de los apartados no fue azaroso, puesto que se redactó de mayor a menor valor otorgado según las tasaciones, consiguiendo así un conjunto documental organizado, que comienza con la sección más valiosa y la primera que ocupa el presente estudio: las joyas y la orfebrería.

Únicamente se localizan piezas de joyería en la dote de novia de 1589. Esto puede deberse a que la condesa no adquiriera más joyas hasta su muerte, o tal vez hubiera un proceso de venta o donación de las mismas antes de 1615, y por este motivo no constan en la última relación de bienes tal y como se explica en el capítulo dedicado al inventario *post mortem*.

¹ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/1, fol. 43v.

² A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/1, ff.40r-43v. Capitulaciones matrimoniales de Ana Manrique con Pedro Arias Dávila, III conde de Puñonrostro. 1589. A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.955-990, inventario completo de bienes de Ana Manrique llevados en dote en 1589.

Actualmente se desconoce el paradero de estas joyas, cuyo rastro desaparece a partir de 1600, tras el fallecimiento de Pedro Arias y el inicio de la nueva vida de Ana. Al inicio de la investigación se intentaron localizar estas joyas en diferentes museos, colecciones o galerías siguiendo las descripciones del inventario de la dote. No obstante, el principal inconveniente al realizar este trabajo fue que la mayoría de piezas se adaptan a la estética común de las joyas que todas las damas de la corte e incluso las reinas e infantas podían llevar, por lo que aumentó la dificultad de localizar las de Ana Manrique sin constar ninguna referencia documental a excepción de lo descrito en el inventario. Otro inconveniente fue la escasa descripción que se aporta en muchas de las piezas en la dote, lo que dificulta la tarea del localizar las joyas. A pesar de esta problemática, se realiza un estudio y análisis de las piezas, se identifican con otras idénticas características y cronología localizadas en diferentes museos y galerías nacionales e internacionales, así como en retratos, inventarios o almonedas de las personalidades más cercanas a la condesa en esos momentos. De esta manera, se establece una comparativa o muestra real de lo que estas joyas serían dentro de su contexto histórico.

Las piezas de oro que la condesa aportó en su dote matrimonial, aparecen descritas en el inventario sin una clasificación por tipologías. Por este motivo, ha sido necesario unificar las piezas morfológicamente para facilitar su investigación y desarrollar el estudio de las mismas.

La mayoría de joyas que ocupan la primera sección se realizaron en oro con piedras preciosas, mientras que la tipología es variada, pudiéndose localizar collares, pendientes, brazaletes, cadenas, broches y sortijas entre otras. En cuanto a los materiales y piedras preciosas, abundan los diamantes, los granates, los rubíes, los zafiros, el cristal de roca, el nácar, las perlas y el ámbar.

Las joyas fueron de gran importancia para las mujeres de la corte, ya que eran utilizadas como signo de distinción social, pero también como señal de su propio origen familiar. Podían ser piezas heredadas o con una referencia a su linaje que las aferraba a la idea de reafirmarse con orgullo y honor en su condición social, mientras que otras

eran obsequios que simbolizaban los privilegios que tuvieron en la corte.³ A continuación se expone el análisis y estudio de las piezas de joyería de oro descritas en la dote comenzando por la primera tipología: los collares. La primera pieza se corresponde con la siguiente descripción:

Un collar de oro con diamantes y piedrillas y finas esmeraldas verdes que tiene un broche que tiene un diamante grande y alrededor del engaste doze diamantes finos a los quatro lados todos en tabla y onze piezas con onze diamantes en tablas y doze piezas con quatro perlas redondas en cada pieza tasose en dosmil e doscientos sesenta ducados.⁴

Debe entenderse esta pieza como una gran cadena a modo de colgante que decoraría la vestimenta, mientras que el término broche en la descripción, alude a una pieza céntrica del collar de gran tamaño y lujosa decoración. La riqueza de los materiales va a ser una constante en el ajuar de Ana Manrique, y esta pieza es una de las mejores valoradas por la variedad y calidad de las piedras preciosas, aunando esmeraldas, diamantes y perlas. En el caso de los diamantes, el tasador distingue la tipología de diamante en tabla. Dicha forma de tabla es la talla del diamante engastado de forma plana, sin ningún relieve en su parte superior.⁵ Fue a finales del siglo XV cuando se produjo el primer adelanto en relación con las técnicas de tallado y se descubrió esta forma completamente nueva. Para conseguirla, la punta piramidal de la piedra se frotaba con polvo de diamante, se facetaba el octaedro y se truncaba uno de sus vértices para conseguir una sola cara o superficie plana. Esta técnica fue el primer paso hacia el pulido moderno, que permite dejar al descubierto el brillo oculto del mineral.⁶ La talla en tabla fue una de las más trabajadas en los anillos durante el siglo XVI. Según avanzó el arte de la talla del diamante, se fueron trabajando las facetas

³ SIMMEL, G., “Filosofía de la coquetería. Filosofía de la moda”, en *Revista de Occidente*, 1924, pp. 9-51, y 55-116. Véase también: CRANE, D., “Apuntes sobre la moda y la identidad social”, en González, A.M., García, A. N. (eds.), *Distinción social y moda*. Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 311-330.

⁴ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.959r.

⁵ BURTON, E., *Diamantes*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983, pp.221.

⁶ *IBIDEM.*

hasta poder dar con la forma que encontrase el mayor rendimiento del mineral, de esta manera se conseguiría el resultado más brillante a mayor número de caras talladas.⁷

Este collar se describe con veintisiete diamantes en tabla en total más la incorporación de esmeraldas y perlas. La idea de esta pieza sería colocarla como adorno sobre la indumentaria a modo de collar ceñido de cuello o de pecho. Las perlas son otro elemento clásico que vamos a ver en la mayoría de joyas de Ana Manrique. En algunas se especifica su hechura como en este caso, que se identifican como perlas redondas [fig.19].



Fig.19. Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia por Alonso Sánchez Coello (1575).⁸

En la pintura de Sánchez Coello, la infanta Isabel luce un collar ceñido a la parte baja del cuello, cuyas piezas principales son los diamantes y las perlas redondas. Esta pieza representada puede equipararse tanto en materiales como en morfología a la que se describe en la dote de Ana, a excepción de la incorporación de las esmeraldas finas en esta última.

⁷ MIRÓ, I., *Estudio de las piedras preciosas*, Madrid, Imprenta a cargo de C. Moro, 1870, (Reedición: Madrid, Maxtor, 2011), pp.107-108.

⁸ Fig.19. *Retrato de Isabel Clara Eugenia* por Alonso Sánchez Coello (1531-1588) conservado en el Museo del Prado. Fuente: Wikimedia commons.

La siguiente pieza se trata de *otra cadena grande de cuello de oro y ambar que tiene una pieza grande por broche y otras veintytres piezas de oro y ambar y tres entrepiezas de oro y ambar y se tasso en ciento y noventa y seis ducados y medio*. La tipología de cadena de cuello fue una de las más comunes en la joyería de la Edad Moderna. Se colocaba ceñida sobre la indumentaria y además de en el cuello, también existían cadenas de la misma tipología para adornar el pecho, caderas o muñecas. Estas joyas favorecían la creación de la imagen de la mujer de la élite social. Una mujer que ocultaba sus formas, pero envolvía su cuerpo con un sinfín de alhajas como lenguaje y código de representación del poder áulico frente la sociedad.

Esta cadena sería similar a la anterior, pero el tasador no define el material de la piedra que ocuparía el broche central, por lo que la escasez de la descripción impide conocer más a fondo la pieza. El ámbar es otro de los materiales que más abunda en la joyería de la condesa. Se trata de un tipo de resina vegetal que varía de color según su morfología.⁹ Puede ser traslúcido o completamente transparente y su gama cromática también varía según cómo se trabaja, pudiendo ser amarillenta, parda o rojiza. El empleo del ámbar en la joyería proviene de la Antigüedad y además, tenía otra utilidad perfume y neutralizador de olores. Al ser un elemento orgánico, podía calentarse y servir como fragancia para las prendas que desprendiesen un olor fuerte como las hechas de piel o cuero como los guantes.¹⁰

El siguiente collar tasado es *de oro con una piedra en medio que tiene nueve diamantes y dos piezas con otros dos diamantes en tabla con quatro rubíes y dos perlas*.¹¹ En esta pieza tampoco se especifica qué tipo de piedra preciosa sería la que ocupara el centro, o bien el tasador no la reconocería con claridad o su calidad no sería tan relevante como el resto del collar. De nuevo vemos la aparición de los diamantes en tabla, en esta ocasión suman una cantidad de once. Además, debe destacarse la aplicación de otra de las piedras preciosas más lujosas; el rubí. Un ejemplo de diseño de collar con rubí y perlas, se encuentra en el libro de joyas de la duquesa Ana de Baviera ilustrado por Hans Mieling (1516-1573) en el año 1552 [fig.20].

⁹ JIMÉNEZ PRIEGO, M.T., *Diccionario ilustrado de joyería*, Volumen I, Madrid, ACCI, 2017, pp. 89-90.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.959v.*



Fig.20. *Diseño de cadena de cuello con rubíes, diamantes y esmeraldas.*¹²

¹² Fig.20. Imagen del *Libro de joyas de la duquesa Ana de Baviera*. 1552. Disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/4104/view/1/1/>. Consultado en [10-XI-2020]

Entre las descripciones de los collares, el tasador también incluyó una serie de botones *de oro y ambar esmaltados de colores que pesaron dos mil y quatrocientos y quarenta y ocho reales con engastes de oro y ambar se taso en dos mil y quatrocientos reales que monto todo quatrocientos y ocho ducados*,¹³ siendo las únicas piezas que difieren de la tipología del apartado, y a pesar de formar parte del ámbito de la indumentaria, la compleja labor de estos botones hizo que se incluyeran entre las joyas de la condesa. Los botones en la Edad Moderna tuvieron una función práctica pero también ornamental. Sirvieron para reemplazar los cordones y las borlas de la indumentaria y del calzado, hasta que finalmente se convirtieron en objetos muy demandados por las clases sociales altas.¹⁴ Se modelaban con metales preciosos, como es el caso de los que se describen en la dote. Además, cada botón se trabajaba manualmente con el fin de que no hubiera dos iguales. Eran obras de arte de pequeño tamaño, distintivos de lujo y prestigio que hacían lucir todavía más las prendas.¹⁵ Los botones descritos en la dote son de oro, ámbar y esmaltados de colores. El esmalte es el barniz vítreo, que por medio de la fusión, se adhiere al material empleado de base.¹⁶ La técnicas del esmaltado varían a lo largo de la Historia y se clasifican según su manera de trabajarlas y su aplicación a la pieza. Según la descripción, los botones de la condesa estarían esmaltados con diferentes tonalidades, pero también presentan incrustaciones de ámbar. Estas incorporaciones de gemas se conseguían mediante la técnica del engaste o engarce, entendiéndose como el arte de unir, colocar y sujetar una piedra o gema en una montura generalmente metálica que realice la belleza de la piedra y en este caso del botón.¹⁷

¹³ A.H.P.M., Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.959v*.

¹⁴ ARBETETA MIRA, L., “Hortus Conclusus: la joyería en las clausuras femeninas” en: Carmona Rivas, J., (Coord.) *Estudios de Platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp.126-135.

¹⁵ YAMAKURA, Y., “Nuevas noticias sobre el platero leonés Diego Antonio Varela” en: Carmona Rivas, J., (Coord.) *Estudios de Platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 227-233.

¹⁶ ARBETETA MIRA, L., “Notas sobre la joyería esmaltada en la España del siglo XVII: el blanco y el negro en la joyería tardomanierista española. Las placas de esmalte pintado a la porcelana” en: Carmona Rivas, J., (Coord.) *Estudios de Platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 45-67.

¹⁷ ARBETETA MIRA, L., *La joyería Española: de Felipe II a Alfonso XIII en los Museo Estatales*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1998, pp. 99 y 147.

La siguiente pieza descrita destaca por la riqueza de los materiales, se trata de un collar de oro con diamantes, rubíes y piedras, *con un broche grande en medio que tiene nueve diamantes y otras dos piezas con otros dos diamantes en tablas, y otras quatro piezas con quatro rubies y ocho piezas con dos perlas de asientos cada una, que oro diamantes rrubies se tasso todo en mil y cinquenta y siete ducados.*¹⁸ La tipología es similar a la del primero descrito, una cadena de cuello con una pieza de mayor tamaño que el resto ocupando el lugar central. Este broche central se encuentra rodeado de piedras preciosas y perlas por todos sus extremos. Asimismo, se incorpora en la descripción un término de joyería muy empleado en la Edad Moderna, el “asiento”.

Generalmente se aplica a las perlas, llamadas así por ser planas por una parte, que es como las describe Arphe: “[...] *Y otras se crían llanas de un lado y a estas llaman asientos, ciertas perlas desiguales, que por un lado son chatas ó llanas, y por el otro redondas.*”¹⁹ En la descripción de la pieza, el tasador utiliza el término de *asiento* para perlas y rubíes, por lo que también se aplica dicha acepción a piedras preciosas.

Otra pieza descrita en la dote es una *sarta de piñas de ambar guarnizadas de oro esmaltadas de blanco, con una piña grande en el centro, que todas son veinte piñas tassadas el oro y ambar y zerradura en ciento y noventa ducados.*²⁰ La sarta según Covarrubias, era específica para el cuello y la definió de la siguiente manera: *Collar o gargantilla de piezas ensartadas, y enhiladas unas con otras, o hilo de perlas, o piezas de oro, o plata pendientes del cuello.*²¹ También puede denominarse soguilla, gargantilla o hilo.²² En esta pieza destaca la decoración de la cadena, una serie de piñas pinjantes con una decoración muy rica compuesta por ámbar y oro esmaltado en tonalidad blanca.

¹⁸ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.959v.*

¹⁹ ARFE, J., *Quilatador de la plata, oro y piedras*, Edición facsímil, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p.36.

²⁰ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.959v.*

²¹ MALDONADO, F., Y CAMARERO, M., (Ed.), COVARRUBIAS, S, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Castalia, 1995, p. 85.

²² EGIDO FERNANDEZ, C., “Joyas femeninas: un aporte sobre léxico español colonial americano” en *Anuario de Letras*, Vol. 4, nº 2, México, Universidad Autónoma de México, 2016, p.130.

Las sartas o cadenas con diversos elementos decorativos van a ser una constante en la joyería de Ana Manrique. La siguiente se describe de la siguiente manera: *una sarta de cuentas redondas de ambar grandes y otras de cuentas entremedias mas pequeñas guarnezidas de oro esmaltadas de blanco y dorado que se tasso ambar y oro y hechura en ciento y ochenta y seis ducados.*²³ En esta pieza destaca la labor de las cuentas redondeadas de ámbar y oro esmaltado de varios tamaños. La técnica del oro esmaltado de blanco, aparece en numerosas piezas de la condesa, por lo que brinda una idea sobre su preferencia hacia esta técnica.

Existen otras cadenas similares cuya descripción es prácticamente idéntica a la anterior, primando los esmaltes de colores sobre oro y cuentas de ámbar como la siguiente: *Yten otra sarta de cuentas de ambar guarnezidas de oro que herchura y ambar se tasso en cien ducados.*²⁴ En la documentación localizamos tres sartas y cadenas más sencillas cuyos elementos principales vuelven a ser el ámbar y el oro. Las descripciones de las mismas se pueden encontrar en la transcripción del inventario completo.

La siguiente sarta adquiere una especial importancia por la descripción de siete vueltas de cadena y la aparición por primera vez de la técnica de la filigrana en la joyería de la condesa, descrita de la siguiente manera: *Yten una sarta de ambar que tiene siete vueltas de cuentas redondas guarnecidas de oro y de filigrana de oro y ambar se tasso en ciento y treinta ducados.*²⁵ Dada la religiosidad de Ana Manrique, en un primer lugar podría considerarse la idea de que alguna de estas sartas pudiera utilizarse a modo de rosario o cuentas de devoción, piezas que también se incorporaron en la dote. No obstante, las piezas como los rosarios o las cuentas sí se identifican como tal, por lo que debería entenderse como una sarta más grande que las anteriores, cuya longitud haría posible envolver el cuello con más de una vuelta, creando la ilusión de llevar más de una sarta. Esta idea se observa en algunos retratos de damas del momento, que portan sartas y cadenas con varias vueltas sobre el cuello, el pecho e incluso la cadera. Por otra parte, la técnica de la filigrana consiste en la utilización de hilos de oro o plata muy ligeros y finos para elaborar diferentes formas geométricas, florales, o

²³ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960r.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960r.*

similares al encaje compuestas de hilos entrelazados. Fue una técnica muy valorada por su riqueza, su ardua elaboración y su ligereza.²⁶

La siguiente pieza es especialmente interesante por su tipología. La tasación de la misma es más alta que otras piezas similares, *Yten una cadena de oro de labor menuda que tiene quatro bueltas con una caja de oro con un retrato dentro de oro que se tasso en noventa y cinco ducados*. Estas piezas solían ser muy frecuentes en la Corte de los Austrias, y son protagonistas en numerosos retratos como símbolo de orgullo y pertenencia a un linaje, pero también como reafirmación de poder político. Podían tener diferentes formas, este en concreto debió ser una cadena fina de oro de la que colgaría la caja de oro con el retrato en su interior. El retrato en este caso sería en miniatura como las que realizó el pintor Alonso Sánchez Coello durante su estancia en la corte.²⁷ Hay numerosos ejemplos con este tipo de piezas, que también se combinaban con los camafeos o con las medallas con retrato sin estar en el interior de una caja. El tasador no revela quien es el retratado en esta joya, por lo tanto no podemos deducir si sería un retrato familiar heredado, o tal vez la representación de una personalidad cercana a Ana Manrique.

La siguiente pieza descrita, se clasificaría dentro de las piezas de devoción privada. *Yten una cadena de cuello de una vuelta de oro menuda con tres relicarios de oro y una cruz de oro y otras reliquias que por todas son nueve piezas sin la cadena de oro se tasso en cinquenta ducados*.²⁸ Las cadenas llamadas menudas, generalmente hacen referencia a la finura del material -generalmente oro-, lo que permitía que fueran objetos prácticamente invisibles con la indumentaria que las damas llevaban, ya que quedarían ocultos bajo el vestido y tendrían una función relegada al ámbito privado de la dama que la portaba consigo. La joya en concreto tiene tres relicarios de oro, de los cuales no se especifica qué contienen, ni siquiera su forma, además de una cruz de oro y más reliquias en torno a la cadena. Este tipo de relicarios serían de pequeño tamaño y se dispondrían en torno a toda la cadena a modo de amuletos.

²⁶ ARBETETA MIRA, L., *La joyería española de Felipe II...*op.cit., p.133.

²⁷ SAAVEDRA, S., *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp.55-56. Véase también: ESPINOSA MARTÍN, C., *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999, pp.61-66.

²⁸ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.960r.

En la documentación aparece otro collar relicario descrito como *un collar relicario con reliquias guarnecido de oro y un retrato dentro de la reina doña ana nuestra ssa tasado el retrato en diez ducados y del oro y hechura se tasso en sesenta ducados*.²⁹

Esta pieza es singular en cuanto a tipología puesto que combina las joyas relicario con un retrato. No se especifica exactamente el nombre completo de la reina, pero teniendo en cuenta la fecha de la documentación de 1589, no puede tratarse de la reina Ana Mauricia de Austria, futura reina consorte de Francia nacida en 1601 y de quien Ana Manrique será camarera mayor en un futuro. Por lo tanto, el retrato sería de la cuarta esposa de Felipe II, Ana de Austria, quien tenía en muy buena consideración a la condesa, además de ser fiel devota de las reliquias. Esta pieza es una de las más especiales puesto que se ha localizado el autor de la misma, Alonso Sánchez Coello. Este retrato en miniatura, fue realizado por el pintor en 1580, año en el que fallece la reina, cuando se registra la siguiente miniatura:

Mas hizo el año de mil quinientos y ochenta, quando Su Magestad partió a Guadalupe un retrato pequeño sacado del natural para poner dentro de una caja pequeña de oro que Su Magestad tenía, así puesto le entregué a la Señora D^a Ana Manrique, dama de Su Magestad. Tasose en diez ducados.³⁰

Este documento confirma que este retrato pasó a manos de Ana Manrique. En esos momentos todavía era dama de la reina, pero inmediatamente después de su fallecimiento, solicitó pasar al servicio de la infanta Isabel. Dado el vínculo afectivo existente entre la reina Ana y la condesa, puede entenderse como un regalo en recuerdo de la reina. La tasación del retrato coincide además con la que se describe en el inventario de la condesa, a la que se suma posteriormente el coste de los elementos de oro. En la descripción del documento del Archivo General de Palacio, no especifica quien puede ser el retratado, puesto que únicamente explica que es un retrato de *Su Magestad*. No obstante, es en la documentación de la dote de novia donde vemos que la

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ BREUER-HERMANN, S., "Alonso Sánchez Coello. Vida y obra" en *Alonso Sánchez Coello y el retrato cortesano de Felipe II*, Museo del Prado, Madrid, 1990, nota 172, p. 35. Véase también: MORENO VILLA, J., "Documentos sobre Pintores recogidos en el Archivo de Palacio" en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1936, pp. 261-262 y 266.

retratada era la reina Ana y no Felipe II, como se pudo pensar en un principio al leer el documento del Palacio Real.

En la descripción no aparece el término retrato en miniatura, pero se sobreentiende al hablar del pequeño tamaño del retrato y de la caja que lo guardaba. Con frecuencia se han asociado los retratos en miniatura a la esfera privada o íntima del poder, en contraposición a los retratos de corte, de carácter solemne y representativo. Estos retratos solían tener un carácter privado, como recuerdo de una persona querida, y estaban exentos de toda función representativa.³¹ Reflejaban vínculos de afecto con personas ausentes o fallecidas. La miniatura proporcionaba un aire de intimidad familiar del que carecía el retrato de gran formato, y favorecía el establecimiento de una relación personal y afectiva.³²

Alonso Sánchez Coello pintó retratos de miniatura, también llamados retratos de faltriquera, sobre naipes y chapas o laminillas de cobre, como el retrato de la reina Isabel de Valois en 1564, o el encargado por doña Ana de Austria, en 1580, para incorporar a

una caja de oro con destino a la Emperatriz de Austria.³⁴ Al contrario que su obra de grandes retratos de representación, su obra “en pequeño” resulta difícil de atribuir al pintor excepto en los casos en los que existe documentación que lo confirma.



Fig.21. Retrato de don Juan de Austria. Atribuido a Sánchez Coello. Finales del siglo XVI.³³

³¹ EZQUERRA DEL BAYO, J., “Apuntes para la historia del retrato en miniatura en España” en: *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, tomo II, 1914-1915, pp. 82-141. Véase también: TOMÁS, M., *La miniatura retrato en España*, Barcelona, 1953, pp. 16-18.

³² *Ibidem.*

³³ Fig.21. *Retrato de caballero en miniatura*, identificado como don Juan de Austria, Museo Lázaro Galdiano. Fuente: Ceres.

³⁴ *Ibidem.* Véase también: ESPINOSA MARTÍN, C., *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999. Ficha completa de la obra disponible en:

<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=127437&inventory=03819&table=FMUS&museum=MLGM>. Consultado en [05-IX-2020]

El retrato de la reina Ana no sería el único que la condesa tuvo realizado por Sánchez Coello. En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid se localiza un pequeño retrato de un caballero [fig.21], que identificaron como don Juan de Austria.³⁵ Según las investigaciones realizadas sobre la obra, se considera un encargo que el propio archiduque pidió al pintor y cuyas destinatarias serían Isabel de la Cueva, dama de la reina, y Ana Manrique.³⁶ En la dote no se identifica concretamente este retrato por lo que no puede asegurarse que lo incluyera en la misma, no obstante existen descripciones sobre retratos en los que el tasador no indica quienes son los representados, por lo que también podría encajar con alguna de las descripciones de retratos en miniatura sin identificar.

Otra tipología interesante en la dote de Ana Manrique son los camafeos. En la siguiente pieza se hace referencia a una medalla con cadena que tenía un camafeo *guarnezido de oro con un retrato sobre fondo negro y oro y hechura da diecieis ducados*.³⁷ El camafeo es una gema, piedra dura o concha que se talla en relieve cuyo uso, especialmente con representaciones de retratos, se extendió ampliamente entre los miembros de la Casa de Austria aunque tiene su origen en la Antigüedad.³⁸ Podría definirse también como una joya o adorno que tiene generalmente forma ovalada consistente en una piedra preciosa en la que hay labrada una figura en relieve. En la Edad Moderna se recupera la labor de talla del camafeo, generalmente para representar efigies de la monarquía, devocionales o incluso temas heráldicos.³⁹ Resurgen principalmente en Roma y Milán, y uno de sus máximos representantes fue Jacome da Trezzo (1515-1589). En la Corte de los Austrias, durante el reinado de Felipe II van a encargarse numerosas piezas de este tipo en forma de medalla, y actualmente

³⁵ ESPINOSA MARTÍN, C., “Nuevos datos sobre la colección de miniaturas del Museo Lázaro Galdiano” en: *Revista Goya*, nº312, pp.163-164. Véase también: ESPINOSA MARTÍN, C., *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999. Ficha completa de la obra disponible en:

<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=127437&inventory=03819&table=FMUS&museum=MLGM>. Consultado en [05-IX-2020]

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.960r.

³⁸ ARBETETA MIRA, L., *La joyería española de Felipe II...op.cit.*, pp.91-92.

³⁹ *Ibidem.*

constituyen una parte esencial de las colecciones reales.⁴⁰ El termino retrato en camafeo en la Edad Moderna tuvo otro significado más que en la Antigüedad. Se empleó en la Corte fundamentalmente para representar el linaje, la procedencia y el poder político y social.

Los mejores ejemplos de la valoración del camafeo y medallas en miniatura en la corte se observa en los retratos. El retrato de Isabel Clara Eugenia realizado por Sánchez Coello en (1585-1588), muestra a la primogénita del rey portando un camafeo con el retrato de su padre [fig.21 y 22].



Fig.21. *Camafeo de Felipe II por Jacopo da Trezzo. 1557. Fig.X. Camafeo español procedente del galeón “La Girona “. Finales del siglo XVI.*⁴¹

La infanta muestra con orgullo el camafeo como signo de fidelidad y lealtad al rey y se manifiesta como una muestra de poder con un claro mensaje político. Existen otros ejemplos pictóricos en los que los retratados muestran sus camafeos y medallas como distintivo social y familiar [fig. 23].

⁴⁰ PÉREZ DE TUDELA, A., “Una compra de joyas por Felipe II en 1581 al embajador imperial Hans Khevenhüller”, en Jesús Rivas Carmona (ed.) *Estudios de Platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 413-431. Sobre Jacome da Trezzo véase: Biografías online R.A.H., Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/17078/jacopo-nizzola-da-trezzo>. Consultado en [03-X-2019]

⁴¹ Fig.21. Imágenes: *Camafeo de Felipe II* y camafeo procedente de “La Girona”. Fuente: Pinterest.



Fig. 22 Detalle del retrato Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruíz. Alonso Sánchez Coello. 1585-1588.⁴²



Fig.23. Detalle del retrato de dama desconocida. Hans Eworth. 1568.⁴³

En la pieza descrita en el inventario de Ana Manrique, el tasador apenas indica el material con el que se realizó, únicamente puede saberse que tenía oro en sus bordes y un retrato sobre fondo negro. Por morfología, podría asemejarse a la efigie de Felipe II que porta su primogénita en el retrato de Coello, donde se observa la incorporación del retrato sobre fondo negro, al igual que el descrito en la dote.

Otras piezas de oro: de joyeles y libros a colgantes de ataúd

Las siguientes piezas de oro incluidas en la dote destacan por su variedad y calidad material y artística. Una de las joyas más lujosas que se repiten en la documentación es el joyel, pieza común en los inventarios de la monarquía y la nobleza durante la Edad Moderna.⁴⁴ Eran joyas colgantes realizadas generalmente en oro con incrustaciones de gemas y diamantes en los casos más ostentosos, que podían colocarse o bien en el centro de las cadenas de cuello y pecho, en el centro de la cinta o cinturón sobre la indumentaria, incluso podían tener la función de cerrar las tocas de dos cabos sobre el pecho.⁴⁵ Además, podía utilizarse como una lujosa joya decorativa que

⁴² Fig. 22 *Retrato Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruíz*. Alonso Sánchez Coello. (1585-1588). Museo del Prado. Fuente: Wikimedia commons.

⁴³ Fig. 23. *Retrato de dama desconocida*. Hans Eworth, 1568. Tate Britain, Londres. Fuente: Pinterest.

⁴⁴ VV.AA., *Arte, poder y sociedad en la España...op.cit.*, p.488.

⁴⁵ *Ibidem*.

decoraría los copetes o sombreros de las damas.⁴⁶ Su forma y tamaño han variado a lo largo del tiempo, no obstante las formas más demandadas son las cruciformes cubiertas de incrustaciones de gemas y diamantes a las que se añadía una pieza pinjante de más peso en la parte inferior. En el inventario de Ana Manrique se distinguen tres joyeles, el primero de ellos es el siguiente:

Yten un joyelico de oro y diamantes y rubies el qual tiene trece perlas y un pinjante grande y dos perlas arriba pequeñas y nueve diamantes grandes y dos rubies a los lados que se tasso el oro pedras rrubies y perlas en doscientos setenta y nueve ducados.⁴⁷

En esta pieza vuelven a aparecer piedras preciosas más un elemento pinjante que colgaría del centro del joyel. La descripción del tasador transmite la idea de un joyel cuya pieza principal en oro sería de menor tamaño que el pinjante, podría ser cruciforme o romboidal, al especificar la decoración de los lados de la pieza, teniendo en el elemento de más peso en la parte inferior. En varios retratos de damas luciendo joyeles, (fig.X y X) se observan piezas de similares características, cuyos diseños podrían asemejarse a los dibujos del libro de joyas de la duquesa Ana de Baviera, citado anteriormente [fig.24-27].



Fig. 24. *Diseño joyel libro de la duquesa Ana de Baviera con rubíes, perla pinjante, esmeraldas y diamantes.*⁴⁸

⁴⁶ ARBETETA MIRA, L., “El peto, la joya por antonomasia de la España del siglo XVIII” en: Rivas Carmona, J., (Coord.), *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 42-63.

⁴⁷ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960r*.

⁴⁸ Fig.24. Imagen del diseño de joyel *Libro de la duquesa Ana de Baviera con rubíes, perla pinjante, esmeraldas y diamantes*. Disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/4104/view/1/1/>. Consultado en [10-XI-2020]



Fig. 25. *Detalle retrato Dama del joyel. Antonio Moro. 1552.*⁴⁹



Fig. 26. *Retrato de dama desconocida. Antonio Moro. 1570.*



Fig.27. *Diseño de joyeles procedente del libro de joyas de la duquesa Ana de Baviera.*⁵⁰

⁴⁹ Fig.25. Imagen. Detalle del retrato de *Dama del joyel*, Antonio Moro, 1552. Fig. 26. Imagen detalle del retrato de *Dama desconocida*, Antonio Moro, 1570. Fuente: Pinterest.

⁵⁰ Fig.27. Imagen del diseño de joyel *Libro de la duquesa Ana de Baviera con rubíes, perla pinjante, esmeraldas y diamantes*. Disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/4104/view/1/1/>. Consultado en [10-XI-2020]

El siguiente joyel que se describe destaca por su apariencia zoomorfa y debe relacionarse con las mujeres de la casa de Austria:

Yten un joyel de oro con un diamante arriba y dos perlas junto al diamante y otras dos por debajo y una perla grande por pinjante que tiene unas figuras de vuelo y de aguilas con rubies se taso oro piedras perlas y diamante y hechura en doscientos cuarenta y siete ducados.⁵¹

La forma de este joyel también sería cruciforme con una perla pinjante en la parte inferior. Esta tipología de joyel la podemos observar en numerosos retratos de la Corte de los Austrias, principalmente de las reinas e infantas, y algunos retratos anónimos de damas que lucían estas ostentosas creaciones. Debemos destacar de esta pieza la descripción de unas alas de águila, lo que indica que es un joyel con decoración figurativa. Podría denominarse joyel o colgante renacentista figurado.⁵² La descripción de las “figuras de vuelo y de águila” puede revelar la relación con un tema alegórico de la Casa de Austria. El escudo de la Casa y la dinastía austriaca fue precisamente un águila, iconografía implantada por Carlos I tras su llegada a España, que sustituyó al águila de San Juan, símbolo existente bajo el reinado de Fernando el Católico.⁵³

Este joyel debe relacionarse con las mujeres de la dinastía Habsburgo, principalmente con Juana de Austria y su sobrina la reina Ana. Cuando la joven reina llega a España, el marqués de Ladrada escribe en 1571 al rey informándole de que no trae suficientes joyas consigo.⁵⁴ Juana se ofrece a prestarle a su sobrina una selección de sus mejores joyas, entre ellas un joyel de águila con rubies y diamantes en las alas, del que prendía una gran perla.⁵⁵ Tanto la forma de la pieza, como las piedras preciosas que la cubren, son comunes a las del joyel de la dote de Ana Manrique. Existen varios retratos de la reina Ana en los que luce un joyel similar al descrito, como el realizado

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² HORCAJO PALOMERO, N., “Los colgantes renacentista” en *Espacio, tiempo, y forma*, Serie VII, Historia del Arte, Madrid, Facultad de Geografía e Historia, UNED, pp. 81-102.

⁵³ DUBET, A., IBÁÑEZ, RUIZ, J., *Las monarquías española y francesa (siglos XVI-XVIII) ¿dos modelos políticos?*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, pp. 19-21.

⁵⁴ PÉREZ DE TUDELA, A., “Algunas joyas y relicarios de la reina Ana de Austria (1549-1580)” en: Rivas Carmona, J., (Coord.) *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2012, pp. 455-475.

⁵⁵ *Ibidem.*

por Antonio Moro en torno a 1570 cuya copia pintada por Bartolomé González (1564-1627) se conserva en el Museo del Prado.

En estos retratos, la reina luce un joyel de un águila bicéfala con rubíes en las alas y una gran perla pinjante. Una vez fallecidas Juana y Ana de Austria, Felipe II adquiere de nuevo el joyel del águila, recuperado en la almoneda de su hermana en torno a 1582.⁵⁶ Sin embargo, entre los bienes de los inventarios del rey desde 1571 a 1598, aparecen joyas y alhajas que pertenecieron a sus últimas esposas o su hermana pero no se localiza el joyel con forma de águila, lo que indica una venta o cesión de la joya.⁵⁷ Actualmente se conservan piezas de joyería españolas de similares características que también podrían pertenecer a la categoría de brincos [fig.28].



Fig. 28. Retratos Ana de Austria con joyel de águila. Antonio Moro (izq.) copia de Bartolomé González (dcha.).⁵⁸

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.* En el artículo se especifica la falta de noticias sobre el joyel años después de su adquisición por parte de Felipe II. Para consultar el inventario de bienes que Felipe II dona al Escorial (1571-1598) véase:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/inventario-de-las-alhajas-relicarios-estatuas-pinturas-tapices-y-otros-objetos-de-valor-y-curiosidad-donados-por-el-rey-don-felipe-ii-al-monasterio-de-el-escorial-anos-de-1571-a-1598-i/> . Consultado en [05-XI-2020].

⁵⁸ Fig.28. Retratos de Ana de Austria con joyel de águila. Antonio Moro (izq.) copia de Bartolomé González (dcha.) Fuente: w. commons.

Mientras ocurrían las citadas adquisiciones y ventas de alhajas, comenzaron los preparativos para la dote de novia de Ana Manrique. Juan de Zúñiga y Felipe II iniciaron las negociaciones matrimoniales en El Escorial entre 1585 y 1586 cuando el rey prometió aportar 10.000 ducados de dote para la futura condesa.⁵⁹ La preparación de la dote tomó tiempo y no estuvo lista hasta 1589, fecha en la que se reúne la mayor cantidad de bienes y se alcanza una considerable cifra económica. La hipótesis que se plantea es que el joyel del águila pudiera incluirse en la dote de novia de Ana, dada la consideración que la condesa tuvo en la Casa Real. Uno de las razones sería la estrecha relación que la familia materna de Ana Manrique tuvo con la reina Ana. Un ejemplo de ello es que María Manrique de Lara, -tía de la condesa, esposa del canciller de Bohemia y una de las personalidades más cercanas a la emperatriz María-, consiguió que la joven reina llevase consigo a España un arca relicario de cristal de roca y plata dorada muy especial, que agradó especialmente a Felipe II.⁶⁰ Además del vínculo que tuvo la condesa con la reina Ana que se remonta a 1565 aproximadamente, la Infanta Isabel Clara Eugenia también aportó objetos de cristal de roca para la dote de Manrique como se expone posteriormente. Además, algunas de las piezas de joyería que se aportaron, fueron realizadas por los plateros de la reina. Por último, Juan de Zúñiga, comendador de Castilla y principal negociante del matrimonio de la condesa, intervino activamente en la organización de las joyas de la reina Ana y en la redistribución de las joyas de Juana de Austria,⁶¹ por lo que sería posible que piezas como el citado joyel se incluyeran.

El siguiente joyel que aparece en la relación de bienes es el que más alto se valoró en su momento y se describe de la siguiente manera:

⁵⁹ A.H.P.M, Gaspar Testa, *protocolo* 299/1, fol. 43v.

⁶⁰ Ana de Austria trae consigo las reliquias de San Mauricio en un arca de plata dorada y cristal de roca que descansaba sobre tortugas de plata, provenía de un monasterio alemán y la consigue a través de doña María Manrique de Lara. Véase: PÉREZ DE TUDELA, A., “Algunas joyas y relicarios...”, *op.cit.*, pp. 455-475.

⁶¹ *Ibidem.*

Yten otro joyel grande de oro que tiene tres piedras, en los lados diamantes jaquelados y la otra es un rubi grande cabuzon y una perla grande de pinjante, cierre a modo de bellota de oro y piedras y perlas y hechura se taso en quatrocientos y veinte ducados.⁶²

Con esta pieza aparece por primera vez el término diamante jaquelado en la dote de novia. Si anteriormente se exponía la talla de diamante en tabla, el diamante jaquelado recibía su nombre por las facetas o jaquelas que se habían pulido de la pieza, es decir, a cuantas más caras pulidas, más brillo tendría y más valioso sería por el arduo trabajo que conllevaba la talla. Esta técnica fue dominada por Jacopo Trezzo en la corte y solía ser habitual su aparición en diversos objetos como joyeles, sortijas o collares. Se utiliza el término *jaquelado* cuando una piedra preciosa o un diamante principalmente están labrados con facetas cuadradas. El adjetivo *jaquelado* proviene del lenguaje del ajedrez y los cuadros geométricos del tablero.⁶³

Hay otra palabra que debemos mencionar en la descripción de este joyel, cuando el tasador hace referencia a los rubíes cabujones. El adjetivo cabujón proviene del vocabulario francés *cabochon* y del latín *caput*, que significa cabeza.⁶⁴ Se aplica a las gemas y piedras cuando se tallan de una forma redondeada sobresaliente en su superficie. Morfológicamente se trataría de un rubí con base plana engastado en la pieza estructural de oro, mientras que la superficie sería semicircular y convexa.⁶⁵ Por lo tanto, es lo opuesto a la talla jaquelada o facetada que tendrían los diamantes que aparecen también en la misma pieza, creando un juego de colores, brillo y formas.

Otras piezas interesantes en la colección de la condesa son los brazaletes, no son tan numerosos como los collares y cadenas ya que se localizan únicamente tres en la dote de novia. Los dos primeros aparecen descritos juntos de la siguiente manera:

⁶² A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960r*.

⁶³ SÁNCHEZ CANTÓN, J., *Archivo Documental. Inventarios reales, bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Vol. 1, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956, pp.241-242.

⁶⁴ HORCAJO PALOMERO, N., “Reinas y joyas en la Europa del siglo XVI” en: Rivas Carmona, J., (Coord.), *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 321-337.

⁶⁵ *Ibidem.*. Véase también: HORCAJO PALOMERO, N., “Etienne Delaune, orfebre” en: Rivas Carmona, J., (Coord.), *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp.213-226.

Yten dos brazaletes de oro de diamantes y rubies grandes y perlas que entre ambos lados tienen unos diamantes y cinco rubies y diez piezas con dos perlas en cada una que oro hechura y piedras y perlas se taso en ciento e treinta e dos ducados.⁶⁶

El hecho de que se tasen juntos, indica probablemente que fueran dos piezas unidas, o que formaran un conjunto, incluso no debe descartarse que formaran un juego con el joyel anterior, puesto que los elementos que aparecen coinciden en los tres casos. El tamaño de este brazalete debía ser el apropiado para colocar por encima de las mangas y lucirse a modo de gran cadena de muñeca o pulsera. Los brazaletes de este tipo podían colocarse o en las muñecas o en los antebrazos. La descripción de las piedras en el inventario también indica que la base de oro debía ser ancha para engarzar las piedras, además de que el conjunto de las gemas resultaba pesado para ser soportado por una cadena fina de muñeca.

El siguiente y último brazalete que se describe es completamente diferente a los anteriores. Si en la anterior descripción se revela el interés por mostrar el lujo y la ostentación más absolutos, en esta pieza encontramos las características opuestas al conjunto anterior: *yten un brazalete de una cadena de oro con un san Antonio, unas quantas de perdones y una piedra amatista todo tasado en seis ducados.*⁶⁷

Esta pieza se describe como una cadena de oro de la cual pendería la imagen de San Antonio pero no identifica si sería San Antonio de Padua o San Antonio Abad. La cuenta de perdones era un objeto devocional, un tipo de rosario indulgenciado que servía para contar el número de veces que se rezaban las oraciones para sacar un alma del purgatorio.⁶⁸ Eran objetos comunes en la Corte de los Austrias, tal y como podemos ver en la obra de Fernando Bouza, donde se transcribe una carta del rey Felipe II desde Lisboa en 1581 a sus hijas en la que les envía cuentas de perdones y les indica además el uso de las mismas:

(...) me hizo un presente de cuentas de perdones (...)Y en los papeles que van ahí, veréis los perdones que son y con cada cuenta de aquellas y de las coloradillas que pueden

⁶⁶ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo* 299/2 f.960r.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ ALONSO ASENJO, J., Y MADROÑAL, A., *Diálogos de apetecible entendimiento de Gaspar Lucas Hidalgo*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011, p.184.

ser para repartir, y los rosarios para vosotras y para vuestro hermano para que empiece a rezarlo (...) ⁶⁹

La pieza que tenía Ana Manrique incluía una piedra amatista, una variedad violeta del cuarzo que fue muy utilizada en la creación de joyas, sigue siendo muy común en la actualidad. En el siglo XVII se consideraba una piedra preciosa, ⁷⁰ no obstante, hoy en día adquiere la categoría de piedra semipreciosa.

Otras piezas interesantes en la relación de bienes de la dama son las sortijas. Concretamente se aportaron tres en la dote matrimonial. Se entiende por sortija un anillo de metal precioso generalmente adornado con gemas o piedras semipreciosas engarzadas: *yten una sortija de oro de un diamante grande a manera de dado jaquelado la sortija esmaltada de negro tasada en mil ducados.* ⁷¹

Esta sortija se trata del codiciado diamante jaquelado que Juan Piñeiro encomendó en su herencia a las damas de su familia, en concreto a Ana Manrique y que fue apreciado y tasado en la corte por Jacopo Trezzo. ⁷² Por lo tanto con la aparición de esta pieza se confirma el paso de la herencia de Piñeiro a su sobrina y única heredera. La joya familiar más preciada, fue incluida en la dote como el objeto más poderoso que representaba el poder linaje del que procedía la novia. Este diamante fue demandado por la Compañía de Jesús hasta mediados del siglo XVII por su valor, ⁷³ por lo que la búsqueda de esta sortija es una constante en la historia de Ana Manrique. En primer lugar pasó de Juan Piñeiro a Diego Manrique, quien lo envió desde Nápoles a la Corte en 1585 para que su hermana pudiera gozar de él, imposibilitando cualquier intención de compra o venta, ⁷⁴ tal y como se estableció Piñeiro en su testamento. Tras la muerte

⁶⁹ BOUZA, F., *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 1998, p.64.

⁷⁰ TEJADA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España. Siglos XVII-XVIII*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2006, pp.50-51.

⁷¹ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960r*.

⁷² A.D.P, Mazo, Car. 545, n°15, ff. 26r-32r.

⁷³ Los pleitos entre la Compañía de Jesús y los señores de Eriete son continuos hasta que en la sentencia final del año 1639. Los jesuitas exponen que no habían recibido ningún tipo de herencia de la condesa, y que al menos, debería devolverseles el diamante jaquelado en señal de la herencia. Gaspar Piñeiro, descendiente de la rama paterna de Ana Manrique, especifica que nunca han recibido tal diamante y que tal vez se perdiera en algún momento de la vida de la condesa. A.G.N., Protocolos Pamplona, *Juan Ulíbarri*, 1639, leg.43.n°140.

⁷⁴ A.D.P., Mazo, Car.545, n°15, ff.302v-304r.

de la condesa, se perdió el paradero de la sortija y la compañía de Jesús de Pamplona llegó a plantear la posibilidad de que se hubiera extraviado en algún momento de la historia.⁷⁵ Las otras dos sortijas, tasadas con valores inferiores a la anterior, se describen de la siguiente manera: *Yten dos sortijas de oro con dos diamantes a una tabla y la otra triangulo tasadas ambas en ochenta y cuatro ducados.*⁷⁶ Con ellas, vuelve a confirmarse la cantidad de diamantes incluidos en la dote, además de las variedades de la talla de los mismos, lo que enriqueció sin duda los valores finales alcanzados en la preparación del ajuar.

En la dote de novia se incluyeron otros accesorios comunes en el momento, que son unas arracadas descritas de la siguiente manera: *yten unas arracadas de oro con quatro diamantes cada una y unas perlas por pinjante que se tasaron oro piedras perlas y hechura en cien ducados.*⁷⁷

Las arracadas actualmente se equiparan a los pendientes, su definición actual no varía demasiado de la que era en el siglo XVI, entendida como un aro de oro o plata con adornos colgantes de piedras preciosas generalmente que se empleaba de adorno de las orejas.⁷⁸ La diferencia entre una arracada y un aro normal, es que la primera tiene elementos colgantes y el aro no. El origen de las arracadas proviene de la Antigüedad, concretamente en España fueron los árabes quienes más utilizaron este tipo de piezas, a las que incorporaban gran cantidad de abalorios de piedras preciosas.⁷⁹ Las que tuvo Ana Manrique seguían el modelo de las que llevaban las damas de la corte y las infantas, como puede observarse en numerosos retratos, decoradas con diamantes y perlas colgantes que estilizaban el rostro y la zona del cuello. En ocasiones, las gorgueras o lechuguillas eran tan altas que eclipsaban los pendientes, pero las damas seguían llevando arracadas y pendientes de perlas, haciéndolos sobresalir por encima de los encajes de las gorgueras. Prueba de ello son los retratos de Isabel Clara Eugenia de Pantoja de la Cruz, o el de Ana Mendoza de la Cerda, princesa de Éboli, en los que los pendientes de perlas relucen sobre sus rostros y los cuellos de randa.

⁷⁵A.G.N., Protocolos Pamplona, *Juan de Ulíbarri*, 1639, leg.43, n°140.

⁷⁶ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960r*.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ ARBETETA MIRA, L., *La joyería española de Felipe II...op.cit.*, p.177.

⁷⁹ HORCAJO PALOMERO, N., “Reinas y joyas...”, *op.cit.*, pp. 321-337.

Las siguientes piezas son una serie de libros devocionales y libritos-relicario en miniatura. Fueron tasados dentro de las joyas de oro por su elaboración y sus materiales, y alcanzaron valores más elevados que los retratos o las medallas. Es necesario hacer una diferenciación entre dos tipologías de libritos-joya coexistentes en la Edad Moderna. Una de ellas sería los libritos de horas o devocionarios y otros serían los libritos relicarios. Los devocionarios respondían a un libro de oraciones de pequeño tamaño, a menudo encuadernado con cubiertas de oro o plata ricamente adornadas que tienen su máximo esplendor entre los siglos XV y XVII.⁸⁰ Era un objeto de coste elevado por lo que estaba destinado a las clases sociales más altas, realeza y nobleza. Las damas lo solían llevar como un elemento colgante suspendido en una cadena de oro que generalmente se abrochaba en la cintura.⁸¹ Una de sus funciones era la facilidad que proporcionaba llevar un pequeño libro de oraciones transportable que hacía accesible la oración en cualquier lugar y hora del día. Por otro lado, era un objeto que generalmente prendía de unas cadenas, al igual que las medallas o los colgantes relicarios, convirtiéndose en verdaderas joyas a modo de cajitas, por lo que debe destacarse su función de ornato sobre la indumentaria, como uno de los elementos de joyería más lujoso que sin duda, revelaba el alto rango social de la persona que lo lucía.

Las cubiertas de estos libros solían estar decoradas con piedras preciosas incrustadas y metales como oro o plata. Normalmente tenían un cierre y manecillas de metales preciosos, que aumentaban su valor y calidad como joya, ya que eran trabajos diseñados generalmente por artistas y realizados por orfebres.

Por otra parte, los libritos relicario coexisten con la tipología anterior. Estos relicarios con forma de libro pinjante, actúan como una caja joyero para alojar reliquias en su interior. La problemática para diferenciarlos en la documentación existe cuando se describen de manera similar, no obstante, cuando se hace referencia a devocionarios

⁸⁰ ARBETETA MIRA, L., “Librico denominado Credo de Carlos V”, en Martín García, F. y Sáenz de Miera, J., (Coms.), *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, Madrid, 2000, ficha 124, p. 267.

⁸¹ VÍRSEDA BRAVO, M., *Maravillas escritas: El Devocionario de Carlos V (1530-1540)*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015. p.3-4.

Véase ejemplo de libro devocionario: Museo Nacional de Artes Decorativas, ficha disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=16376&inventory=CE19964&table=FMUS&museum=MNAD>. Consultado en [03-11-2020].

suelen aparecer descritos como “libirtos de horas” u “horicas guarnecidas”, mientras que los relicarios, pueden describirse como “libricos” o “joyeles como libricos”.⁸²

El primer libro descrito en la relación de bienes de la condesa es el siguiente: *yten un librico de oras guarnecido encuadernado de oro tasado la echura y oro en trescientos treinta ducados.*⁸³

La descripción remite a un libro de horas en miniatura, que recibe una alta valoración debido a su rica ornamentación. El tasador no alude a su interior, o a qué tipo de devocionario es, debido a que se tasa únicamente como una pieza de joyería. Este pequeño libro, podría colgarse en cadenas para ser llevado consigo en cualquier momento, tal y como puede apreciarse en numerosas pinturas en las que aparece esta tipología [fig. 29].



Fig. 29. Retrato de dama de la nobleza con librito. c.1550.⁸⁴



Fig.30. Retrato de Katherine Derham, 1612.⁸⁵

⁸² CASORRÁN BERGES, E., LAFUENTE ROSALES C.M., y NAYA FRANCO, C., “El libro de horas del II Conde de Lemos en el Tesoro del Pilar, tradicionalmente conocido como de Santa Isabel de Portugal” en *Ars Renovatio*, n°5, Centro de Estudios de Arte del Renacimiento, 2017, pp. 3-39.

⁸³ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960v.*

⁸⁴ Fig. 29 Retrato de *Dama con librito*. Internationale Kunstmesse München (Feria Internacional de Arte de Múnich). Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/326933254183547898/>.

⁸⁵ Fig.30. Retrato de *Katherine Derham*, 1612. Fuente: www.mutualart.com.

En el retrato de Katherine Derham aparece otro librito de estas características. Si bien la representada aparece sujetando el libro suelto, se aprecian sobre su pecho unas cadenas finas de oro de varias vueltas, que podrían pertenecer al librito que iría sujeto a ellas a través de pequeños eslabones, de la misma manera que ocurre en el retrato anterior [fig.30].

En la siguiente descripción el tasador sí aporta más detalles sobre el contenido: *yten unas oricas de oro iluminadas con colores y las manezillas de oro esmaltadas de blanco y colorado se tasa en quatrocientos quarenta ducados.*⁸⁶

De nuevo se trata de un libro de horas en miniatura, en este caso iluminado. Los libros de horas en general tuvieron gran repercusión en el Medievo y en la Edad Moderna. La tasación de estos libros suele ser alta, debido a la exclusividad de los mismos, ya que solían ser únicos al estar destinados a una persona en concreto, como el librito del II conde de Lemos, actualmente en el Tesoro de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza, en cuyas páginas aparece el escudo del citado conde.⁸⁷ Contenían generalmente textos devocionales como oraciones diversas y salmos que el propietario podía rezar en cualquier momento.

Dada su delicadeza, muchos de ellos se acompañaban de un pequeño estuche metálico como los que actualmente se conservan en el Museo Lázaro Galdiano.⁸⁸ No se aportan datos del contenido que tendría el libro de horas de Ana Manrique, pero sí se conoce cuál sería el formato básico del contenido de unas horas. Se incluirían unas horas dedicadas a la Virgen, conocidas como horas marianas. También los Siete salmos penitenciales y el Oficio de los Muertos, y por último, incluiría la Letanía de los Santos, no obstante, en el caso de estos devocionarios solía personalizarse las oraciones y las devociones personales.⁸⁹

⁸⁶ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960v.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ DE LA FUENTE ANDRÉS, F., “Estuches de libros bajomedievales. Factores de continuidad y cambio del manuscrito a la imprenta” en: Pedraza García, M.J., (Dir), *Doce Siglos de materialidad del libro: estudios sobre manuscritos impresos entre los siglos VIII-XIX*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp.55-77.

⁸⁹ HIDALGO OGÁYAR, J., “Los manuscritos iluminados y la corte española del siglo XVI: el miniaturista Manuel Denis” en: VV.AA., *Arte poder y sociedad en España...op.cit.*, pp.190-202.

A pesar de no especificar sobre el contenido, el tasador sí que aporta un dato de interés, y es que sería un libro de horas iluminado. Un libro de estas características implica que el texto esté acompañado de decoración policromada tanto en sus letras, como en escenas representadas en sus bordes con miniaturas. La definición más estricta del término indica que solamente se puede denominar iluminado si está decorado con oro o plata, no obstante actualmente incluye cualquier libro o manuscrito que tenga decoración e ilustraciones.⁹⁰

En la Edad Moderna muchos libros iluminados o decorados pasaron a ser producidos mediante técnicas xilográficas, no obstante, la definición del libro que tendría Ana Manrique, evoca los libros iluminados anteriormente descritos puesto que indica la decoración de iluminación con colores.⁹¹ También menciona el tipo de ornamentación que podría hacer referencia a su portada, que sería esmaltada en blanco, dorado y rojo. El tasador no hace referencia al tamaño del libro, no obstante al ser piezas que se incluían en cadenas de cintura o pecho, solían ser objetos colgantes pequeños. Si se toma como referencia las del II duque de Lemos, cuyas medidas son 7,3 x 6, 3 x 3,2 cm, se intuye su portabilidad y accesibilidad para ser incorporadas como colgante. No obstante, las que tuvo el rey Felipe II de 1568, cuyas medidas son 30x20cm,⁹² tendrían otra función similar a los manuales devocionarios, también sencillos de trasladar pero no se incorporarían como elementos pinjantes de joyería. Otro ejemplo es el devocionario de Carlos V [fig.31-33], conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas, presenta esmaltado en oro con rubíes y granates engarzados.⁹³ El diseño del devocionario del emperador es similar al que presentó Lucas de Salamanca para entrar al gremio de orfebres en 1570.⁹⁴

Los dos siguientes “libricos” podrían contener reliquias en su interior, ya que no se especifica en ningún momento que fueran libros de horas: *yten dos libricos pequeños*

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *IBIDEM.*

⁹² CHECA CREMADES, F., *Felipe II: mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, p.379.

⁹³ ARBETETA MIRA, L., “Librico denominado Credo de Carlos V”, en Martín García, F. y Sáenz de Miera, J. (Coms.), *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, Madrid, 2000, p. 267.

⁹⁴ *Ibidem.*

con las manecillas dobles de oro tasadas el oro y hechura de los dos en ciento cincuenta y siete ducados.⁹⁵

La manecilla es el broche que mantenía cerrado el libro de devoción, generalmente metálicas, en el siguiente caso las manecillas serían dobles y realizadas en oro. El comentario de estas dos obras no aporta tantos datos como la anterior, además de observar que se tasan en conjunto con un valor inferior que los ya analizados. De ser contenedores de reliquias, también se colocarían en cadenas como pinjante al igual que los libros de horas, con la diferencia de que serían joyeros relicarios en miniatura. En el Museo Pilarista de Zaragoza también existe una pieza de esta tipología, datada del primer cuarto del siglo XVI que alberga en su interior una serie de reliquias.⁹⁶



Fig. 31. *Devocionario de Carlos V. s. XVI.*⁹⁷



Fig. 32. *Librito pinjante S.XVI con escenas de la Natividad.*

⁹⁵ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960v.*

⁹⁶ Sobre el pinjante de librito-relicario pilarista en oro: NAYA FRANCO C., “Pinjante de librito-relicario” en Morte, C. (Com.), *Fernando II de Aragón: el rey que imaginó España y la abrió a Europa*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2015 pp. 130-131. Sobre otros libritos relicarios en Aragón, véase: NAYA FRANCO, C., “Joyas zaragozanas en el V&A Museum” en: Castán Chocarro, A., (Coord.). *La Historia del Arte desde Aragón. I Jornadas de investigadores predoctorales, Zaragoza*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp.87-95. Véase también de la misma autora: “Alhajas para Santa Orosia” en: Naya Franco C., y Alfaro F., (Dirs.) *Las reliquias y sus cultos. Jornadas transversales de estudio e innovación*, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 91-98. Sobre más ejemplos de joyería y alhajas relicario en Aragón véase también: NAYA FRANCO, C., *Joyas y alhajas del Alto Aragón*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017, y NAYA FRANCO, C., *El joyero de la Virgen del Pilar. Historia de una colección de alhajas europeas y americanas*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2019.

⁹⁷ Fig.31-33- Imágenes devocionarios. Fig.31. *Devocionario de Carlos V*, Fig. 32. *Libro pinjante con escenas de la Natividad* y fig.33. Detalle del libro pinjante con cadena en el retrato de *Dama desconocida*. Fuente: Pinterest.



Fig. 33. *Detalle libro pinjante con cadena s.XVI.*

Las siguientes joyas que destacan en la dote son los llamados brincos. Eran objetos colgantes, que se sujetaban en una cadena a través de eslabones y se colocaban sobre la indumentaria a la altura del cuello o del pecho generalmente. Su tamaño podía ser mayor que el de un joyel y esto producía que al caminar o moverse, lo hiciera igualmente el pinjante, de esta manera adquirió el nombre de brinco.⁹⁸ La ornamentación de estas piezas era variada, podía incluir rubíes, esmeraldas, diamantes y perlas engastados en piezas esmaltadas generalmente de oro o plata, pero también podían colgar del elemento principal del brinco. Podían ser figuradas con decoraciones antropomorfas o zoomorfas y la iconografía solía ser más cercana a las alegorías y la fantasía que al ámbito devocional en el Renacimiento, no obstante también existen numerosos ejemplos de pinjantes devocionales localizados en joyeros o tesoros de iglesias y catedrales.⁹⁹ La primera descripción sería la siguiente: *yten un brinco de oro esmaltado de colores el cual es un cavallo con un onbre en el y cosas marinas las ancas de oro y hechura tasados en treinta y seis ducados.*¹⁰⁰

Esta pieza es un ejemplo de un brinco con decoración figurada mitología o alegórica. La técnica utilizada es el esmaltado y los colores no se describen explícitamente en la tasación. Se indica en esta pieza que hay decoración marina y es que se aprovechaba a introducir conchas, nácar y perlas para crear seres fantásticos que

⁹⁸ CRUZ VALDOVINOS, J.M., Y ARANDA HUETE, A., *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, 497.

⁹⁹ NAYA FRANCO, C., “Joyas barrocas con claveques y aljófares donadas a Nuestra Señora del Patrocinio en el Museo de los Corporales de Daroca” en: *Ars Renovatio*, n°6, 2028, pp.84-100.

¹⁰⁰ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960v.*

parecían extraídos del mar como hipocampos alados tirados por sirenas y otros seres mitológicos. En estas piezas hay una constante, y es el énfasis de los creadores por representar elementos de la naturaleza de la manera más fiel.¹⁰¹ Actualmente existen en colecciones internacionales y nacionales numerosos ejemplos de estas piezas con motivos figurados mitológicos. [fig.34]



Fig. 34. Ejemplos de brincos o pinjantes, siglo XVI.¹⁰²

Para los diseñadores de estas piezas, también era una forma de demostrar sus conocimientos del mundo natural y así, se hacían diseños de animales como anfibios o reptiles como el siguiente descrito, *yten un brinco con forma de rana dorada con esmeraldillas tasose en ciento y quarenta ducados.*¹⁰³ En el Museo del Louvre en París se conserva un colgante de similares características, de una rana dorada con piedras preciosas y esmaltados datado del siglo XVI que representa la idea de la morfología de esta pieza [fig.35]:

¹⁰¹ ARBETETA, L., “La joyería española...”, *op.cit.*, pp.24-25.

¹⁰² Fig.34. Ejemplos de brincos del siglo XVI, fuentes: Pinterest. Joyería del siglo XVI, banco de imágenes libres.

¹⁰³ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960v.*



Fig.35. *Pinjante con diseño de rana con rubíes y esmeraldas. Siglo XVI. Museo del Louvre.*¹⁰⁴

También podían tener la funcionalidad de introducir agujas como el que describe a continuación, *Yten un brinco de oro pa tener agujas con unos granates tasados en cinquenta ducados.*¹⁰⁵ Las agujas eran varillas de metal con un adorno en un extremo a modo de joyel, que se empleaba en el tocado y cabello de las damas, por lo que se asemejarían más a las actuales horquillas, llamándose tembleques, tembladeras o clavos.¹⁰⁶ También se podían colocar en las cofias, tocas, y copetes. Madame d'Alunoy explicó en el siglo XVII que las mujeres españolas llevaban *toda la cabeza llena de agujas, unas con mariposas con diamantes y otras de colorido variado.*¹⁰⁷

Hay otra pieza en la dote que destaca por su material y su tipología. Se trata de una cabeza de marta de cristal de roca *guarnezida de oro con los pies y manos delo mismo tasado cristal y oro y esmeraldas. En cien ducados sin el pellejo en que esta puesto.*¹⁰⁸ Esta joya se denomina *zibellino*, un término italianizante que alude a la marta

¹⁰⁴ Fig.35. *Pinjante con diseño de rana.* Siglo XVI. Museo del Louvre Fuente: Pinterest.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ NAYA FRANCO, C., "Mazetas, azuzenas, claveles..." *op.cit.*, pp.470-492.

¹⁰⁷ MAURA GAMAZO, G., Y GONZÁLEZ AMEZÚA, A., *Fantásas y realidades del viaje a Madrid de la Condesa d' Alunoy*, Madrid, Ed. Saturnino Calleja, 1949, p.151.

¹⁰⁸ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960v.*

cibelina, un animal cuya piel fue muy apreciada para la confección de indumentaria de abrigo como los cuellos o las capas.¹⁰⁹ La joya consistía en la forma de la cabeza de la marta y podía estar tallada en materiales diversos, este concretamente era cristal de roca, un tipo de cuarzo transparente.¹¹⁰ Este material se trabajaba desde la Antigüedad y también en el Medievo. No obstante, será en el Renacimiento cuando la talla en cristal de roca tendrá su mayor esplendor. Solía emplearse en objetos como jarras, fuentes, o arquillas entre otros, pero también en *zibellinos* como el que se describe en la dote. En estas piezas se colocaba la joya en forma de cabeza de marta engastada en un extremo del pelaje real del animal, y colgaba a modo de adorno sobre el vestuario, sujeta con cadenas de oro. En el caso de la joya de la condesa, indica que también tenía patas, y es que estas cabezas de cristal, podían ir acompañadas de las patas del animal también realizadas o bien en cristal de roca, o en oro o plata. Ejemplo de ello es el retrato de la reina Isabel de Valois de Pantoja de la Cruz de 1605. [fig 36] En él se puede observar la cabeza de oro de la marta y cómo las patas del animal también son piezas de oro que representan con total fidelidad sus garras. También fue una pieza de lujo que cautivó a la emperatriz María, quien en 1571 preparaba la elaboración de una de estas joyas para Juana de Austria de la siguiente manera: *veynte y nueve diamantes tablas sueltos unos mayores que otros [...] que el secretario hizo traer de Flandes donde la rreyna los hacia labrar para una cabeça de marta para su alteza* [Juana de Austria].¹¹¹

¹⁰⁹ NETHERTON, R., Y OWEN-CROCKER G., *Medieval Clothing and Textiles*, vol.2, Woodbridge, The Boydell Press, 2006, 123.

¹¹⁰ MIRÓ, J.I., *Estudio de las piedras preciosas...*, *op.cit.*, p.93.

¹¹¹ Véase transcripción completa en: PÉREZ DE TUDELA, A., “Algunas joyas y relicarios...”, *op.cit.*, p.462 nota 27.



Fig.36. Retrato Isabel de Valois por Pantoja de la Cruz, 1602. Detalle cabeza de marta.

Es un objeto que se realizó fundamentalmente en Italia, aunque en España durante el Renacimiento fue un tipo de joya un tanto singular y apreciada por las élites. La cabeza podría estar realizada en oro, esmaltada y decorada con piedras preciosas, el caso de la descrita en la dote, estaría decorada con esmeraldas, que tal vez se aprovecharan para simular los ojos del animal.¹¹² El cristal de roca también fue un material muy apreciado por la reina Ana de Austria, entre los objetos inventariados cuando llega a España, destaca precisamente una cabeza de marta de cristal, con diamantes y rubíes entre otras piezas.¹¹³ Puede comprobarse en algunas de las joyas que tuvo la propia reina, así como algunos objetos que llevó en dote realizados con este material como fue el caso del arca relicario anteriormente citada.

No es la única pieza realizada en cristal de roca que se incluye en la dote de Ana Manrique, contamos en el inventario con un par de vasos grandes de este material con

¹¹²Para consultar ejemplos de estas piezas véase la página del Instituto Gemológico Español: <https://ige.org/2018/09/24/zibellino/>. Consultada en [07-II-2020].

¹¹³ PÉREZ DE TUDELA, A., “Algunas joyas y relicarios...” *op.cit.*, 455-474. Véase también: Pérez de Tudela, A. “La reina Ana de Austria...” *op.cit.*, pp.1563-1615.

base en oro. Estas dos piezas fueron un regalo de la infanta Isabel Clara Eugenia a la condesa cuando contrajo matrimonio en 1589.¹¹⁴ Este hecho demuestra la cercanía de la condesa con las infantas y la reina, e indica que seguramente podría haber más piezas incorporadas en la dote por parte de la familia real.

Los siguientes objetos localizados en la dote pertenecen a la tipología de relicarios que destacan por su morfología e iconografía. Son cuatro piezas muy similares entre sí, por lo tanto se incorpora la descripción completa en el presente apartado de una de ellas, y las otras tres se encuentran en el apartado dedicado a las transcripciones realizadas: *yten un atauz negro de oro esmaltado por de fuera con una muerte dentro esmaltada de blanco tasado en diez y ocho ducados*.¹¹⁵

Todas ellas eran joyas de oro esmaltadas en negro, que consistían en un ataúd abridor en cuyo interior habitaba la figura de un esqueleto con los brazos cruzados. Estas joyas relicario podían formar parte del ajuar habitual femenino y masculino en forma de collares, brazaletes o incluso sortijas, pero en el inventario de la dama no se especifica el objeto en concreto. Podían incluir en su interior desde elementos orgánicos de un ser querido, hasta objetos que habían estado en contacto con imágenes sagradas o reliquias. Irrumpieron en la moda cortesana española a lo largo del siglo XVI, y fueron cada vez más demandados hasta que alcanzaron su esplendor en el siglo XIX. A partir del siglo XVI la muerte comenzó a representarse a través de otras manifestaciones culturales más allá de la plástica y la literatura; la joyería. Bajo esta nueva imaginaria macabra, los esqueletos, calaveras y ataúdes, inscritos en las superficies de collares, anillos y otras piezas, se exponían como lúgubres recordatorios de la efímera y vana existencia humana. En definitiva, la representación de la muerte en estas joyas fortalecía la idea del tiempo que se fuga, bajo la forma de un *memento mori*. Existieron numerosos factores sociales, económicos, culturales y políticos que influyeron en la introducción de esta iconografía en el arte y la joyería. Durante la Edad Moderna, se produjeron continuas oleadas de peste y enfermedades, crisis económicas y guerras políticas y religiosas. Además, el auge de la literatura espiritual y mística colaboró a la difusión de estas ideas, entre otros factores, que provocaron la recuperación de la imagen de la iconografía medieval de la muerte en forma de esqueleto y que dará lugar a la

¹¹⁴ A.G.P., A.G, leg. 10277, 25, f. 1 v.

¹¹⁵ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo* 299/2 f.960v.

iconografía de la *vanitas* que se consolida en el Barroco.¹¹⁶ No obstante, es necesario destacar la influencia que tuvo el Concilio de Trento para la exaltación de la iconografía macabra en el arte español, ya que impulsará con fuerza los pensamientos y reflexiones teóricas sobre la muerte, que se traducirán en un sinfín de representaciones artísticas.¹¹⁷ En el auge de la Contrarreforma, cabe destacar la figura de san Ignacio de Loyola y la publicación de sus *Ejercicios espirituales* en 1548. Desde este momento, la meditación sobre la muerte no falta en ninguna guía espiritual y para facilitar su imagen angustiosa, el predicador sugiere entre otros consejos, rezar teniendo delante una calavera para recordar nuestro destino inevitable. Por lo tanto, estos relicarios, entre otras manifestaciones artísticas, son una muestra más del reflejo de las preocupaciones, inquietudes y pensamiento de la sociedad. [fig.37]



Fig.37. Relicarios con esqueleto dentro. Siglo XVI.¹¹⁸

¹¹⁶ Sobre la introducción de la iconografía macabra en el arte véase: SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 93-125. GARCÍA HINOJOSA, P., *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en el siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013. VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, L., *Vanitas: retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro, 2011. ANDRÉS PALOS, E., “La cultura de lo macabro en el Barroco español: La vanitas de La Seo de Zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del Siglo de Oro” en: Lomba Serrano, C., y Castán Chocarro, A., (Coords.) *Eros y Thanatos: Reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 419-432.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Fig.37. *Relicarios con esqueleto*, siglo XVI, Victoria and Albert Museum, Londres. Fuente: Pinterest.

Hay otros conjuntos de piezas a comentar, como son los escudos de oro. Este término puede aludir a varios objetos, el primero puede ser una divisa o moneda, acorde con la época, pero tal y como se describe se debe atender a un tipo de medalla a modo de insignia de una orden religiosa: *yten un escudo de oro de las armas de santo domingo tasado en diez y seis ducados, y otro escudo de oro esmaltado con santo domingo y una cruz de alcantara tasado en seis ducados de oro hechura.*¹¹⁹

Son dos escudos en total, ambos de la Orden de Predicadores u Orden de Santo Domingo y además se describe otro con la cruz de Alcántara. La cruz de la orden de Santo Domingo, o cruz flordelisada, se convirtió en la Edad Moderna en uno de los símbolos vinculados al Santo Oficio de la Inquisición y se incorporará en las insignias o alhajas de la misma.¹²⁰ Por lo tanto estas joyas serían las llamadas alhajas o hábitos del Santo Oficio. De igual manera, la cruz de Alcántara también se solía incorporar en estas piezas, tal y como demuestran una serie de escudos abrideros que se encuentran en el Museo del Traje de Madrid, datados en torno a 1620.¹²¹ Todos ellos portan estas cruces y pertenecen al grupo de joyas de la Inquisición que adquirieron importancia a lo largo del siglo XVII, al igual que otro tipo de alhajas religiosas. También se localizan en el Museo Nacional de Artes Decorativas,¹²² dos escudos de este tipo, vinculados con la Orden de Santiago.¹²³ Los hábitos de la Inquisición fueron joyas que daban fe del firme compromiso, real o simbólico, de sus portadores con la defensa de la ortodoxia católica. [fig.38] Eran principalmente elementos de representación y transmitían la posición de su portador, sugiriendo la limpieza de sangre, la defensa contra la herejía, y la nobleza.¹²⁴

¹¹⁹ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo* 299/2 f.960v.

¹²⁰ HERRADÓN FIGUEROA, A., “Los hábitos de la Inquisición” en: *Libros de la Corte*, nº6, 2017, pp.124-141.

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² LARIOS RAMOS, A., “Los Dominicos y la Inquisición” en *Clío & Crimen*, nº2, 2005, pp.81-126.

¹²³ Véase la ficha completa de las alhajas en:

[http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearchVenera%20\(Insignia\)%simpleSearch=0&hiertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearchVenera%20(Insignia)%simpleSearch=0&hiertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&). Consultado en [10-VII-2020].

¹²⁴ ARBETETA MIRA, L., *Joyas de la época de Velázquez en la colección del Museo Nacional de Artes decorativas*, Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, 1991, pp.375 y383.



Fig.38. *Colgante español con escudo de Santo Domingo y la Inquisición s. XVII.*

Otros elementos que denotan la élite social y la distinción, son los relojes. En el inventario de la condesa se observan dos, el primero de ellos es el que más calidad artística tiene por sus materiales y hechura: *yten un relox de cristal no muy grande guarnecido de oro y hechura tasado en cinquenta ducados.*¹²⁵

Este tipo de reloj solía llevarse a modo de colgante en una cadena para el cuello o la cintura pero todavía no podemos hablar del reloj de bolsillo como tal, en su lugar la denominación correcta sería reloj portátil. La forma solía ser siempre redonda y los materiales más utilizados serían el oro para quienes pudieran permitírselo y el latón, de coste económico inferior como el siguiente descrito, *otro relox pequeño de laton tasado en catorze ducados.*¹²⁶ El primer reloj comentado, sería de cristal, no especifica de qué tipo pero en este caso, el cristal más utilizado sería el de roca de nuevo, es decir, cuarzo. El reloj era otro distintivo de lujo, solían trabajarse con grabados con dibujos inspirados en la vegetación y también con esmaltes y piedras preciosas. Un ejemplo de reloj de latón labrado, sería el que realizó supuestamente el alemán Isaac Habrecht en torno a 1575.

¹²⁵ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.960v.*

¹²⁶ *Ibidem.*

Otros objetos que aparecen de manera individual sin conjuntos en el inventario son los siguientes. En primer lugar *frasquito de nacar guarnecido con sus cadenicass y con su tapador de oro tasado oro y nacar y hechura en sesenta ducados*.¹²⁷ Este frasco con cadena, podría responder a la tipología de contenedores de perfumes, esencias medicinales u otro contenido que debiera transportarse. La respuesta a la utilidad de este frasco se entiende al observar el siguiente objeto tasado que tal vez formase un conjunto con el frasco.

El siguiente objeto clasificado dentro de joyas y piezas de oro es un arcabuz descrito de la siguiente manera: *yten un arcabucico pequeño dorado e pares de frasquillos en doze ducados*.¹²⁸ Se denomina arcabuz a un arma de fuego de avancarga, que se cargaba por la parte delantera y se empleó en los siglos XV y XVI.¹²⁹ Su éxito comenzó en la conquista de América hasta que se popularizó en las batallas de los Tercios de Flandes. Era un arma que revolucionó la actuación en las batallas a pesar de que era lenta al encenderse.¹³⁰ Muchos maldijeron su uso como Cervantes o Covarrubias, quien la define como un arma que proviene del infierno, inventada por el demonio.¹³¹ La munición del arcabuz debía guardarse en frasquillos que se llevaban encima a la hora de disparar para cargarlo, por este motivo se tasa el anterior frasquillo seguido del arcabuz en la dote.¹³² La descripción del tamaño no está implícita en el texto pero si podemos deducir que no sería de un tamaño muy grande, o al menos no como las armas que se portaban en la batalla. No era muy común que las damas utilizaran este tipo de arma, no obstante sabemos que en la Corte una de las costumbres y actividades

¹²⁷ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo* 299/2 f.960v.

¹²⁸ *Ibidem.*

¹²⁹ ROMANONI, F., Y BARGIGIA F., “La diffusione delle armi da fuoco nel dominio visconteo (secolo XIV)” en: *Revista Universitaria de Historia Militar*, nº6, 2017, pp. 136-155.

¹³⁰ SAGRERA AZPILAGA, J., *Apuntes de la Armería Española. Siglos XVI-XIX*, Madrid, 2001, pp. 34-37.

¹³¹ COVARRUBIAS OROZCO, S., *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, Madrid, Edición Impresa por Luis Sánchez, 1611, p. 83. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=SnSNngsPg-cC&pg=PA83&dq=> Consultada en [12-X-2020]

¹³² DUEÑAS BERAIZ, G., “Los arcabuces de caza del Museo Cerralbo: hierro pólvora y oro al servicio del rey” en: *Museo Cerralbo, pieza del mes de septiembre*, 2019, pp.3-22. Disponible online en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mcerralbo/dam/jcr:bfecced5-e5f7-4d83-aac9-5454ebef8c2/2008-09-arcabuces-caza.pdf> Consultado en [13-X-2020].

que las infantas y algunas de sus damas disfrutaban era la caza,¹³³ donde el uso de armas similares está implícito. Esta pieza concretamente correspondería a un modelo similar a un pistolete de cañón largo, un tipo de arma que podía llevarse encima cómodamente debido a su tamaño y peso [fig.39].



Fig. 39. Arcabuz pequeño de caza siglo XVII. Réplica de arcabuz de caza siglo XVII. Arcabuz de caza de Carlos V. s. XVI.¹³⁴

¹³³ ALBALADEJO MARTÍNEZ, M., “Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela: modelos de la perfecta princesa educada e instruida” en: *Anales de Historia del Arte*, vol.24, 2014, pp.115-127.

¹³⁴ Fig.39. Imagen Fig. 39. Arcabuz pequeño de caza siglo XVII. Réplica de arcabuz de caza siglo XVII. Arcabuz de caza de Carlos V. s. XVI. Fuente: Pinterest.

Para finalizar este apartado, se exponen las últimas piezas descritas de forma individual en el conjunto de joyas de oro. La primera se trata de *un pedazo de ambar que tiene quatro onzas que monta noventa y nueve ducados*.¹³⁵ El ámbar como hemos descrito anteriormente servía tanto para la decoración de bisutería como para perfumar e incluso para realizar figuras artísticas de pequeño tamaño. El tasador apenas describe para qué sería esta pieza, hecho que indica que pudiera ser ámbar sin tallar ni esculpir, en su forma sólida para posteriormente poder utilizarlo como perfume.

Otra pieza del inventario de la dama también vinculada con piedras preciosas y minerales sería *un sello de piedra de agata y el sello de oro tasada la piedra y oro y hechura en diez y ocho ducados*.¹³⁶ Con el término sello se puede hacer referencia a dos definiciones, en primer lugar, podría ser el cuño con el que se estampa la figura o escudo personal o familiar que tiene utilidad de autorizar la documentación referida a dicha persona o familia. Sabemos que Ana Manrique tenía sello propio como indican los tasadores en el inventario de 1616, donde especifican que junto al tintero y elementos de escritura, había un sello propio de la condesa.¹³⁷ Además, sellaba las cartas y documentos oficiales como algunos de que hemos podido consultar en diversos archivos.¹³⁸ Por otro lado, el término sello también puede hacer referencia o bien a una medalla que colgaría del cuello o a una sortija o anillo que llevaría el sello familiar o individual de la persona igualmente, elemento común entre la realeza y la nobleza fundamentalmente para distinguir socialmente sus escudos familiares o personales de los de otras casas. Por lo tanto, esta pieza de ágata podría haber formado parte de una sortija o medalla en la que estaría engarzada.

La siguiente pieza que localizamos se trata de *una cruz de evano guarnecida de oro y con reliquias tasada oro y hechura en noventa y cinco ducados*.¹³⁹ Esta joya está tasada con valores más altos que muchas otras piezas de joyería comentadas anteriormente y es por una serie de causas. En primer lugar, el alto coste de la madera

¹³⁵ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.960v.

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2020, f. 395 r.

¹³⁸ Tanto su testamento, como correspondencia y documentos notariales que incumbían su firma, se hallan sellados con su escudo heráldico, el mismo que se observa en el retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de La Seo de Zaragoza.

¹³⁹ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.960v.

de ébano, distinguida por su oscura tonalidad y su densidad, considerada ya entonces como un material rico. En segundo lugar por la decoración de oro que llevaría añadida, además de ser un portador de reliquias.¹⁴⁰ El tasador no especifica qué tipo de reliquias tendría, no obstante debemos vincular esta pieza al ámbito devocional y privado de la condesa. A pesar de ser un relicario, se tasa con el valor de la joya de oro como ocurre con otras piezas de similares características.

Otra pieza de joyería a destacar es la siguiente: *una maceta de cristal con un sello tasada en trece ducados*.¹⁴¹ El término “maceta” alude a una tipología de joya con una temática específica; la floral. Irrumpió con fuerza en la moda a partir del siglo XVII, no obstante hay ejemplos como el de este inventario que indican que ya estaba entre las pertenencias de una dama a finales del siglo XVI. Consistía en una pieza que se podía utilizar como broche, pero también como pieza central de una cadena de cuello o pecho, incluso complemento para el cabello o el copete según su tamaño.¹⁴² Las macetas en la joyería fueron evolucionando con el paso del tiempo, no obstante, la decoración de esta pieza concretamente sería más sencilla que las que se llevaron posteriormente.¹⁴³

El siguiente objeto tasado es el siguiente, *una piedra arbezar grande guarnecida de oro tasada en sesenta ducados*.¹⁴⁴ La piedra bezar o bezoar es una acumulación de sustancias no digerible que se encuentran en el estómagos de algunos animales. La palabra bezoar viene del persa significando "contraveneno o antídoto", con la creencia de que esta piedra podía anular los efectos de todos los venenos. Bezar etimológicamente proviene del persa "bad" que significa "viento" y "zahr" veneno, significando "sopla o disipa el veneno.

¹⁴⁰ Sobre la importancia de los relicarios y joyería devocional en la Edad Moderna véase: GUTIÉRREZ GARCÍA, A., “Joyería doméstica, sentimental y Religiosa. Fondos del Museo de Murcia”, *Imafronte*, 14, 1999, pp. 95-108. Véase también: ALFARO PÉREZ, F.J., Y NAYA FRANCO, C., *Supra Devotionem. Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2019.

¹⁴¹ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.960v.

¹⁴² NAYA FRANCO, C., “Mazetas, primaveras, azucenas, claveles, ramos y *bouquets*: joyas florales de las damas ilustradas europeas” en: *Ars Renovatio*, nº7, Centro de estudios de Arte del Renacimiento, 2019, pp.470-492.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.960v.

La composición de las piedras bezoar es de carbonatos, fosfatos de cal, colessterina y materias vegetales descompuestas. En la antigüedad a esta piedra, que no se disuelve en agua, se le atribuida funciones mágicas para neutralizar venenos o curar el mal de la melancolía a igual que el cuerno del unicornio.¹⁴⁵

Esta piedra llega a Europa a través de España con los musulmanes, pasando a la corte de los Austrias españoles y, es en pleno renacimiento, cuando tiene su mayor expansión, siendo un objeto muy codiciado por los reyes y la nobleza.¹⁴⁶ Tirso de Molina (1579-1648) en su obra la Villana de Vallecas habla de esta piedra, concretamente de una guarnecida de oro como la que tendría Ana Manrique, describiéndola como *una piedra bezar, entre otras tres, guarnecida de oro, mayor que un huevo*.¹⁴⁷

Las gemas de bezoar tenían unos precios desorbitados, siendo los reyes y la alta aristocracia los principales poseedores de estas piedras. Actualmente en el Museo del Prado se conserva una obra pictórica de Brueghel el Viejo (1526-1569) en la que aparece esta piedra colocada junto a un florero [fig. 40].

¹⁴⁵ HERNÁNDEZ, MOREJÓN, A., *Historia bibliográfica de la medicina española*, volumen 7, Madrid, 1852, p.53.

¹⁴⁶ CABAÑAS AGRELA, J.M., *Breve historia de Felipe II*, Madrid, Ed. Nowtilus, 2017, p. 211.

¹⁴⁷ HARTZENBUCH, J.E., “Comedias escogidas de Fray Gabriel Tellez (El maestro Tirso de Molina)” en *Biblioteca de autores españoles: desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de la Publicidad a cargo de M. Rivadeneyra, 1848, p.51. Disponible online en: https://books.google.es/books?id=iV9YAIepdFoC&pg=PA51&dq=la+villana+de+vallecas+piedra+bezar&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiY_fm_MzqAhVF5eAKHQK4Q6AEwAnoECAQQA#v=onepage&q=%20piedra%20bezar&f=false [Consultado en 14/05/2020]



Fig.40. *Florero con piedra bezoar*, Peter Brueghel el Viejo. S XVI.

Por último, localizamos la descripción de una serie de granates, que tal vez estuvieran incorporados en alguna pieza de joyería y ornamento, no obstante se describen de la siguiente manera: *dos mil y ochocientos cincuenta granates cada uno todo quarenta y dos reales y que son treze ducados*.¹⁴⁸ No conocemos más detalle sobre esta tasación incluida en el apartado de joyas de oro, por lo que debemos suponer que pertenecieran a alguna pieza concreta que no sabemos.

Objetos de plata blanca y plata dorada

La plata blanca se utilizó durante la Edad Moderna para objetos relacionados con el mobiliario y el ámbito doméstico. Estuvo vinculada también con la realeza y nobleza puesto que bajo los reinados de Felipe II y su hijo, se encargaron tronos, sillas y diversos objetos recubiertos en este material. En la dote de Ana Manrique localizamos objetos muy variados relacionados con el ámbito doméstico y las artes de la belleza, por ejemplo ollas, escudillas, alquitaras, frasquillos, estuches o morteros entre otros.¹⁴⁹

¹⁴⁸ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.960v.

¹⁴⁹ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.962r-966r.

Durante el Renacimiento y el Barroco se alcanza el momento culminante en la utilización de la plata dorada, dorándose todo tipo de muebles y objetos de ajuar doméstico. A pesar de que el tasador no indica ningún tipo de técnica concreto, posiblemente las piezas de la condesa estarían realizadas mediante la labor de dorado al agua, ya que muchas de ellas eran objetos de ajuar doméstico.¹⁵⁰ Esta labor se utilizaba para enriquecer el objeto y simular un efecto de oro macizo.

La transcripción y estudio de estos objetos permite conocer por completo el ámbito doméstico y privado de la condesa, enriqueciendo la investigación de la vida cotidiana de una dama de la nobleza a finales del siglo XVI en España.¹⁵¹

Objetos de plata blanca

Los objetos fueron pesados en primer lugar y luego tasados, las primeras piezas descritas son dos azafates de gran tamaño que pesaron lo mismo y serían idénticos en hechura.¹⁵² Un azafate -palabra de origen árabe-, es un tipo de bandeja o fuente para servir, generalmente de forma rectangular y con un borde de poca altura.¹⁵³ Su uso puede estar vinculado tanto al ámbito culinario como de aseo personal femenino.¹⁵⁴ En un azafate entendido como bandeja, podría servirse comida, no obstante, existe una descripción que se acerca más a función que tendría esta pieza en concreto. Según la referencia árabe “safat”, se hace referencia a una bandeja o cestillo donde las mujeres colocan objetos de aseo personal y de tocador.¹⁵⁵ En el siglo XVI surge el término “azafata”, y se recoge posteriormente en la primera edición del *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) cuya descripción publicada por la Real Academia de la Lengua Española es la siguiente:

¹⁵⁰ MAYER, R., *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Tursen, 2005, pp. 579-580.

¹⁵¹ En el apéndice documental se encuentra la transcripción de estas piezas de la dote, mientras que en el presente apartado se omitirá el comentario de objetos idénticos y seriados para evitar su repetición.

¹⁵² A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f.6r*.

¹⁵³ LÁZARO CARRETER, F., *El dardo en la palabra*, Madrid, Penguin Random House, Grupo Editorial, 2010, pp. 590-593.

¹⁵⁴ VV.AA., *Diccionario de Autoridades publicado por la Real Academia de la Lengua Española*, Tomo I, 1726, p.81. Disponible en: <https://webf1.rae.es/DA.html> Consultado en [04-IX-2020]

¹⁵⁵ LÁZARO CARRETER, F., *El dardo...*p. 590-593.

Oficio de la Casa Real que sirve una viuda noble, la cual guarda y tiene en su poder las alhajas y vestidos de la Reina, y entra a despertarla con la camarera mayor y la señora de honor, llevando en un azafate el vestido y las demás cosas que se va a poner la Reina, las cuales va dando a la camarera mayor que es quien las sirve. Llámase azafata por el azafate que lleva y tiene en las manos mientras se viste la Reina.¹⁵⁶

El tasador no indica más detalle que el relativo al tamaño de estas piezas, por lo que no podemos conocer más sobre su uso concreto, únicamente limitándonos a la definición de la palabra y sus posibles usos. En el contexto en el que se prepara la dote de novia, Ana Manrique es dama de Isabel Clara Eugenia y reside en la corte, por lo que es más probable que la función de este objeto fuera la de portar alhajas, vestidos, y demás elementos de arreglo femenino.

Las siguientes piezas descritas son dos atriles de plata, uno de ellos alto y otro de mesa, sin aportar más datos sobre sus características.¹⁵⁷ La condesa fue una mujer vinculada a la cultura escrita y también tenía un carácter muy religioso, por lo que estos atriles servirían para sostener sus libros de lectura, pero también para momentos privados de oración y liturgia privada. También podrían ser piezas que sostuvieran obras literarias concretas más delicadas, como algunos libros de horas también realizados con portadas de plata blanca e incrustaciones.

La dote incluía también doce candeleros de diferentes tipologías todos del mismo material.¹⁵⁸ El tasador los diferencia según el tamaño, algunos los describe como muy altos y otros más pequeños a pesar de que su función sería la misma. Este tipo de piezas para sujetar velas, solían ser portátiles y los de pequeño tamaño solían tener un asa para poder llevarlos de un espacio a otro. Otras piezas similares en función a los candelabros y candeleros serían las palmatorias, que también portaban las velas. En el inventario de la dama se registra una de plata sin dorar con un asa y campanilla, lo que denota el carácter móvil de la pieza, el asa y la cadenilla facilitarían su transporte, mientras que la campanilla servía para apagar la mecha encendida: *una palmatoria con*

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.962r.

¹⁵⁸ *Ibidem.*

*su asita, campanilla y cadenilla y una pililla de agua bendita con sus hoyos que peso un marco y cinco onzas y quatro octavas.*¹⁵⁹

Esta descripción incluye también una pila de agua bendita. Estas piezas solían ser de pequeño tamaño, en el caso de las trabajadas en plata, solían estar decoradas, no obstante en este caso el tasador no indica la localización de decoración. Esta pieza podía colgarse en una pared de la casa, o bien en el oratorio, y tenía la función de tener agua bendita en diferentes estancias de las casas.¹⁶⁰

Otros elementos que aparecen en grupos de piezas son las ollas. Se describen de diferentes tamaños, todas de plata y algunas tendrían cadenas. Las ollas podían tener funciones diferentes según su tamaño. Principalmente estarían vinculadas al ámbito culinario,¹⁶¹ ante todo las que se tasan con sus pertinentes cadenas. Las cadenas se añadieron en las ollas de cocina para regular la distancia del objeto con respecto a la fuente de calor y servían de elemento protector tanto de la olla como de la comida que albergaría en su interior.¹⁶² No obstante, había otras funciones que también desempeñaban estos objetos. Concretamente en el inventario se describen dos ollas pequeñas con sus cadenas para colgar que servirían para *cosas de olores para perfumar*. Por lo tanto, debemos atender a una tipología de olla más pequeña en la que se prepararía un tipo de perfume mediante elementos naturales y que tras su preparación,¹⁶³ serviría para ser colgado y perfumar el hogar, haciendo la función de lo que conoceríamos actualmente como ambientador.¹⁶⁴

¹⁵⁹ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.962r.

¹⁶⁰ LÓPEZ SAMPEDRO, G., Y BORRÁS GUALIS, G., *Guía monumental y artística de Calatayud*, Madrid, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1975, p.96.

¹⁶¹ ABAD ZARDOYA, C., “Herramientas curiosas para cosas particulares y extraordinarias. Tecnología, espacios y utillaje en la cocina histórica española Madrid” en: Moyano, I., y Palmer, M.C., (Coord.) *La cocina en su tinta*, Madrid, B.N.E, 2010, pp. 85-117.

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/995-2015-03-16-bne%20cat%C3%A1logo%20carmen%20abad%20definitivo.pdf> Consultado en [04-IX-2020]

¹⁶² *Ibidem.*.

¹⁶³ VIGIL, M., *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1986, pp.123-124.

¹⁶⁴ CRIADO VEGA, T., “Las artes de la paz. Técnicas de perfumería y cosmética en recetarios castellanos de los siglos XV y XVI” en: *Anuario de Estudios Medievales*, nº41/2, 2011, pp.865-897.

Además de ollas, también se tasa un *cacito para colgar de olores que peso cinco concas y cinco octavas*,¹⁶⁵ que tendría la misma función que las anteriores.

Las bacías son otras piezas que se tasan en conjunto, concretamente cinco. El término bacía hace referencia a un recipiente cóncavo de borde ancho y plano que puede ser de diferentes materiales, en este caso la mayoría son de plata no obstante dos de las cinco eran de porcelana.¹⁶⁶ Sus funciones en la Edad Moderna eran diversas, bien podían servir para el aseo personal de la mujer y del hombre -como vasijas para afeitarse, como la que describe Miguel de Cervantes en el Quijote, que utiliza una bacía de barbero como casco- pero también podían servir para contener alimentos y líquidos.¹⁶⁷

Otras piezas de ajuar doméstico que localizamos son las escudillas. Se pesan y tasan tres escudillas de plata cada una con su cuchara del mismo material.¹⁶⁸ Actualmente el término escudilla está en desuso, hacía referencia al recipiente ancho no demasiado grande, sin asas, que se utilizaba para beber a modo de tazón, o comer con cuchara.¹⁶⁹ Podían realizarse en diferentes materiales, cerámica, madera en el caso más económico o en metales preciosos como oro o plata, como es el caso de las que atesoró la condesa. El hecho de que tuviera gran parte de elementos propios de cocina como ollas, escudillas o vasijas de plata o recipientes de porcelana, pone en relevancia el poder económico de la condesa ya que no era lo habitual salvo en la Corte, la nobleza o el clero en conventos o monasterios.

Los objetos más numerosos tasados y pesados en conjunto son los platos y platillos que forman un total de catorce. Se describen como siete grandes y siete más pequeños y todos ellos llevan un escudo heráldico en el centro del mismo.¹⁷⁰ El borde de todos los platos estaba grabado con una cenefa de la que no conocemos más detalle.

¹⁶⁵ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.962r.

¹⁶⁶ VARGAS LUGO, E., *Juan Correa: su vida y su obra...* op.cit., p.277.

¹⁶⁷ HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M.C., *El cuento español en los siglos de oro: siglo XVI*, vol.1, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp.253.

¹⁶⁸ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo* 299/2 f.962r.

¹⁶⁹ VV.AA., “Un conjunto de cerámicas y vidrio de finales del siglo XVI y del primer cuarto del siglo XVII en Castellón de la Plana” en: *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló*, nº24, 2004-2005, pp. 317-332.

¹⁷⁰ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.962v.

Estas piezas de vajilla sí se tasan como un claro conjunto de piezas de la misma hechura. Debemos señalar que el escudo heráldico de la condesa de Puñonrostro no fue ni el de los Piñeiro ni el de los condes posteriormente, hizo suyo el escudo de armas de los Manrique de Lara, al igual que su hermano Pedro, por lo que serían las armas de su linaje materno las que aparecerían en este juego.

En el inventario de la dama hay objetos que deben valorarse no solo por su función o calidad material, también hay que tener en cuenta el valor y riqueza del léxico utilizado, puesto que muchas de las palabras que aparecen, actualmente están en desuso, pero fueron utilizadas en la Edad Moderna en la vida cotidiana y trasladada a la literatura por los grandes escritores del momento, lo que permite adentrarse más en su significado y función.¹⁷¹

Una de estos objetos cuyo léxico debemos destacar es el *alguidar*.¹⁷² Es una palabra proveniente del vocabulario portugués, aunque su origen es árabe como muchas otras del momento. Un *alguidar* es una escudilla grande,¹⁷³ puede describirse como vaso o vasija honda que servía tanto para comida y bebida. La diferencia con otras piezas de función similar, es que solía ser más hondo y ovalado que una escudilla, en cuanto a los materiales sucede lo mismo que con los anteriores objetos, si bien un *alguidar* común se concibe como un objeto de cerámica,¹⁷⁴ por lo que debe recalcarse de nuevo la riqueza y variedad de este conjunto de piezas de ajuar doméstico.

También hay otras piezas que se tasan de forma individual, una de ellas es un jarro de plata para el agua y un azucarero,¹⁷⁵ objetos que también formarían parte del lujo dentro del ámbito privado. También se incluyen otros objetos en diversos

¹⁷¹ Ocurre con numerosos términos actualmente en desuso, que aparecen referenciados en obras literarias como *El Quijote* de Miguel de Cervantes entre otras. Estas obras literarias también deben tomarse como otra fuente necesaria de investigación, puesto que permiten conocer de primera mano la función de muchos de los objetos descritos en los inventarios, y ayudan a reconstruir la vida cotidiana del momento y darles un sentido en su contexto histórico.

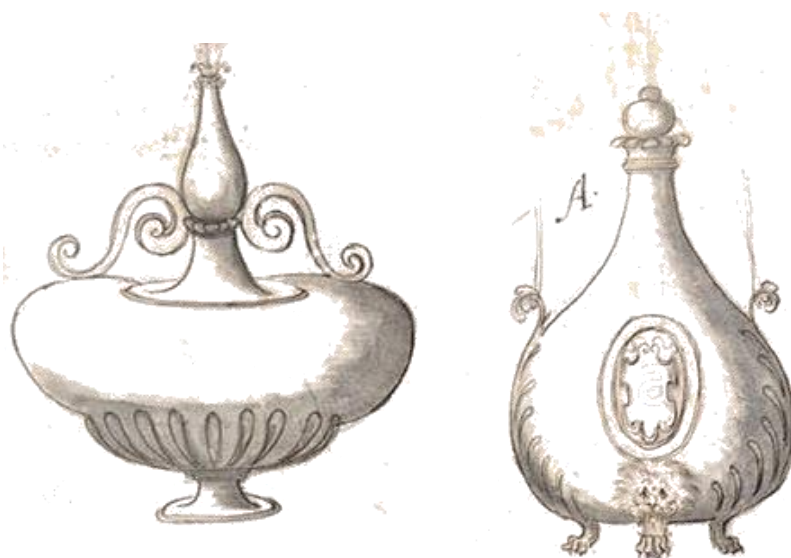
¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ ALVAR, M., *La lengua de*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2001, pp. 164-165.

¹⁷⁴ CORRIENTE, F., “Los arabismos del portugués” en: *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, EDNA, nº 1, 1996, pp.6-86.

¹⁷⁵ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.962v.

materiales y son los frascos con tapadores y los perfumadores [fig.41]. La dote cuenta con numerosos frascos de plata y vidrio con tapadores de plata y cadenillas,¹⁷⁶ lo que otorga a estos objetos una función de movilidad y de poder llevarlo consigo.¹⁷⁷ Los frascos podían tener multitud de funciones. Podrían utilizarse como frascos de olor para verter el perfume y poder así llevarlos encima, pero también podrían utilizarse para otro tipo de líquidos o ungüentos relegados a la medicina y a las curaciones. En el Renacimiento, el avance de la química permitió perfeccionar las técnicas de destilación y extracción que mejorarían la calidad de los aceites esenciales.¹⁷⁸ Este progreso fue acompañado del surgimiento, en Venecia, de vidrieros que, mediante la técnica del cristal soplado, crearon los mejores frascos de Europa, convirtiendo así a Italia en la capital de la perfumería.¹⁷⁹ Entre los siglos XVI y XIX los nobles adquirirían de forma separada el perfume y el envase, teniendo de esta manera su fragancia favorita en el contenedor de su agrado. Cuando la nobleza empieza a consumir perfumes, crece la demanda, apareciendo entonces la producción de envases de vidrio, versátiles, ligeros, transparentes exclusivamente para perfumes.¹⁸⁰



¹⁷⁶ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo* 299/2 f.962v-963r.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ RAMOS PÉREZ, R., “El arte de la belleza. Colección de la Biblioteca Nacional de España” en: Ramos Pérez, R., (Com.) *El arte de la belleza*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 37-51.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

Fig. 41. *Diseño frascos de perfume por Erasmo Hornick. S. XVI*¹⁸¹.

El perfume y sus contenedores podían tener funciones diversas, servían tanto para aseo personal y ambientación del hogar como para aromatizar la mesa donde se presentaban los alimentos.¹⁸² Los perfumes de mesa y sus contenedores formaban un conjunto mientras se comía y tras el banquete, los objetos quedaban en manos del repostero de la plata, quien envolvía copas, jarras y confiteros en paños de lienzo perfumados, para su guarda en arcas o estuches.¹⁸³ Todo este proceso de preparación de una mesa, creaba un aspecto suntuoso de carácter casi ritual del arte de los ajuares domésticos.¹⁸⁴ Si la imagen de poder hacia el exterior se creaba a partir del traje, las joyas o el vestido, los aromas y sabores sirvieron para generar un lujo accesible solo a los círculos íntimos. Es por esto por lo que entendemos estos objetos y elementos como otro signo más de magnificencia en este caso de puertas hacia dentro vinculando el buen olor con la salubridad y la limpieza. Los formatos más demandados para el perfume en la Edad Moderna eran: jabones –muy comunes los que llegaban de Nápoles y Valencia– pastillas, pebetes, polvillos, cuentas, aguas y aceites. Entre los perfumes ya manufacturados, encontramos: agua rosada, agua y aceite de azahar y romero, aceite de benjuí; además de bálsamos, lináloe, polvos de Alejandría y sahumaduras.¹⁸⁵

Dentro de la orfebrería, y entre los contenedores de perfumes, se encuentran: ampollas, pebeteros, perfumadores, incensarios, braseros y aguamaniles entre otros. Los aguamaniles son los únicos que pueden conocerse con cierto detalle a través de los documentos estudiados por especialistas de la materia, además de conservarse algunos ejemplos en museos y colecciones.¹⁸⁶ Muchas de estas piezas citadas aparecen en los inventarios de la condesa, por lo que es de gran importancia no únicamente transcribir e

¹⁸¹ Fig. 41. Imagen del *Diseño frascos de perfume por Erasmo Hornick. S. XVI*. Fuente: Wikimedia commons.

¹⁸² CRIADO VEGA, T., “Las artes de la paz...”, op.cit., pp.865-897.

¹⁸³ GONZÁLEZ MARRERO, M., *La casa de Isabel la Católica*, Ávila, Diputación de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2004, pp. 187-189.

¹⁸⁴ VEGAS, L., Y VIÑAS TORRES, M.T., “Perfumadores, fruteros y confiteros: recipientes para exhibir el lujo sensorial entre la nobleza castellana del siglo XV” en: *Anales de Historia del Arte*, vol.24, 2014, pp.577-592.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

identificar los objetos, sino estudiarlos en un contexto determinado que permita la reconstrucción de su vida cotidiana y sus intereses.

Ana Manrique fabricaba sus propios perfumes, por lo que es habitual localizar en la documentación un número alto de los frascos y contenedores de estas fragancias. Tal fue su atracción por la elaboración de estos perfumes, que incluso envió al Papa Clemente VIII en 1592 unas muestras olorosas de las esencias que se fabricaban en su casa.¹⁸⁷ Además de este dato, también escribió unas recetas en un manual de cosmética, ungüentos, medicina y esencias caseras, con una serie de recetas para que otras damas pudieran utilizarlas.¹⁸⁸

Objetos de plata dorada

La plata dorada es otro elemento que se repite en el inventario de la dote Ana Manrique, los tasadores clasificaron todas estas piezas según el material y hechura, no obstante los objetos de este apartado siguen teniendo funciones similares a los del anterior, generalmente vinculados o al aseo personal, perfumes, o al lujo doméstico y al arte de vestir la mesa. Los primeros objetos que se mencionan son tres salvas de plata dorada.¹⁸⁹ Se denominaba salva a la bandeja plana que se utilizaba para colocar platos, vasos o tazas en ella con la función de servirlos o llevarlos a la mesa. Solían tener utilidad en el ámbito doméstico pero también se empleaban en el litúrgico, concretamente en la celebración de eucaristía y se llamaron salvas ceremoniales.

Según el Tesoro de la Lengua Castellana, se denomina salva a la *pieza de plata u oro sobre que se sirve la copa del señor, por hacerle en ella la salva, ora sea el maestresala ora por el gentilhombre de copa*.¹⁹⁰ El maestresala era un criado de la casa

¹⁸⁷ Archivo Secreto Vaticano, [A.S.V.] Nunz. Spagna, vol. 51, fol. 3 y 55: *de la Condesa de Puñonrostro al Papa, Madrid, 10 de agosto de 1592*. Publicado en: ALONSO, C., “Pedro de Perea, OSA, Obispo de Arequipa (1567-1630) en Revista de Estudios Históricos publicada por los Padres Agustinos, Archivo Agustiniiano, vol. LXI, pp. 159-217.

¹⁸⁸ Manual conservado en la B.N.E, Libro de recetas de pivetes, pastillas y uvas perfumadas y conservas, MS/1462.

¹⁸⁹ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.963r.

¹⁹⁰ HOROZCO COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana*, impreso por Luis Sánchez, 1640, p.20. Disponible en:

<https://books.google.es/books?id=xaJNAAAACAAJ&pg=RA1-PA20-IAI&dq=tesoro+de+la+lengua+castellana+salva&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjvz8ansdHqAhUHlhQKHfykABsQ6wEwCHoECAgQAQ#v=onepage&q=tesoro%20de%20la%20lengua%20castellana%20>

que servía la mesa, y probaba la comida y bebida para asegurar su calidad y comprobar que estaba ausente de sustancias tóxicas o veneno. El concepto de hacer la salva, hace referencia al acto de probar los alimentos antes de servirlos a los señores de la casa, era común hacer estas prácticas en las casas de la nobleza y ante todo en la Corte, sabemos que en la Corte de los Reyes Católicos no se comenzaba a ingerir los alimentos sin antes hacer la salva, costumbre que también tomaron los Austrias, y por consiguiente, los miembros que vivieron en la Corte.¹⁹¹

Otro objeto que indica el nivel económico y social de Ana Manrique es un bernegal de plata dorada con *dibujos de hojas*.¹⁹² La definición de bernegal aplicada a este contexto sería un recipiente empleado para beber a modo de taza con el borde ancho y ligeramente ondulado. Estas piezas tuvieron una demanda alta entre la nobleza de la Edad Moderna y muchas procedían de Nueva España, concretamente en México fueron piezas que tuvieron una notable repercusión a lo largo del siglo XVII.¹⁹³

En ocasiones los bernegales formaban conjunto con las salvas, por ello en la dote se tasaban de manera seguida tanto las salvas como el bernegal puesto que formarían un juego para servir en la mesa.

La siguiente pieza tasada es una almarraja.¹⁹⁴ Su etimología proviene del árabe y se castellanizó para definir a un tipo de vasija o bien de vidrio, plata oro o cerámica que tenía un orificio en la parte central y servía para rociar o verter líquido. Las funciones podían ser dos principalmente, una de ellas según la Real Academia Española sería regar o rociar, pero otra estaría vinculada también con el aseo personal.¹⁹⁵ De la almarraja que poseyó Ana Manrique apenas conocemos más datos que los que pueden aportarnos la propia definición.

[Consultado en 10/06/2019]

¹⁹¹ TERREROS Y PANDO, *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes*, vol. 4, Imprenta de don Benito Cano, 1793, p.159. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=8sZLAAAACAAJ&pg=RA1-PA159&dq> [Consultado en 10/06/2019]

¹⁹² A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2* f.963r.

¹⁹³ ALMEIDA, M., Y DORTA, J., *Contribuciones al estudio de la lingüística hispánica*, vol.2, Montesinos, Cabildo de Tenerife, p.56.

¹⁹⁴ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2* f.963r.

¹⁹⁵ Definición de “almarraja” según la R.A.E.: proveniente del árabe hispano *almarášša* y del árabe clásico *miraššah*. <https://dle.rae.es/almarraja>. Consultado en [10-XI-2019].

Otro elemento dedicado al ajuar domestico y el lujo de la mesa que aparece en el inventario es un salero de plata dorada con su tapadero de cristal y oro. La sal, como el elemento contenedor de la misma, al igual que ocurría con las especias, eran un símbolo de poder económico y social en un hogar de la Edad Moderna. [fig.42] Estas piezas formaban un elemento importante en las casas de la alta sociedad y podían estar lujosamente decorados al igual que sucedía con los azucareros o los especieros. Eran piezas trabajadas por orfebres y plateros que podían convertir estos objetos cotidianos en autenticas obras de arte como es el caso del conocido salero que Benvenuto Cellini (1500-1571) hizo para el rey Francisco II.¹⁹⁶ Del salero de la condesa de Puñonrostro destacaremos principalmente la calidad de sus materiales, tanto de la plata dorada y el tapador de oro con cristal.

El Instituto Valencia de Don Juan de Madrid custodia un extraordinario conjunto de especieros y saleros de plata hispanos, realizados durante los siglos XVI, XVII y XVIII que sobresale por su elevado número, su variedad tipológica y la calidad de las piezas [fig.43]. En total posee una quincena, de los que diez se hicieron durante el reinado de los Austrias y los hay de aspecto muy variado, destacando principalmente los saleros cuadrados, o los de torrecilla o “seguidos” que podían tener forma cilíndrica.¹⁹⁷



Fig.42. Detalle. *Desayuno holandés* de Floris van Shooten s. XVII

¹⁹⁶ HONOUR, H., FLEMING, J., *Historia del arte...op.cit.*, pp.386-388.

¹⁹⁷ MONTALVO MARTÍN, F., “Especieros de plata del Instituto Valencia de Don Juan” en: *Revista Goya*, nº329, 2009, pp. 352-361.



Fig. 43. *Saleros cuadrados. A la izquierda, salero toledano siglo XVII. A la derecha, salero zaragozano siglo XVII.*¹⁹⁸

Otras piezas que aparecen tasadas en conjunto son doce frasquillos de plata dorada con sus tapadores de diferentes tamaños.¹⁹⁹ En el apartado anterior dedicado a la plata blanca o sin dorar, especificamos las funciones posibles de estos frasquillos, principalmente vinculados al aseo personal y perfumes e incluso medicinas o ungüentos para la curación.

Los siguientes objetos tasados son una serie de cajas, descritas como *caxitas y estuchicos de plata dorada*,²⁰⁰ en total seis de tamaño pequeño, todas ellas con su tapadera y algunas de ellas con cerradura. No se especifica en el inventario la utilidad o función de estas seis cajas pero se pueden vincular tanto a contenedores de frascos de perfume, medicinas o incluso cajas joyero. El tasador engloba en un mismo grupo estuches y cajas, aunque debe señalarse que son dos tipologías distintas. Cuando se mencionan los estuches, no debe descartarse la idea de que alguna de estas piezas fueran estuches para guardar libros. Como posteriormente se expone, en el apartado dedicado a la biblioteca, la condesa tuvo numerosos libros de pequeño tamaño como manuales de oraciones, cuyas dimensiones facilitaban el transporte de los mismos. Desde la Edad Media y durante la Edad Moderna fue habitual guardar estos pequeños libros en estuches que los protegían del deterioro y facilitaban su transporte.²⁰¹ Otra de las hipótesis es que algunas de las cajas, fueran pequeños contenedores de especias, otro objeto lujoso al igual que el salero y su contenido [fig.44].

¹⁹⁸ Fig.42 y 43. *Imágenes saleros*. Fig.43, saleros procedentes del Instituto Valencia de Don Juan. Fuente: MONTALVO MARTÍN, F., “Especieros de plata...” *op.cit.*, 352-361.

¹⁹⁹ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo* 299/2 f.9623r.

²⁰⁰ *Ibidem.*

²⁰¹ DE LA FUENTE ANDRÉS, F., “Estuches de libros...” *op.cit.*, pp.55-77.



Fig.44. Cajita de especias indoportuguesa de plata con filigranas. Siglo XVI. Estuche de libro. Siglo XVI.²⁰²

Otra pieza descrita en el apartado de plata dorada es un *aguamanilito*.²⁰³ El aguamanil fue en su origen una pieza de uso profano y doméstico, aunque a veces se destinó a usos religiosos. Se utilizaba junto con el jarro de pico generalmente para lavarse las manos antes y después de las comidas y también para servir agua para beber.²⁰⁴

Por último, el siguiente objeto destaca por su curiosidad y funciones, es una *salserilla con una espátula de mango largo todo de plata dorada*.²⁰⁵ Una salserilla era un tipo de bandeja o recipiente de pequeño tamaño que como su nombre indica servía para contener la salsa con la que se iba a ingerir la comida, aunque según el *Tesoro de la Lengua Castellana*, la salserilla estaba reservada generalmente al tipo de salsa o unguento que se ingería para abrir el apetito antes de comer.²⁰⁶ Por lo tanto, tenemos una primera definición que aludiría al ámbito culinario, pero hay otra también extraída de Covarrubias, relacionada con la belleza, y es que la salserilla también podía utilizarse para contener el unguento y los polvos con los que se maquillaban las damas.²⁰⁷ Por otra

²⁰² Fig.44. Imágenes: Cajitas de especias indoportuguesas de plata con filigranas. Siglo XVI. Estuche de libro. Siglo XVI. Fuente: pinterest.

²⁰³ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.963r.

²⁰⁴ Ver ficha de catalogación del Museo Nacional de Artes Decorativas: jarro de pico de plata s.XVI: <http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=588&inventory=CE00580&table=FMUS&museum=MNAD>. Consultado en [5-II-2020].

²⁰⁵ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.963r.

²⁰⁶ COVARRUBIAS Y OROZCO, D., *Tesoro de la lengua...op.cit.*, p.168. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=j8VKAAAACAAJ&pg=PA168&dq=tesoro+de+la+lengua+castellana+salserilla&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjF8afY8OjsAhUCzYUKHRHKakgQ6AEwAnoECACQAQ#v=onepage&q=tesoro%20de%20la%20lengua%20castellana%20salserilla&f=false>. Consultado en [5-II-2020]

²⁰⁷ *Ibidem.*.

parte, la espátula de caño o mango largo se empleaba para separar o mezclar. Algunas definiciones la relacionan con la mezcla de alimentos,²⁰⁸ cosméticos, pero también se empleaba en la elaboración de sustancias medicinales.²⁰⁹

Con estas piezas finaliza la tasación de los objetos de plata dorada, no obstante al final del apartado, se incluyen dos folios con la tasación de varios objetos más que la condesa aportó a su dote.²¹⁰ Estas páginas se añaden con una letra completamente diferente a la de los primeros tasadores. Está redactado por los plateros Francisco Reinalte y Juan Bautista Láinez, alegando el reconocimiento de varias piezas de la dama, valorándolas e indicando que las hicieron ellos mismos.²¹¹

Estos dos nombres aluden a dos plateros y orfebres que trabajaron para la Casa Real a mediados del siglo XVI. Francisco Reinalte trabajó principalmente al servicio de Ana de Austria y de las infantas, especialmente para Isabel Clara Eugenia. Figura como platero de la reina Ana desde 1578,²¹² conociéndosele como platero de oro junto con Antonio de Villegas, platero de plata, quien también tasa una parte de la dote de Ana Manrique. Reinalte fue el artífice de la vajilla de plata dorada, oro, frascos de perfumes y de los arcabuces de oro de la reina Ana, por lo que no es de extrañar que también lo fuera del arcabuz que tuvo la condesa de Puñonrostro.²¹³ En el año 1589 Reinalte hizo plata de servicio para la infanta, además de adquirir oro y plata para confeccionar piezas de ajuar doméstico junto al platero Alonso Ruíz.²¹⁴ Concretamente en ese año se les paga la cantidad debida por hacer estas piezas, especificando que también iban

²⁰⁸ BENTUÉ SAURAS, F.J., “La confitería y pastelería en general y las desaparecidas zaragozanas” en: *Cuadernos de Aragón*, nº42, Zaragoza, Diputación de Zaragoza “Institución Fernando el Católico”, 2009, p.22.

²⁰⁹ VV.AA., *Enciclopedia universal ilustrada...op.cit.*, p.46. Véase también: MOSCOSO, F., *Artesanías, comestibles y vestuario: vocabulario en documentos de Puerto Rico en el siglo XVI*, México, Centro de investigaciones históricas, 2007, p.50.

²¹⁰ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f.964r-966r.

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² PÉREZ GRANDE, M., “Una joya de compromiso para la princesa de Francia doña Isabel de Borbón” en *Revista Goya*, nº 343, pp. 122-139.

²¹³ PÉREZ DE TUDELA, A., “La reina Anna de Austria (1549-1580) su imagen y su colección artística”, en: Martínez Millán, C., (Dir.) *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, Polifemo, 2008, pp.1563-1616.

²¹⁴ PÉREZ DE TUDELA, A., “Algunas joyas y relicarios de la reina Ana de Austria (1549-1580)” en: Rivas Carmona, J., (Coord.) *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 455-475.

destinadas a las damas de las infantas. En los últimos meses de 1588 y durante todo el año de 1589 Reinalte trabaja para Felipe II y la casa de Isabel Clara Eugenia y sus damas tal y como se indica en un documento emitido en San Lorenzo, el día 13 de julio de 1590,²¹⁵ mismas fechas en las que se realiza la tasación y preparación de la dote de novia de Ana Manrique, quien en esos momentos formaba parte del séquito de damas de la infanta Isabel Clara Eugenia.

Reinalte también realizó encargos para las jornadas de las infantas, entre ellas la de Aragón en 1585,²¹⁶ y las piezas que se describen en los documentos son similares a las que vemos en el inventario de Ana Manrique por lo que no es de extrañar que este platero realizara más piezas para la dama además de las que se reconocen en la documentación. Francisco Reinalte reconoció sus propias piezas dentro del ajuar de la condesa y por ello las tasó personalmente y las incorporó también a los documentos que trabajamos en el presente apartado.

Por otra parte, aparece la firma de otro platero real, Juan Bautista Láñez. A pesar de la poca información que hemos podido rescatar del platero, sabemos que descendía de una familia que se dedicó al mismo oficio. Respecto a su labor artística, hemos podido localizar más datos de su trabajo como tasador de plata y oro más que como orfebre.²¹⁷ Así, vemos que tasa en el año 1576 las joyas del II Conde de Olivares, Enrique de Guzmán, así como custodias y material litúrgico de diferentes iglesias de Castilla bajo petición del Cabildo.²¹⁸

En el documento que firman ambos plateros al finalizar el inventario de la dama, se especifica lo siguiente:

²¹⁵ A.G.P., Leg. 10277, 61 f.: Se paga a Pedro y Francisco Reynalte, plateros de oro por las obras que han realizado este año para el príncipe y la infanta en los últimos meses de 1588 y 1589. San Lorenzo, 13 de julio de 1590. Véase: PÉREZ DE TUDELA, A., “La plata y algunas joyas de la infanta Isabel Clara Eugenia durante su etapa española” en: Rivas Carmona, J., (Coord.) *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 543-572.

²¹⁶ PÉREZ DE TUDELA, A., “La plata y algunas joyas...” *op.cit.*, pp.543-572.

²¹⁷ ORTEGA JIMÉNEZ, J.M., “Introducción a los bienes suntuarios de Enrique de Guzmán, II conde de Olivares”, en: Labrador Arroyo, F., (Ed.) *II Encuentro de jóvenes investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Madrid, Universidad rey Juan Carlos, Ed. Cinca, pp. 819-831.

²¹⁸ *Ibidem*.

Dezimos nos Juan Bautista Laynez y Fco Reinalte que vimos y tasamos unas puntas de oro esmaltadas de blanco y rojo y nos parecieron nuestras, con cien onzas que vale la hechura de cada una mas cinquenta reales y mas sesenta y ocho reales que pesa de oro. (...) Que vienen a montar todas las setenta puntas seiscientos y quarenta ducados y esto yo lo sabemos porque las estuve aciendo y la caja de plata que de la imagen de nuestra señora de Guadalupe nos parece que vale plata hechura y su minacion ducientos reales y por la venta le firmamos por ser nuestra.²¹⁹

Los dos plateros reconocen en primer lugar las puntas realizadas por ellos. Las puntas de oro eran un elemento decorativo del vestuario en la Edad Moderna, servían para decorar los cabos de los lazos que asomaban de la unión de las costuras de las mangas, de los jubones, las faldas y basquiñas.²²⁰ Eran piezas en forma de pico en las que se introducía el trozo de tela que se quería ocultar.²²¹ En numerosos retratos se observa la aparición de estas puntas en el conjunto entero del vestido, generando un aspecto aún más ostentoso ya que generalmente estaban realizadas con materiales como plata u oro como es el caso de las de Ana Manrique. Las puntas más simples carecían de decoración sobre el material, no obstante las de la condesa se describen como de oro esmaltadas en blanco y rojo, formado un total de setenta puntas que se tasan a un precio notablemente mayor que el de otras piezas de orfebrería como collares o sortijas. Las damas nobles de la corte vestían de la misma manera que podía hacerlo la reina o las infantas, lo que implicaba la incorporación al vestuario de ricas piezas de joyería y ornamentos como las puntas [fig.45]. Además de los retratos conservados que lo confirman, otra muestra de ello es la conocida como travesura de las puntas, hecho que sucedió dos años después de la llegada de Ana de Austria a España, cuando las damas de la reina más pequeñas de edad, se deshicieron de las puntas de los lazos de sus vestidos y escribieron en los cristales de los aposentos regios del Alcázar madrileño.²²²

²¹⁹ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo* 299/2 f.965r/v.

²²⁰ ARBETETA MIRA, L., “La joyería en España y Europa en la época de Cervantes” en: Siglo XVII. *Historia y Arte*, 2020, pp. 133-151. Disponible en: <https://xvii.es/wp-content/uploads/2020/05/Joyer%C3%ADa-%C3%A9poca-Cervantes-1.pdf>. Consultado en [04-XI-2020]

²²¹ EGIDO FERNÁNDEZ, C., “Joyas femeninas: un aporte sobre léxico del español colonial americano” en: *Anuario de Letras, Lingüística y Filología*, vol. IV, 2016, pp.99-151. Véase también: PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado y del tejido...op.cit.*, p.39.

²²² B.L., Add. Ms. 28.354, fol. 542. *Carta de Felipe II al marqués de Ladrada*, Madrid, 20 de diciembre de 1572. Véase: PÉREZ DE TUDELA, A., “La reina Anna...”, *op.cit.*, pp.1563-1615. La reina Ana tuvo que hacer firmar a todas las damas implicadas en la travesura para averiguar quiénes habían

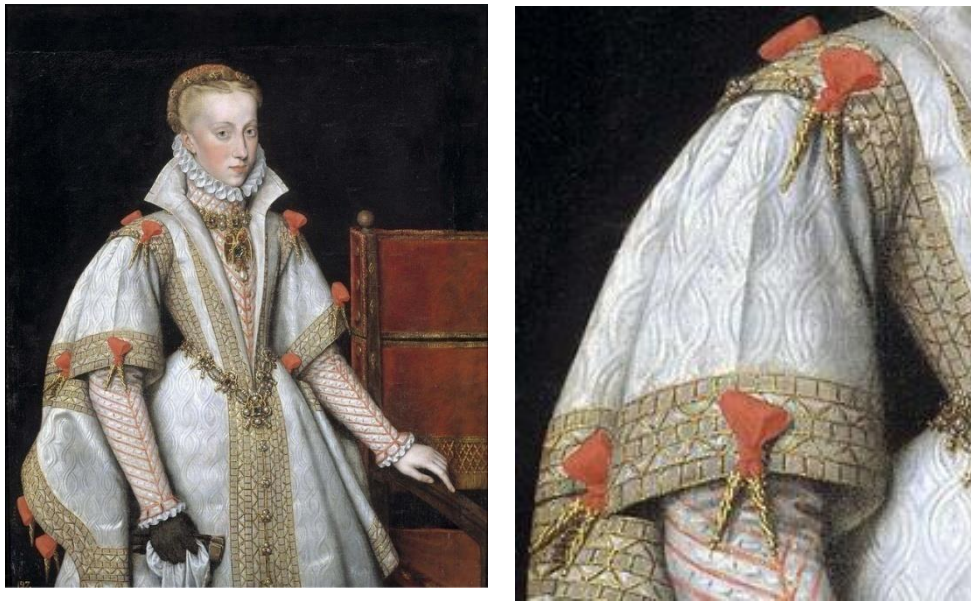


Fig.45. *Detalle puntas de oro. Retrato de Ana de Austria, Bartolomé González, ca.1616..*

Por otra parte, se tasa la caja de plata con la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe alude a la devoción que se tuvo en la Corte de los Austrias por esta advocación mariana. Fue en Cáceres donde comienza el culto hispánico, posteriormente se extiende a Portugal, y desde 1493 a Hispanoamérica, teniendo especial devoción en México conocida como patrona de las Américas, México y Filipinas. La iconografía de esta advocación varía según su región geográfica. En la variante iconográfica española se representa generalmente la Virgen con el Niño, ambos vestidos con gran riqueza y corona real, y la mexicana aparece inscrita en una aureola con un vestido recamado y un manto azul estrellado, en actitud orante y sobre una media luna sostenida por un ángel, como la que vemos en la Basílica de Guadalupe en México.²²³

A pesar de no poder asegurar con certeza qué tipo de iconografía sería la que aparecería en la caja de Ana Manrique, sí debe relacionarse esta devoción con la Corte de Felipe II. El rey realizó varias visitas al monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe

vido por la letra y sus firmas. Este hecho ocurre en 1572, cuando la condesa ya estaba en la corte, por lo que pudo formar parte de ello, al igual que estuvo presente en el derribo de las celosías junto a Sofonisba.

²²³ VV.AA., *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*, Madrid, Cátedra, 2018, pp.243-244.

en la provincia de Cáceres.²²⁴ Felipe II y Ana de Austria visitaron también Badajoz a la pretensión del reino de Portugal, y también el Monasterio de las Clarisas donde veneraban a la Virgen de Guadalupe.²²⁵ Las mujeres de la Casa de Austria también sintieron especial devoción hacia esta advocación, prueba de ello son los altares y capilla dedicados a la Virgen de Guadalupe en los monasterios de la Encarnación y las Descalzas Reales respectivamente.²²⁶ Además de la reina Ana de Austria, Isabel Clara Eugenia también fue devota de Guadalupe, al igual que la archiduquesa Margarita de Austria (1567-1633),²²⁷ por lo que esta pieza de orfebrería podría tratarse de objeto recordatorio del vínculo afectivo relacionado con esta devoción tan querida en la Corte.

Además de las puntas y la caja de oro, los plateros tasaron otros libritos joya, similares a los descrito en el apartado de joyas de oro. La primera pieza descrita es *un librico devocionario de oraciones que el oro y hechura del libro valen cuarenta ducados*.²²⁸ Esta pieza debe entenderse como libro de horas u oraciones y no como relicario, cuyas tapas estarían guarnecidas con oro, pero la decoración es menos ostentosa que los descritos anteriormente.

Otra pieza descrita, es un libro de *oras de plata guarnecidas de oro con unas manecillas a los dos lados dobles en dieciséis ducados*.²²⁹ Si bien en esta pieza se menciona como unas horas y no se emplea el diminutivo en la documentación, podría tratarse de un libro de horas y no de un pinjante de cadena, no obstante se tasa junto a otras piezas que sí son elementos colgantes, por lo que pueden ser válidas ambas hipótesis. Los otros libros descritos, serían otros seis libros de horas de diferentes tamaños y características. Localizamos dos libros de *oricas pequeñas con unas manecillas de unos pajarillos en oro por diecisiete ducados cada uno*,²³⁰ otros dos

²²⁴ LÓPEZ GUZMÁN, R., y Mogollón Cano-Cortés, P., “La Virgen de Guadalupe de Extremadura: Iconografía andina I” en: *Revista Quiroga*, nº12, 2017, pp.46-57.

²²⁵ VV.AA., *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1980, pp. 780-781.

²²⁶ HERRERO SANZ, M.J., “Devociones marianas de las Habsburgo” en: Sánchez Hernández, M.L., (Ed.), *Mujeres en la Corte...op.cit.*, pp.569-597.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f. 965r/v.

²²⁹ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f. 965v.

²³⁰ *Ibidem*.

libros de las mismas características, y otros dos *libritos de oras de plata*,²³¹ a cuatro ducados cada uno. En estas piezas sí se alude al tamaño y algunas características como la decoración figurada de algunas de las manecillas, lo que facilita la ubicación de estos libros dentro de la tipología de librito de horas pinjantes. Finalmente, incorpora un libro de “horas grandes” *que estan en una funda de cuero con las armas a doble cerradura de llave en treinta y dos ducados*.²³²

La denominación de “horas grandes” hace alusión a unos ejemplares de libros de horas que llegaron a España desde la imprenta de Cristóbal Plantino en Amberes en torno a 1573. Esta obra estaría protegida con una funda que portaría las armas de los Manrique de Lara. El hecho de que tuviera funda y doble cerradura aumenta más la idea de privacidad de la pieza, otorgándole un fin relacionado con el culto y la devoción. De nuevo puede observarse la función del portalibros o funda, en este caso de cuero que llevaría las armas de los Manrique de Lara. Las fundas de cuero o pieles, se utilizaban generalmente para ser transportadas de manera más fácil, especialmente cuando era necesario viajar, y se suplían por los estuches o cofres más lujosos hechos de plata dorada [fig.46].

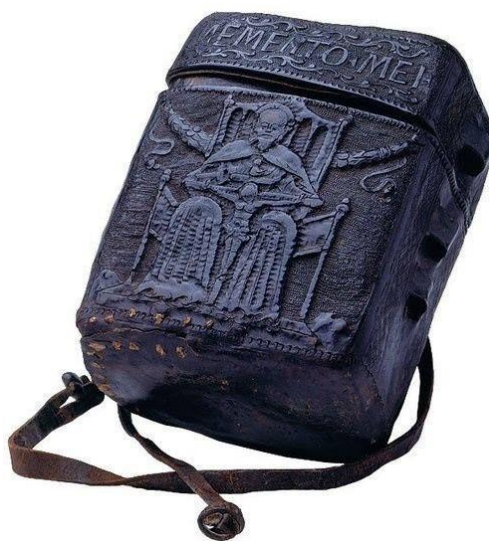


Fig. 46. *Funda de cuero para transportar libro. S.XVI.*²³³

²³¹ *Ibidem.*

²³² *Ibidem.*

²³³ Fig.46. Imagen de una funda de cuero para transportar libros, British Museum, siglo XVI. Fuente: Pinterest.

3.2. TEXTILES E INDUMENTARIA

La aportación de ajuar textil, vestidos y prendas de indumentaria a la dote, aumentó considerablemente el valor económico entregado por la novia. Las prendas estaban confeccionadas con las mejores telas, bordadas en hilos metálicos, además de sumar la incorporación de encajes, puntas o mangas, que sin duda constituyeron el segundo apartado más rico después de las joyas y orfebrería. En la dote de novia se incluyen en un mismo apartado los tapices y reposteros así como la indumentaria y prendas de vestir. En esa última sección, los tasadores diferencian una primera parte dedicada a los vestidos y otra a la “ropa blanca”, término con el que se alude a prendas interiores y a otros complementos como gorgueras o encajes.

En esta sección se incorporan varios tasadores, una excepción que no se observa en los demás apartados. Antonio y Juanes González fueron los sastres que se ocuparon de los vestidos, en segundo lugar participó el bordador real Lorenzo de Oz Maza para ocuparse de lo relativo a su oficio, y por último doña María de Obando, guarda de las damas de la reina Ana Austria,²³⁴ que tasó lo relativo a la ropa blanca. Por otra parte, para los tapices y reposteros interviene Fernando de Rojas, bajo el oficio de *repostero de Su Majestad*.²³⁵ Siguiendo el orden que brindan los documentos de 1589, se expone en primer lugar el estudio y análisis de las piezas textiles que Ana Manrique llevó a su matrimonio.

Reposteros y tapices

Los reposteros y tapices eran un claro signo de prestigio y de lujo equiparable a las joyas, por lo tanto en una tasación es habitual que sean los elementos que adquieren más valor económico, superando numerosas veces los precios de pinturas o esculturas.²³⁶ Su arduo trabajo manual, la inclusión de hilos de oro y plata o el transporte de los mismos entre diferentes reinos, eran tan solo algunos condicionantes que situaron a estas piezas en verdaderos tesoros ansiados por la monarquía y la

²³⁴ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, f.969 r/v.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ SÁNCHEZ PÉREZ, M., “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII” en: *Imafronte*, nº12-13, 1998, pp.271-292.

nobleza.²³⁷ Durante la Edad Moderna, solamente los privilegiados podían tener acceso a ellos, gestionando largas compras y ventas para que los preciados textiles decoraran las salas de sus residencias palaciegas.²³⁸

Además de series de tapices o paños con una temática concreta, también se buscaba decorar las estancias, galerías o alcobas con paños, reposteros heráldicos y colgaduras de ricas texturas como los damascos azules, carmesíes y diversos textiles con bordaduras de oro y plata. Además, los tapices también tenían otro cometido que se desliga de lo estético, ya que funcionaban como grandes aislantes térmicos sobre las paredes, protegiendo la salas de temperaturas extremas. Las piezas textiles también serán demandadas por el clero para emplearse en diferentes festividades religiosas para empaliar las paredes de los templos.²³⁹ La idea de empaliar consistía en engalanar el interior de las catedrales e iglesias exhibiendo en sus muros los tapices, colgaduras y demás riquezas textiles.

Las primeras piezas descritas y tasadas en la dote son un conjunto de reposteros heráldicos. Se entiende por repostero una pieza textil similar al tapiz, cuya temática originaria representaba emblemas y escudos de armas vinculados con linajes familiares y heráldica.²⁴⁰ La primera pieza se trata de *un repostero con armas nuevo tasado en ciento once ducados*.²⁴¹ A pesar de contar con una descripción es escueta, destaca por su alto valor de tasación comparado con la siguiente, donde se valoran cinco reposteros heráldicos a precio total de doscientos ducados. No es posible localizar más detalles sobre la composición de estos textiles, pero deben incluirse dentro de la temática de la

²³⁷ CAMPBELL, T. P., “Suntuosidad, frescos de seda, enseres de lujo: la tapicería en su contexto, 1600-1660”, en Herrero Carretero, C., (coord.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, pp. 107-121.

²³⁸ CAMPBELL, T. P., “Introducción: la edad de oro de la tapicería flamenca”, en Herrero Carretero, C., (coord.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, pp. 3-15

²³⁹ BLANCO PÉREZ, J., “Las empaliadas de La Seo, principalmente la del Corpus”, *Aragón*, núm. 40, Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1929, p. 4. Véase también: THOMAS, M., MAINGUY C.H., “La supremacía del tapiz en Occidente”, en *El Tapiz*, Barcelona, Skira, 1985, pp. 103-155. Sobre los usos y funciones de las tapicerías en las iglesias véase: ÁGRED A PINO, A., *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2001.

²⁴⁰ GONZÁLEZ MENA, M.A., *Colección pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid*, vol.1, Madrid, Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, 1994, p.61.

²⁴¹ A.H.P.M., Gaspar Testa, 299/2, f. 974r. Las referencias a tapices y reposteros se encuentran en el folio 974r/v.

heráldica y las armas familiares. En total serían seis paños de dicha temática los que fueron incluidos en la dote. Pedro Manrique, hermano de la condesa, también adquirió reposteros heráldicos durante su estancia en Tortosa como obispo y posteriormente en Zaragoza. En 1613 encarga una serie heráldica a un tapicero de Salamanca cuyo destino sería la ciudad aragonesa, por lo que ambos hermanos tenían reposteros heráldicos en sus respectivas residencias.²⁴² A pesar de que no se indique qué tipo de heráldica aparece en los paños, debe entenderse que sería la de los Manrique de Lara. Tanto Ana como Pedro emplearon siempre el escudo de los Manrique y no de los Piñeiro, tal y como consta en los sellos lacrados de la variada documentación de ambos, e incluso en el retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Seo zaragozana, donde pueden contemplarse estas armas de la familia materna.

En cuanto a los tapices, en la dote de novia se incluye una serie compuesta de seis paños dedicada a la reina Ester procedente de Flandes tasada en mil quinientos ducados.²⁴³ Es de sobra conocida la importancia que tuvieron los tapices flamencos en la Edad Moderna y la creación de talleres, que los situaron en uno de los centros principales de producción textil para las diferentes cortes europeas, la nobleza y el clero. Igual prestigio adquirieron los tapices realizados en Arrás (Francia), perteneciente en esos momentos a Flandes, cuya actividad textil rivalizó con los talleres de París. Asimismo, el nombre de la ciudad francesa sirvió para describir y hacer alusión a la palabra tapiz, llamándose *pañó de ras*, o de Arrás.²⁴⁴

La serie de la reina Ester no procedía de la herencia de su tío Juan Piñeiro, estaba compuesta por seis paños de gran tamaño que narrarían los episodios centrales extraídos del Libro de Ester, un relato bíblico que adquirió fuerza en la Edad Moderna. La Biblia relata la fortaleza, la fe, la sabiduría y el valor de la reina Ester para salvar al pueblo judío y mantener una situación pacífica durante el exilio. Sin duda es una temática moralizante femenina, poniendo de ejemplo la personalidad de la reina con su virtud pero también con su fuerza.²⁴⁵ Si la monarquía tenía entre sus obras de tapicería

²⁴² A.H.P.Z, Lorenzo Escartín, 1613, f. 445 r/v.

²⁴³ A.H.P.M., Gaspar Testa, 299/2, f. 974r. Las referencias a tapices y reposteros se encuentran en el folio 974r/v.

²⁴⁴ CAMPBELL, T. P., "Introducción: la edad de oro de la tapicería...", *op.cit.*, pp. 3-15.

²⁴⁵ CALVO SERRALLER, F., "Panóptico de mujeres bíblicas", en VV. AA., *Las imágenes de la Biblia*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2016, pp. 11-32.

temas con los que se sentían identificados, del mismo modo ocurría con algunas de las más destacadas familias de la nobleza. En algunas series, distintas para cada familia, se encuentran relaciones directamente asociadas con la verdadera historia de un linaje. Con unos determinados deseos y aspiraciones sociales, políticas e incluso económicas. En definitiva, un anhelo de verse y ser reconocido en la historia de personajes heroicos entre la realidad y la leyenda.²⁴⁶ La temática de la reina Ester también fue utilizada por la reina Margarita de Austria (1584-1611) en un programa pictórico diseñado para sus aposentos reales de El Pardo.²⁴⁷ Ester va a ser sin duda uno de los personajes predilectos para las estancias privadas de las reinas y las damas de la nobleza.²⁴⁸

Otra muestra de la preferencia de esta temática por otras damas, se encuentra en el palacio Vecchio de Florencia, donde la serie pictórica del ciclo de la reina Ester reviste la sala de la duquesa consorte de Florencia, Leonor de Toledo (1553-1576),²⁴⁹ decorada por Giovanni Stradano [fig.47].

²⁴⁶ RAMÍREZ RUÍZ, L., *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp.18-27.

²⁴⁷ Los conflictos entre distintos confesores jesuitas de la corte dio lugar al enfrentamiento entre la reina Margarita de Austria y el duque de Lerma. Los jesuitas afines a la reina ocultaron su nombre en la correspondencia bajo el apodo de Ester. Los religiosos aguardaban que Margarita evitara su expulsión de la Corte, promovida por el duque de Lerma. Desde entonces, la vida de Margarita de Austria fue asimilada a la de la heroína bíblica. Véase: JIMÉNEZ PABLO, E., “Margarita de Austria (1584-1611) y su reflejo en la reina bíblica Ester” en: *Pedralbes: Revista de Historia Moderna*, nº 36, 2016, pp.113-139.

²⁴⁸ El tema de las mujeres fuertes, tiene su origen en el libro de los Proverbios 31 y se aplica a ocho mujeres: María la profetisa, Débora, Sara, Jael, Ruth, Abigail, Judit y Ester.

²⁴⁹ LAPUERTA, M., “Los programas iconográficos que decoran las estancias de la reina Margarita de Austria Retrato alegórico-moral de la Reina, espejo de virtudes” en: MARTÍNEZ MILLÁN, Y MARZAL LORENZO, M.P., (Coord.) *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol.2, Madrid, Polifemo, 2009, pp. 1148.



Fig.47. Detalle del ciclo de Ester en los aposentos de Leonor de Toledo en el Palazzo Vecchio de Florencia (izq.). Leonor de Toledo retratada por el círculo de Bronzino. (dcha.) Siglo XVI.²⁵⁰

La reina Ester es la personificación por excelencia de la virtud de la obediencia, la humildad y la prudencia. La preferencia que hubo hacia la historia de la reina bíblica y su aceptación en el círculo cortesano de Felipe III, también se manifestará en la literatura cuando en 1610, Lope de Vega escriba precisamente la tragicomedia de *La hermosa Ester*.²⁵¹

Además de Margarita de Austria, también debe mencionarse la devoción que la reina Mariana de Austria y Sor Ana Dorotea de Austria tuvieron hacia la representación de la reina Ester y las mujeres fuertes. Así se demuestra en el monasterio de las Descalzas Reales, donde el mecenazgo de esta última está latente en la capilla de la Virgen de Guadalupe, cuyo altar-retablo recoge imágenes de las llamadas “mujeres fuertes” bíblicas. Tanto las damas de la nobleza como las reinas, se sintieron atraídas por las ideologías transmitidas por esta serie de mujeres que simbolizaban la fuerza, el coraje y el valor.²⁵² Se trata de un conjunto de virtudes reflejadas en personajes

²⁵⁰ Fig.47. Detalle del ciclo de Ester en los aposentos de Leonor de Toledo en el Palazzo Vecchio de Florencia (izq.). Leonor de Toledo retratada por el círculo de Bronzino. (dcha.) Siglo XVI. Fuente: Pinterest.

²⁵¹ YEBRA ROVIRA, C., “La figura de Ester. Plasmación y transmisión a través del Arte”, en Ruiz López, D. (coord.), *El libro de Ester*. Estella (Navarra), Asociación Bíblica Española, 2007, pp. 53-60.

²⁵² ÁLVAREZ SEIJO, B., “Las mujeres fuertes del Antiguo Testamento. Un modelo de feminidad para las mujeres de la Corte española en el siglo XVII” en: Sierra Sánchez, J., y Gallardo-Camacho, J.,

femeninos para mujeres. El gusto de las reinas y las damas nobles como Ana Manrique por la historia de Ester, también se explica desde un punto de vista social relacionado con el rol femenino. A pesar de ser educadas en la Corte y con grandes lujos y oportunidades, estas damas no dejaron de estar inmersas en un contexto regido por una mentalidad masculina. Por este motivo, el arte y la cultura fue una vía más de evidenciar sus historias personales y sus anhelos, tratando de buscar inspiración y respaldo en temas iconográficos como las vidas de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento.²⁵³

El tema de la reina Ester fue muy habitual a partir del siglo XV y como tal, se localizan numerosos ejemplos en colecciones europeas. Entre la nobleza española, también fue una temática demandada, y así lo demuestran las compras y ventas de series de tapices de la reina Ester entre los grandes linajes familiares. Interesa especialmente el caso de los duques del Infantado, linaje que tuvo relación con la condesa de Puñonrostro. Juan Hurtado de Mendoza, VI duque del Infantado, caballero de la Orden de Alcántara y gentilhomme de cámara de Felipe II adquirió una serie de esta iconografía a comienzos del siglo XVII, pero no se especifican detalles sobre su procedencia,²⁵⁴ pero no puede descartarse que la serie de tapices fuera objeto de compras y ventas entre otras familias de la nobleza relacionadas con la condesa.²⁵⁵

Actualmente se desconoce el paradero actual de estos seis paños pertenecientes a la condesa de Puñonrostro. No figuran en los bienes que quedan tras su muerte, ni se vendieron en la almoneda pública, y tampoco llegaron a La Seo zaragozana ni al colegio jesuita de Pamplona, por lo que puede que se dispersara entre las personalidades más allegadas de Ana Manrique y pasara a otras manos. Tampoco consta la tapicería de la reina Ester en la familia Arias Dávila, a pesar de saber que sí tuvieron otra serie de

(Coord.) *Identidades culturales, narrativas creativas y sociedad digital*, Madrid, Colección Desafíos Intelectuales siglo XXI, Global Knowledge Academics, 2018, pp.21-29.

²⁵³ *Ibidem.*

²⁵⁴ RAMÍREZ RUIZ, V., *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, DELMARCEL, G., Y CANTERA MONTENEGRO, J., (DIR.). Tesis Doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, 2012, pp.255-312.

Consulta online: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=94966> Consultada en: [09/08/2019]. Sobre otras tapicerías de la nobleza como las de los Hurtado de Mendoza véase: HERRERA CASADO, A., "Tapicerías en la casa de Mendoza" en: *Wad.al-hayara* n°14, 1987 y ASSELBERGHS, J.P., DELMARCEL, G., GARCÍA CALVO, M., "Un tapissier bruxellois actif en Espagne: Francois Tons" en: *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*. Bruxelles, 1985.

²⁵⁵ A.H.P.M., Martín de Ondategui, protocolo 742, ff.140-285.

paños, concretamente *una gran colección de tapices flamencos bordados en oro y plata con asuntos homéricos*,²⁵⁶ en su palacio de la calle del Cordón de Madrid, actualmente desaparecido. Se desconoce el paradero de los mismos, no obstante puede que fueran herencia de Diego Arias Dávila, quien en 1462 encargó una serie de tapices y paños. Se documenta su aparición en ferias y almonedas en Medina del Campo durante los meses de mayo y octubre para comprar tapicerías, concretamente las siguientes:

Siete paños de la estoria del rey Alexandre desde que nascio fasta que murió, otros dos de la estorya de las syete virtudes, dos mas de la estoria del triunfo de las damas y uno de la estoria de los vizios y virtudes. Otro de la estoria de unos salvajes, otro de unos salvajes que pelean con una sierpe, otro de unos caballeros e damas que andan a la caza de aves, y otra estorya de damas con escuderos.²⁵⁷

Los condes de Puñonrostro también tuvieron tapicerías en alquiler. Este hecho significaba que acogían durante un tiempo una serie de piezas que luego debían volver a su origen. En este caso, se registra entre los bienes de los condes de Puñonrostro en 1636, una serie de la *Historia de Abraham* de procedencia desconocida en régimen de alquiler.²⁵⁸ Se desconocen más datos concretos sobre estas tapicerías, no obstante debe descartarse la hipótesis de que algunas series pasaran de manos de Ana Manrique a los condes o viceversa, puesto que las temáticas no encajan en ningún caso, además de que la condesa se desvinculó de casi todos los Puñonrostro tras el fallecimiento de su esposo, a excepción de Hipólita de Leiva, IV condesa.

Vestuario e indumentaria

En la Edad Moderna española, el vestido, el ornato y los ademanes contribuyeron a forjar la imagen de un individuo y, a la vez, fueron capaces de reflejar su personalidad, su estatus y su cultura.²⁵⁹ El simbolismo adquirido a través de la vestimenta, indumentaria y joyas contribuyó a la visualización del poder de la élite

²⁵⁶ SAINZ DE ROBLES, F., *Madrid autobiografía: la pública, sin prólogos, sin notas ni comentarios*, Madrid, Ed. Aguilar, 1949, p.219.

²⁵⁷ Archivo General de Simancas [A.G.S], Cuenta de Tordesillas en Simancas, Casa y Sitios Reales, cuentas de Diego Arias Dávila, leg.97, ff.199-317.

²⁵⁸ A.H.P.M., Leg. 7029, f.201.

²⁵⁹ COLOMER, J., “El negro y la imagen real”, en: COLOMER, J.L., Y DESCALZO, A., (Dir.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, CEEH, 2014, pp. 77-117.

social²⁶⁰ Las mujeres de la Casa de Austria y las damas de la corte como Ana Manrique se convirtieron en el gran referente femenino en la época.²⁶¹

De esta manera, tanto el porte, como la vestimenta y el atuendo de las damas de la casa real, eran imitados por las elites sociales y fijaban las novedades y tendencias culturales.²⁶² En la dote de Ana Manrique aparecen una serie de prendas habituales en la vida de las damas de la alta nobleza que ayudan comprender el gusto y la moda del momento, recogiendo el esplendor textil de la época. Los materiales, tejidos y bordados más lujosos se encuentran descritos en la dote de novia de Ana Manrique, componiendo infinidad de prendas como sayas, capas, vestidos o camisas entre otras.²⁶³

La primera pieza que aparece descrita es una de las que más se repiten en el apartado y se trata de una basquiña. Eran faldas largas hasta los pies, generalmente negras, que se fruncían a la cintura y pasaron del ámbito cortesano al cotidiano. Era una prenda que pudo ser llevada por mujeres de distintos niveles sociales según los materiales empleados, desde los más elaborados como sedas, damascos, o terciopelo hasta los más económicos.²⁶⁴ La basquiña se utilizaba desde épocas anteriores al reinado de Felipe II y Ana de Austria y continuará su uso durante todo el siglo XVII.²⁶⁵

Las basquiñas detalladas en la documentación de Ana Manrique son extremadamente lujosas tanto por el tejido como por el ornamento. Los materiales más frecuentes son el terciopelo y el tafetán, mientras que en los ornamentos y bordados,

²⁶⁰ DESCALZO, A., “Vestirse a la moda en la España moderna” en: *Vínculos de Historia*, nº. 6, 2017, p. 114-117. Véase también: LEIRA, A., “Fuentes para el estudio de la indumentaria española en los siglos XVI y XVII” en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*,...*op.cit.*, pp. 183–208.

²⁶¹ FRANCO RUBIO, G., “Valedoras del linaje y guardianas de la dinastía: las mujeres de la Casa de Austria en el siglo XVI” en: Sánchez Hernández, M.L., (Ed.) *Mujeres en la Corte de los Austrias: Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 15-54.

²⁶² *Ibidem.*

²⁶³ A.C.L.S.Z., Testamentaria de la condesa de Puñonrostro, Armario de Privilegios, letra C, cuaderno de Diego de Arroys, 1616, f.45r. La condesa cedió toda la denominada ropa blanca a sus criadas de su residencia palaciega en Madrid, describiendo elementos como camisas, manteles, sábanas, paños y colchas entre muchos otros.

²⁶⁴ BERNIS MADRAZO, C., *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp.91-92.

²⁶⁵ HERRERO GARCÍA, M., “Estudio de indumentaria española de los siglos XVI y XVII”. *Hispania: Revista española de historia*, nº19, 1945, pp. 286-307. Véase también: Herrero García, M., *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014. [Reedición de Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1953.]

algunas de ellas son de decoración lisa, y otras adquieren mayor valoración económica debido a sus ostentosas decoraciones con hilo de oro o plata. Uno de estos ejemplos es la siguiente basquiña compuesta por *hilo de oro encarnado, forrada con tafetán carmesí y guarnecido con tres fajas de terciopelo también carmesí bordado con hilo de oro y con siete franjas de hilo de plata por los cantos.*²⁶⁶ Esta pieza se acompañaba con un corpiño a juego de la misma composición, tejido y decoración. La basquiña se tasó en ciento cuarenta ducados, mientras que el corpiño alcanzó los cincuenta y cinco ducados.

Estas faldas que formaban parte de un conjunto, podían estar adornadas con motivos de franjas en distintos colores que el de la propia basquiña, o ser decoradas con motivos figurados, como la pieza que encontramos a continuación de la anterior en el inventario, descrita como una basquiña *de hilo de oro y plata dorada y blanca, forrada con tafetán de color pardo y guarnecida con una labor de azucenas y espigas, además de acompañarse con dos fajas en este caso de terciopelo negro.*

En el vestuario femenino, la falda caía con forma acampanada desde la cintura hasta los pies debido al efecto del verdugado que se llevaba debajo y que perduró hasta el reinado de Felipe IV.²⁶⁷ El llamado verdugado proviene de la palabra verdugo, que era una vara rígida de mimbre o madera generalmente que se forraba de tela. [fig. 48] Consistía en una pieza estructural que servía para aportar volumen y empaque al vestuario.²⁶⁸ Las mujeres de clase social inferior podían llevar a la vista el verdugado, mientras que las de mayor clase social lo llevaban como un atuendo de interior colocado siempre debajo de la falda o basquiña imposibilitando su visión.²⁶⁹ Posteriormente, el verdugado será sustituido por el llamado guardainfante, un armazón todavía más complicado de llevar, realizado con aros de madera o hierro unidos entre sí con cuerdas que se cubrían para enfatizar las caderas.

²⁶⁶ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f. 976 r. Las referencias a las prendas de indumentaria y vestuario son los folios 976 r/v-979 r/v. Las prendas de ropa blanca, encajes y otros textiles, se tasan por separado en los folios: 970r/v-975 r.

²⁶⁷ AVELLANEDA, D., *Debajo del vestido y por encima de la piel*, Buenos Aires, Ed. Nobuco, 2006, p.72.

²⁶⁸ *Ibidem*. Véase también: DE LA PUERTA ESCRIBANO, R., «Los tratados del arte del vestido en la España moderna», *Archivo Español de Arte*, nº74, 2001, pp. 45-66.

²⁶⁹ *Ibidem*.



Fig. 48. *Mujeres con verdugados en “El baile español”, fragmento del Códice Madrazo-Daza realizados en el siglo XVI.*



Mujeres con verdugados en “Las mujeres de la clase media en España” del Códice Madrazo-Daza.

Para caminar con soltura con el verdugado interior, era necesario aprender dada la complejidad de llevar los verdugos interiores,²⁷⁰ además del gran peso que suponía la combinación de las prendas de indumentaria femenina. La condesa aportó numerosas verdugadas a la dote como por ejemplo *dos verdugadas de tafetán carmesí con seis verdugos en la parte inferior de terciopelo también carmesí.*²⁷¹

²⁷⁰ TEJADA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII-XVII*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2006, pp. 462.

²⁷¹ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f. 976 r

En la descripción se observa que los verdugos que formaban la estructura se forraban igualmente con ricos tejidos, por lo que no se descuidaba ninguna prenda interior por el hecho de estar oculta a la vista. Además de las basquiñas y verdugados, una de las piezas que más se empleaba para vestir el cuerpo era la saya, otro de los elementos que más se repite en la dote. La saya se presenta en diferentes modalidades, bien saya baja, más habitual en la mitad del siglo XVI, las sayas de cuerpo alto, algo posteriores y más cerradas, hasta llegar finalmente a la saya entera que predominará durante el siglo XVII.²⁷² En la segunda mitad del siglo XVI, la saya presentó una novedad, siendo un cuerpo compuesto de dos piezas de la misma tela. El largo de estas sayas variaba según la cantidad de tela empleada. Desde la cintura hasta la terminación de la cola, podían medir entre metro y medio las sayas más cortas, y las largas dos metros aproximadamente.²⁷³ Esta compleja prenda se convirtió en un elemento típico del traje español, evolucionando durante los siglos siguientes.

El cuerpo de la saya, que ocupaba el torso hasta la cintura, debía ir extremadamente ceñido al pecho sobre los cartones de pecho y camisas interiores. Podía presentarse abierta o cerrada. En caso de estar abiertas, se cerraban frontalmente por medio de la aplicación de puntas o agujetas en los ojales de las cerraduras. Las puntas solían cambiarse para combinar con las sayas según la ocasión y podían colocarse incluso en otras prendas como las mangas,²⁷⁴ por este motivo se localizan grandes cantidades de puntas en el apartado dedicado a joyas de oro que permitían jugar con las combinaciones entre textiles y joyas.

El diseño y creación de las sayas, suponía un gran trabajo desempeñado por los sastres, tejedores y bordadores, labores imprescindibles para dar vida a la indumentaria de la Edad Moderna española.²⁷⁵ Un ejemplo se encuentra en el tratado del sastre Juan

²⁷² NATIVIDAD DE DIEGO Y GONZÁLEZ, J., *Compendio de indumentaria española con un preliminar de la historia del traje y el mobiliario*, Madrid, Imprenta de Francisco de Sales, 1915, pp.81.

²⁷³ DE LA PUERTA ESCRIBANO, R., «Los tratados del arte del vestido...», *op.cit.*, pp. 45-66.

²⁷⁴ TEJADA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2006, pp. 430-434. Véase también: VV.AA., *La moda española en el Siglo de Oro: Museo de Santa Cruz, Toledo, 25 de marzo-14 de junio de 2015*. [Toledo]: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2015.

²⁷⁵ PUERTA ESCRIBANO, R., “Los tratados del arte del vestido en la España Moderna”. *Archivo Español de Arte*, Vol. 74, 2001, pp. 45-65.

de Alcega, quien escribió su libro de patrones en 1580, donde plasma diversos modelos acompañados de anotaciones bajo el título de *Libro de geometría, práctica y traza, el qual trata de lo tocante al oficio de sastre*.²⁷⁶ En esta obra, se localizan modelos para sayas y otras prendas, bocetos y diseños esquemáticos y geométricos con medidas exactas de gran precisión para poder trasladarlos a la tela.²⁷⁷ Fue una obra esencial para el sector de la indumentaria, ya que los sastres debían acomodarse a los diferentes estilos y tipologías de las prendas que reflejaran a la perfección la moda del momento.

La tela de las sayas era de gran riqueza así como los adornos, bordados e incrustaciones que podían lucirla todavía más.²⁷⁸ Un ejemplo de una de las sayas enteras más lujosas de la dote de Ana Manrique es la realizada en *tafetán blanco y tela de plata por de dentro decorada con unas alcachofas de hilo de oro y forrada con tafetán blanco*.²⁷⁹ Esta es una pieza que refleja el poder de una dama de la corte que vestía a semejanza de reinas e infantas. Vemos ejemplos de estas sayas enteras de tafetán blanco, con elementos en plata y oro en los retratos de Alonso Sánchez Coello, donde es posible localizar todos los elementos de vestuario de la condesa.

Para apreciar la elegancia que otorgaba el conjunto de saya entera blanca con bordados,²⁸⁰ es necesario visualizar los retratos que Coello realizó a la joven reina Ana de Austria y a la infanta Isabel Clara Eugenia. En ellos se puede apreciar el lujo de los detalles de la indumentaria, así como la riqueza de los materiales. En estos retratos puede apreciarse con detalle las labores de bordado en hilos metálicos, así como la utilización del raso en las sayas. Es posible que en el retrato que Juan Hurtado de Mendoza tuvo de la condesa,²⁸¹ apareciera retratada con esta saya entera.

²⁷⁶ ALCEGA, J., *Libro de geometría, práctica y traza, el qual trata de lo tocante al oficio de sastre*, Madrid, Segunda edición, 1589, p.68.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ HERRERO GARCÍA, M., *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp.27-33.

²⁷⁹ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f. 976 v.

²⁸⁰ Sobre el tafetán, su uso y variantes véase: HERRERO GARCÍA, M., *Los tejidos en la España...*”, *op.cit.*, pp.114-123.

²⁸¹ A.H.P.M., Francisco Pérez, protocolo 2674, f.1120r. Véase: CHERRY, P., Y BURKE, M.B., *Collections of Paintings in Madrid: 1601-1755* part. I, Los Ángeles, The J. Paul Getty Trust, 1997, p. 234.

En la descripción del retrato se hace referencia a una saya entera blanca, que puede tratarse de la descrita en la dote, dado que sería una de las prendas más lujosas, es posible que Ana optase por retratarse con ella:

Yten otro Retrato de dona Ana manriq. [Condesa de Puñonrostro] entero bestida de saya entera blanca con Joyas y botones de oro y una gorrilla y plumas blancas Con una Joya en medio Puesta la mano derecha encima de una silla y en la izquierda un lienço con puntas cortina colorada marco dorado que hera del dicho Sr Duque Don Juan durante el matrimonio.²⁸²

Otro elemento imprescindible eran las mangas. En la dote de novia pueden localizarse mangas de diversas tipologías, acuchilladas, abiertas, o adornadas con puntillas. A finales del siglo XVI, las mangas dobles tuvieron fueron piezas altamente demandadas.²⁸³ Una parte de la manga quedaba abierta, por donde se sacaba el brazo quedando por lo tanto la manga colgada desde el hombro haciendo un efecto similar al de una larga capa que fue moda hasta los años treinta del siglo XVII.²⁸⁴ Algunas mangas podían acuchillarse, abriéndose de forma horizontal, generando la idea de haber sido cortadas a propósito, lo que permitía ver el forro interior.²⁸⁵ Era una técnica compleja que necesitaba mucho trabajo por parte de los sastres y costureros,²⁸⁶ no obstante es habitual localizar mangas acuchilladas en numerosos retratos de damas de la corte a finales del siglo XVI.

En la documentación de la condesa, muchas de las descritas corresponden a la tipología de manga en punta mencionada anteriormente, cuyo efecto era similar al de una capa o sobremanga por detrás.²⁸⁷

Otra de las prendas que aparecen frecuentemente en la dote es el jubón. Se trataba de una pieza ajustada para vestir el cuerpo, que solía colocarse encima de la

²⁸² *Ibidem.*

²⁸³ TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos...op.cit.*, pp.322.

²⁸⁴ *Ibidem.*

²⁸⁵ BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1962, pp.38-39.

²⁸⁶ *Ibidem.* Otra de las tipologías más empleadas a principios del siglo XVII, fue la manga redonda cortada, en esta ocasión a la altura del codo para sacar el brazo.

²⁸⁷ VV.AA., *El vestuario en el teatro clásico español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 313.

camisa interior y su función era cubrir y ceñir el torso. Es una pieza que también estaba presente en la indumentaria masculina,²⁸⁸ la hechura del jubón femenino era similar al del hombre, tan sólo se diferenciaba por la prolongación en pico desde el talle.²⁸⁹ La mayoría de los jubones de Ana Manrique estaban realizados en seda, con bordados en hilo de oro o plata. En cuanto a los motivos decorativos, priman en el inventario el adorno figurado, como ramilletes de flores o cenefas vegetales.

En la dote cabe destacar una serie de jubones por su riqueza textil y sus motivos decorativos bordados como por ejemplo el siguiente:

*Yten otro jubon de rraso encarnado bordado de canutillo de oro y plata con hojas de hilo de oro tasado en sesenta y cinco ducados.*²⁹⁰ El bordado a canutillo de oro fue uno de los más empleados durante la Edad Moderna considerándose uno de los más comunes.²⁹¹ Solía bordarse sobre seda o raso y la aguja se enhebraba únicamente en hilo metálico,²⁹² bien oro, plata o la mezcla de ambas como es el caso de la prenda descrita.

De esta manera, se lograba un efecto de profundidad y dinamismo en los motivos decorativos representados, que solían ser cenefas vegetales.²⁹³ Fue un tipo de bordado muy apreciado que perduró hasta el siglo XVIII, empleándose tanto en indumentaria como en elementos textiles litúrgicos.²⁹⁴ Encontramos esta técnica en otras piezas de Ana Manrique, concretamente en una serie de mangas de raso amarillo y otras blancas, ambas bordadas con hilo de oro representando cenefas vegetales. Otra pieza que destaca por su vistosidad sería un jubón de *tela encarnada carmessi en raso bordado con muchas flores de colores plata oro verde azul y violetas con bordaduras*

²⁸⁸ BERNIS MADRAZO, C., “El traje masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV” en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 54, 1950, pp. 191-236.

²⁸⁹ SOUSA CONGOSTO, F., *Introducción a la historia de la indumentaria de España*, Madrid, Ed. Istmo, 2007, p.89.

²⁹⁰ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f. 976 r

²⁹¹ PÉREZ SÁNCHEZ, M., *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p.183-184.

²⁹² AGREDA PINO, A., Y CABALLERO CASADO, C.J., *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas, siglos XVI-XVII: aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2001, p.140.

²⁹³ VV.AA., *Madrid en el siglo XVI*, Madrid, CSIC, pp.250-255.

²⁹⁴ AGREDA PINO, A., Y CABALLERO CASADO, C.J., *Los ornamentos...*, *op.cit.*, 253.

*de oro tassose en doscientos ducados.*²⁹⁵ Esta pieza formaba un conjunto con una basquiña de las mismas características y en total, el conjunto alcanzó la cifra de cuatrocientos sesenta ducados.

Otra prenda que destaca en la dote y fue habitual en la indumentaria del momento fue el manteo. Llamado en ocasiones faldellín, fue otro de los elementos fundamentales para vestir. Existen referencias que sitúan esta pieza como una falda exterior, y otras en las que se utiliza como indumentaria interior, debajo de la saya o la basquiña.²⁹⁶ Puede localizarse en diversos tejidos como la seda, el lino o la codiciada tela de Holanda. Esta prenda femenina se empleó desde el siglo XVI y su uso continuó hasta el siglo XIX. Se abrochaba a la altura de la cintura por la espalda con una serie de cintas que permitían su ajuste adecuado. Estas prendas solían alcanzar un alto coste económico debido a los materiales utilizados y la inclusión de pasamanería, abalorios y ricos bordados en oro o plata independientemente de que pudiera utilizarse como una prenda interior y no estuviera a la vista.²⁹⁷

En la dote de Ana Manrique, los manteos descritos son de alta calidad textil y riqueza decorativa. *Yten dos manteos franceses de damasco carmessi aforrados en tafetan con sus ruedos de terciopelo y los manteos con cordovan guarnecidos de terciopelo carmessi y pasamanos y frangillas de oro, tasados cada uno en ciento e quarenta ducados.*²⁹⁸ Covarrubias define esta pieza como un *faldellín de la mujer que trae ceñido al cuerpo debaxo de las basquiñas y sayas.*²⁹⁹

En los manteos descritos, se habla de ruedos, que en algunos lugares de la geografía española era un sinónimo para denominar también al manteo. No obstante, en

²⁹⁵ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f. 976 r

²⁹⁶ VARELA MERINO, *Los galicismos en el español de los siglos XVI-XVII*, Vol.1, Madrid, CSIC, 2009, P.1543.

²⁹⁷ FERNÁNDEZ MERINO, E., *La Virgen de Luto: Indumentaria de las Dolorosas Castellanas*, Madrid, Visión Libros, 2013, pp.79.

²⁹⁸ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f. 976 r.

²⁹⁹ COVARRUBIAS Y OROZCO, S., *Tesoro de la Lengua...op.cit.*, 396. Disponible en: https://books.google.es/books?id=qKm8nzelynUC&pg=PA396&dq=faldellin+covarrubias+tesoro+de+la+lengua&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi3z_fmVpzsAhUV5uAKHXJBBBkQ6AEwA3oECAIQAg#v=onepage&q=faldellin%20covarrubias%20tesoro%20de%20la%20lengua&f=false. Consultado en [10-VI-2020]

inventarios castellanos se describe como una pieza a parte del manteo.³⁰⁰ De igual manera que ocurre con las verdugadas, en las que se habla de ruedos, se concibe esta pieza como un objeto a parte de forma redonda, que se colocaba en la terminación del manteo, lo que otorgaría más empaque y volumen a la vestimenta exterior.³⁰¹ En este caso, debe entenderse el término ruedo de esa manera y no como un sinónimo de manteo. La complejidad del léxico en la Edad Moderna española, radica precisamente en la variabilidad de significados que puede tener un mismo sustantivo según su ubicación geográfica y cronología. En el caso de Ana Manrique, los ruedos eran elementos independientes que solían forrarse de tafetán o terciopelo, y se incluían en los manteos y los verdugados. Otro ejemplo sería el siguiente: *Yten otro manteo de tafetan carmessi guarnecido con rraso y molinillos de oro y su ruedo de tafetán.*³⁰²

Era habitual encontrar manteos confeccionados con bayeta o paño, como el siguiente descrito en la documentación, *otro manteo de bayeta colorada con su rruedo aforrado de tafetan colorado tasado en diez ducados.*³⁰³ Durante los siglos XI y XVII la bayeta fue un tejido altamente demandado en Castilla, ya que sus principales centros de producción se localizaban en Segovia, Palencia y Ávila principalmente.³⁰⁴ Era una tipología textil similar a la franela o la felpa. El grosor dependía del encargo, al igual que el colorido de la pieza. Eran tejidos utilizados fundamentalmente en prendas de abrigo exterior como mantillas, pero también se demandaba para prendas interiores como son el caso de los manteos.³⁰⁵ A pesar de que de manera natural era un tejido liso, lo habitual en las clases altas era añadirle pasamanería y decoración, lo que otorgaba a la pieza un toque de suntuosidad que la distinguía de las bayetas empleadas por las clases sociales inferiores.³⁰⁶

³⁰⁰ VV.AA., *Gran enciclopedia cervantina*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 4522.

³⁰¹ *Ibidem.*

³⁰² A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f. 976 r.

³⁰³ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f. 976 r

³⁰⁴ VV.AA., *Hilanderas y tejedores: aportación al estudio del patrimonio cultural de la comarca de Campoo*, Santander, Universidad de Cantabria, 2003, pp. 108-111.

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ IBÁÑEZ PÉREZ, A., *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1990, p.280.

Otras piezas textiles: cofias, guantes, encajes, ropa blanca y alfombras de la Yndia.

Los accesorios femeninos como las cofias, las tocas o los guantes están muy presentes en la dote de novia, pero su tasación se agrupa al margen de los elementos de indumentaria. Estas prendas formaban parte del atuendo diario de la condesa por lo que se aporta un gran número de ellas. En el caso de los guantes, se registran en el inventario más de doce pares de guantes para uso diario. Las damas de la corte debían llevar siempre las manos cubiertas, ya que se consideraba una parte del cuerpo delicada, cuyo cuidado estaba intrínsecamente relacionado con la condición social de la mujer.³⁰⁷ Las manos ajadas remitían al trabajo y por lo tanto a la mujer campesina, mientras que las mujeres de alta clase social siempre cubrían sus manos para evitar daños y mostrar el envejecimiento de la piel. Además, solían adornar los guantes con sortijas y brazaletes que lucían todavía más sobre el tejido del guante. Aparte de estos cuidados, las damas perfumaban los guantes con diversos aceites o esencias.³⁰⁸ Esta costumbre servía para mantener las manos y los guantes con un aroma agradable. Principalmente se vertía perfume en los guantes realizados con pieles animales, cuyo olor resultaba fuerte y se paliaba con unguentos y aromas naturales.³⁰⁹ No obstante, en la documentación de la condesa se localizan referencias a perfumes para guantes o guantes perfumados de una manera habitual, lo que indica que sería una práctica común para todo tipo de guantes.

Los guantes perfumados que se realizaban en los territorios hispánicos fueron de los más demandados por las monarquías y la nobleza de otras regiones, no obstante, hubo una tipología de guantes que se comercializaban a un alto precio durante la Edad Moderna, los guantes de ámbar gris.³¹⁰ En la dote de novia se localizan numerosas piezas de este tipo. El ámbar gris se trata de una sustancia natural que se extrae del

³⁰⁷ CHÁVEZ HAYHOE, A., *Guadalajara en el siglo XVI*, vol.2, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 1991, p. 148.

³⁰⁸ DELMAS, D., Y FONTAINE, A., *Los viajes perfumados*, Barcelona, Editorial Océano, 2019, pp. 29-30.

³⁰⁹ CABAÑAS BRAVO, M., RINCÓN, W., LÓPEZ-YARTO, A., *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, p.61.

³¹⁰ GONZÁLEZ, R., *Historia del perfume: aromas de leyenda, creaciones de lujo*, Madrid, Temas de Hoy, 1994, p.29-30. Véase también: RAMOS PÉREZ, R., *El arte de la belleza, colección de la B.NE.*, Disponible en:http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Arte_Belleza/documentos/belleza_estudios_03.pdf Consultado en [09/11/2019].

intestino de los cetáceos. Se empleaba para la realización de guantes porque tenía la capacidad de enmascarar cualquier olor, además de fijar y potenciar cualquier perfume que se quisiera verter sobre el guante.³¹¹ Cualquier objeto perfumado con ámbar gris, o hecho de esta sustancia, adquirirían siempre un precio elevado. Durante los siglos XVII y XVIII se siguió empleando esta sustancia, tal y como vemos en un texto del siglo XVIII en el que se indica cómo debe perfumarse un guante.

(...) el guante debe permanecer sumergido en agua rosada para poner después almizcle disuelto en agua de azahar y una gota de vinagre, esto tiene el propósito de embeber la piel de olor. Posteriormente, deben permanecer colgados durante un día entero con el fin de que se sequen y entonces se procedera a mezclar una medida de ámbar gris con una onza de aceite de almendras, imprimiendo con esta solución los guantes.³¹²

En la documentación consultada existen diversas tipologías de guantes, por ejemplo los siguientes:

Yten diez parejas de guantes bordados de hilo de oro con puños de los perfumados de ambar gris.³¹³

Yten otros cuatro pares de guantes blancos de ambar gris con sus puños de randa y bordaduras de canutillo de plata y oro tassado los cuatro pares en trescientos ducados.³¹⁴

En estos ejemplos se mencionan los puños de los guantes, que podían ser las terminaciones de los mismos, o se añadían como un accesorio independiente que solía ser de encaje, para que la prenda sobresaliera por las mangas. El lujo de estos complementos alcanzaba cifras elevadas, además de suponer un gasto fijo para las damas. Los encargos de guantes serán una constante en la documentación de la condesa,

³¹¹ ELVIRA GONZÁLEZ: “Guantes del siglo XVII”. *Modelo del mes: Septiembre*. Museo del Traje, Madrid. En :<http://museodeltraje.mcu.es/popups/09-2010.pdf>. Véase también: FERNÁNDEZ, D., “Sobre los oficios de costura: los maestros guanteros” en: *Vestuario escénico: diseño, historia y teoría de la moda*.

Disponible en: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/11/12/sobre-los-oficios-de-la-costura-los-maestros-guanteros/>.

³¹² Texto anónimo de 1733. Consúltese: Ramos, M., Breve historia de los guantes: <https://es.scribd.com/document/468817289/La-historia-del-guante>. Consultado en [15-IV-2019]. Véase también sobre el poeta y religioso Fray Cristóbal Bas, quien recibió un obsequio de guantes de ámbar gris en 1665: <https://www.javea.com/fray-cristobal-bas-pudo-recibir-unos-guantes-de-ambar-como-premio-en-el-ano-1665-por-juan-bta-codina-bas/>. Consultado en [15-IV-2019].

³¹³ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, f. 973v.

³¹⁴ *Ibidem*.

así lo demuestran los cuadernos de pagos registrados durante su estancia en Zaragoza de 1611 a 1614 en los que el encargo de guantes es casi mensual, lo que hace suponer la cantidad económica destinada a este complemento anualmente. Ana Manrique realizaba estos encargos de manera habitual a una mujer llamada María Ramírez, de la que únicamente se especifica que residía en Zaragoza. Debe suponerse que sería una de las muchas mujeres que trabajaban en el mercado textil del momento, bien desde un taller o desde su propia residencia.³¹⁵

A finales del siglo XVI se desarrollaron otros complementos con numerosas variantes con respecto al siglo anterior, las tocas y las cofias. En la dote se cuentan veinticinco cofias y tocas agrupadas según su tipología, predominando las llamadas cofias o tocas de cabos. La cofia fue un accesorio que siempre ha estado presente en la indumentaria evolucionando en distintas formas.³¹⁶ Servía para cubrir el cabello cuando estaba recogido a la altura de la nuca. Las cofias que se empleaban hasta el siglo XVII solían dejar ver parte del cabello por la parte delantera, incluso parte del peinado, puesto que existían cofias realizadas en tela semitransparente que daban la sensación de ser un velo.³¹⁷ Era un elemento que se introdujo tanto en las clases más desfavorecidas como en la monarquía, la variedad de tejidos era amplia, pero la funcionalidad era la misma, recoger el cabello y proteger el peinado.³¹⁸ Había algunas cofias que también tenían una función ornamental,³¹⁹ como es el caso de las de tranzado o algunas cofias de rejilla realizadas con hilo metálico e incluso pequeñas incrustaciones de pedrería y perlas.³²⁰ En la documentación de Ana Manrique se encuentran cofias de reja o de red con

³¹⁵ A.C.L.S.Z., Testamentaría de la condesa de Puñonrostro, cuaderno de pagos de Diego de Roys. (1611-1620), cuentas del mes de marzo de 1614, s/f.: Se registra el pago de 120 reales a María Ramírez, Martina Ramírez y María Hernández por hacer seis cordones y cuatro docenas de guantes para la condesa. Localizar el nombre de estas tres implica adentrarse en el mundo textil de la primera mitad del siglo XVII, un periodo en el que la mujer zaragozana tuvo numerosas restricciones para dedicarse al ámbito textil de manera profesional. Véase: MATEOS ROYO, J. A., “Municipio, gremio y manufactura textil: la sedería en Zaragoza durante el siglo XVII”, en *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, nº37, 2017, pp. 237-270.

³¹⁶ SOUSA CONGOSTO F., *Introducción a la historia...*, *op.cit.*, p.107.

³¹⁷ *Ibidem.*

³¹⁸ BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria española...*, *op.cit.*, pp.84.

³¹⁹ BARADO, F., *Historia del peinado*, Barcelona, José Serra Editor, 2010, pp.71-72.

³²⁰ *Ibidem.*

ornamentación de pedrería, tocas de cabo y cofias de diversos tejidos como seda y Holanda.

Las tocas de cabos eran un elemento de moda española. Cubría la cabeza y la parte posterior del cuello, con dos prolongaciones delanteras, los llamados cabos, que se unían sobre el pecho con una joya. Eran piezas de tela realizadas en gasa, lino, sedas finas o hilo de Holanda, compuesto éste último de paño de lienzo elaborado con fibras naturales creando un tejido fino.³²¹ La tela de Holanda, muy apreciada por su caída y suavidad, llegando a convertirse en un artículo caro y distinguido.³²² Toma su nombre del país homónimo por ser uno de sus principales fabricantes y uno de los centros de comercio de Europa en el siglo XVII.

La dama aportó en su dote otro tipo de obras textiles de carácter más doméstico y privado que las anteriores piezas. Entre ellas destacan principalmente las alfombras, los paños de Holanda y holandilla, y una gran cantidad de sábanas, manteles y paños de mesas. Por otra parte, también se localizan otras piezas con un sentido litúrgico como paños y manteles de ara o de altar.³²³

Los paños realizados en tela de Holanda u holandilla son habituales en los inventarios de la nobleza por su calidad y es el nombre que recibe una tipología de tejido elaborado con lino y algodón.³²⁴ En este tejido se trabajaron gran cantidad de piezas textiles de todo tipo, tal y como vemos en el inventario de la dama. Era habitual para el ámbito doméstico y también para la indumentaria, ya que pueden localizarse prendas como camisas, cofias o mantillas realizadas en tela Holanda.³²⁵ Su utilización en sábanas, mantas y paños, era altamente frecuente en las casas de la nobleza,³²⁶ siendo uno de los tejidos más demandados por su caída y suavidad.³²⁷ Las piezas realizadas con tela de Holanda se convirtieron en una de las más elevadas económicamente, además de

³²¹ BERNIS MADRAZO, C., *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, Ed. Visor, 2001, pp.42.

³²² *Ibidem*.

³²³ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, 970r/v-975 r.

³²⁴ SOUSA CONGOSTO, F., *Introducción a la indumentaria...op.cit.*, pp.107-108.

³²⁵ Agreda Pino, A., y Caballeo Casado, C.J., *Los ornamentos...op.cit.*, pp.207.

³²⁶ VARGAS LUGO, E., *Juan Correa: su vida y su obra. Cuerpo de documentos*, 1991, pp.287-288.

³²⁷ BERNIS MADRAZO, C., "Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer" en: *Archivo Español de Arte*, nº119, 1957, pp. 187-210.

quedar relegado al uso de quien pudiera permitírsele.³²⁸ En el inventario de la dama destacan principalmente elementos como sábanas fabricadas en este tejido, cuatro cofias y paños de mesa. En la documentación analizada, destacan varias de estas piezas por su riqueza, calidad y valor económico tales como la siguiente: *primeramente seis peinadores de olanda guarnecidos de randa tassados en noventa ducados.*³²⁹

Los peinadores eran una prenda interior femenina llamada también *chambra*.³³⁰ Solía ser corta y ancha, cubría la parte superior del cuerpo y solía colocarse encima de las prendas de dormir. Otra denominación sería *chapona* o *chambre*, proveniente del francés, cuyo significado alude al uso de la prenda cuando las damas se levantaban de la cama.³³¹ Por otra parte, el término *randa*, proviene del alemán “*rand*”, que significa borde.³³² Se emplea en ocasiones como sinónimo para referirse al encaje hecho a mano.³³³ El encaje es otro de los elementos presentes en la documentación de la dama como vemos en otras prendas como las camisas, también de tela de Holanda: *yten dos camisas de Holanda de cuello bajo con randa de palillos de Portugal en puntas grandes labrada con hilo de oro se tasa en quatrocientos reales.*³³⁴

Estas dos prendas sin duda destacan por su calidad y su exquisito trabajo de bordado con hilo metálico. Se observa otra denominación del encaje o *randa*, en este caso en puntas. Se denominaba así cuando la terminación del mismo era en pico o en forma triangular. La referencia al encaje de palillos es habitual en la documentación. La técnica del encaje llamado de palillos fue uno de los más demandados y codiciados en los territorios españoles.³³⁵ La técnica del encaje utilizando varas de madera, ha sido

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, f.974.r

³³⁰ BOUCHER, F., *Historia del traje en occidente...op.cit.*, 2009, pp. 376-382

³³¹ VV.AA., *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, tomo LXIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1928, p.701.

³³² VV.AA., *La materia del arte: técnicas y medios*, Madrid, UNED, Ed. Centro de Estudios Ramón Aceres, 2016, pp. 521-522.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, f.974r.

³³⁵ VV.AA., *La materia del arte...op.cit.*, pp. 521-522.

una constante en la cultura textil española, actualmente también recibe el nombre de encaje de bolillos y continúa trabajándose de la misma manera.³³⁶

Desde el siglo XV se había extendido el uso de encajes en prendas y ajuares domésticos, no obstante, será a lo largo del siglo XVI cuando las personalidades más pudientes impusieron la moda de llevar encajes en prendas de ropa interior y exterior desde camisas hasta sayas o jubones.³³⁷ Durante este siglo se suceden pragmáticas que intentan contener el imparable gusto por el lujo, llegando incluso Felipe II a prohibir el uso del encaje.³³⁸ Estas órdenes reales no parece que fueran muy acatadas ya que en el siglo XVII, y esta vez Felipe III, vuelve a prohibir su utilización, pero no por ello dejaron de utilizarse en puños, cuellos, velos, pañuelos, ajuares sagrados y domésticos.³³⁹

Otros accesorios localizados en la dote son los cuellos y las gorgueras o lechuguillas de encaje. La gorguera era un accesorio de indumentaria cuya función era simular el cuello de las camisas tanto femeninas como masculinas.³⁴⁰ Los cuellos del traje femenino experimentan una evolución similar a la del masculino. Las gorgueras o las lechuguillas de gran volumen no se afianzarán hasta principios del siglo XVII, siendo a partir del reinado de Felipe III cuando se produce su mayor acomodamiento en la moda española.³⁴¹ A lo largo de la historia, este elemento varía en tamaño y nomenclatura según evoluciona, empleándose términos como lechuguilla o gola. La gorguera adquirió un papel fundamental en la indumentaria española de la Edad Moderna, principalmente a lo largo del siglo XVI, cuando adquiere una forma determinada de cuello rizado.³⁴² En un principio no tenía un tamaño demasiado grande, si no lo justo para que sobresaliera levemente sobre el cuello en la terminación de las camisas, cerrándose con cadenillas o colgantes de cuello. Durante el siglo XVII la

³³⁶ ÁGREGA PINO, A., Y CABALLERO CASADO, C.J., *Los ornamentos en las iglesias...op.cit.*, pp.284-285.

³³⁷ González Mena, M.A., *Colección pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense, 2003, pp.108-109.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ vv.AA., *Enciclopedia universal ilustrada...op.cit.*, 685-686.

³⁴⁰ SOUSA CONGOSTO, F., *Introducción a la indumentaria...op.cit.*, pp.120-122.

³⁴¹ BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria española...op.cit.*, p.92.

³⁴² *Ibidem*.

lechuguilla pasó a ser de mayores dimensiones, de forma de abanico y labradas con diferentes tipos de encajes que las convirtieron en otro signo más de prestigio social.³⁴³

En la indumentaria de Ana Manrique se localizan dos tipologías de gorgueras, la primera de ellas sería la trabajada en encaje con pliegues fruncidos, que actuaría como un cuello de camisa. La segunda tipología es la gorguera de red, que también podía forrarse con telas y tener diversos encajes. Las más lujosas podían trenzarse con hilo metálico de oro o plata e incrustaciones de perlas y pedrería variada.³⁴⁴ Estas piezas adquirieron un alto coste económico por la labor de realización y por la inclusión de pedrería. Si bien fueron más demandadas y utilizadas durante el reinado de Carlos V, también se observan en la indumentaria del siglo XVI como piezas que se colocan sobre el cuerpo superior del vestido femenino, abarcando desde el escote a los hombros, hasta quedar abrochadas en la nuca con un broche simulando una cadena de cuello.³⁴⁵

En origen, la función de estas complejas piezas era cubrir los hombros y el escote de las sayas en caso de que fuera demasiado pronunciado. Dejando atrás los elementos pertenecientes al vestuario, se localizan en la dote una serie de piezas textiles como alfombras y manteles de diversas tipologías que son necesarios destacar por su origen, calidad y manufactura. Las alfombras fueron otro de los muchos elementos textiles relegados a las clases sociales más pudientes. En la documentación de la dama, registramos un total de doce alfombras descritas como de la India, o persas. Desde su llegada a Europa, las llamadas alfombras persas fueron un distintivo de lujo empleando en la corte y en los palacios de la nobleza.³⁴⁶ Si bien en un primer momento no se utilizaron al estilo oriental, es decir, en el suelo, si no que se empleaban como elementos para cubrir mesas, sillas e incluso se utilizaban como colgaduras textiles de pared, incrementando el uso decorativo de las mismas, además de ser un gran aislante térmico como lo eran los tapices y reposteros.³⁴⁷

La razón por la que no se emplearon para cubrir el suelo en un principio fue por su elevado precio. Los motivos decorativos de todas las alfombras que atesoró la dama

³⁴³ *Ibidem.*

³⁴⁴ BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria española...op.cit.*, p.92.

³⁴⁵ *Ibidem.*

³⁴⁶ VV.AA., *Summa Artis: Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp.224-25.

³⁴⁷ *Ibidem.*

son idénticos entre sí. Prima la decoración vegetal, con adornos florales, arboles, rosetones vegetales y hojas, todos estos detalles son características de las alfombras de origen persa.³⁴⁸ La mayoría de las que se encuentran en la documentación de la dama siguen el mismo modelo y corresponden a las alfombras persas, como se observa en el siguiente ejemplo: *yten una alhombra grande de la Yndia de dibujo persa de vegetales y flores con hilos verdes y carmesies.*³⁴⁹

Otras piezas interesantes en la documentación son los manteles o paños de altar. Cuando falleció Pedro Arias, estos textiles de la condesa relegados al ámbito litúrgico, fueron enviados a Pedro Manrique cuando fue nombrado obispo de Tortosa a comienzos del siglo XVII. Este dato se conoce tras localizar un documento en el que Ana le permite a su hermano que se lleve consigo los objetos litúrgicos que crea convenientes por medio de un acuerdo económico.³⁵⁰ En la dote de 1589 se tasan 14 manteles o paños de altar, mientras que en la documentación de 1616 se localizan 4 en total, por lo tanto, los restantes habrían pasado a manos de Pedro Manrique.

Estos elementos se encuentran transcritos en el cuerpo documental de la presente Tesis, no obstante es necesario exponer varios ejemplos que demuestran una gran calidad textil. Todas las piezas localizadas salvo cuatro, son obras trabajadas con tafetán, damasco y terciopelos a los que se añade hilo metálico, bien de oro o de plata. Las piezas más ostentosas tendrían ribetes a su alrededor con elementos colgantes como flecos, también trabajados con hilo metálico. En cuanto a los motivos decorativos casi siempre se hace referencia a cenefas vegetales como la que se describe a continuación: *primeramente un mantel de altar de tafetan por el revés y terciopelo con bordaduras de oro con cenefa en el medio*

También localizamos algunos textiles con la misma tipología pero varían los motivos decorativos, tal es el caso de dos piezas de altar cuya principal decoración es el monograma JHS en el centro de la obra: *yten un paño de altar grande de terciopelo*

³⁴⁸ PIOJÁN, J., *Historia del Arte*, vol.2, Madrid, Salvat, 1963, p.387.

³⁴⁹ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.975 r.

³⁵⁰ A cambio de concederle estas piezas y otros objetos, la condesa le exigió a su hermano llegar a un acuerdo económico de 20.000 ducados, porque expone que las cosas de plata y oro son de consideración. A.H.P.M., Santiago Fernández, Protocolo 2020 f. 178v.

*carmessi y bordadura en hilo de oro por los lados y en el centro una JHS en color carmessi.*³⁵¹

Además de aludir a Cristo y al ámbito litúrgico, el monograma fue empleado por la Compañía de Jesús como sello oficial, por lo que podría aludir también al vínculo existente entre Ana y los jesuitas. En el apartado dedicado a las joyas, se comprueba que también tuvo predilección por los medallones con los símbolos de la Inquisición y otras órdenes religiosas, reivindicando su posición a favor de la misma, por lo que estas piezas también pueden hacer referencia a una inclinación personal hacia la orden o institución representadas.

3.3. COFRES, ESCRITORIOS Y OTRAS COSAS: EL MOBILIARIO APORTADO EN LA DOTE DE NOVIA

El mobiliario fue otro signo inequívoco que transmitía el poder social de la personalidad que lo adquiría. En la Edad Moderna española, las casas y palacios de la nobleza se vistieron con los mejores muebles provenientes de diferentes países europeos como Alemania y Países Bajos, mientras que América y Oriente continuaron siendo grandes focos de exportación de materiales para las grandes casas europeas.³⁵² Una de las maderas más demandadas fue la de nogal, seguida de la de roble y la de pino.³⁵³ En la dote de novia se incluyeron los muebles más ricos, realizados con maderas de ébano, marfiles, y maderas “de palo” o las llamadas de “palo rosa”, procedentes generalmente de las Indias, aunque también se localizan muebles tallados en las otras maderas citadas como el nogal. En cuanto a la talla y las técnicas, se encuentran incrustaciones, taraceas, pintura, dorados, esmaltes y también motivos directamente tallados en la madera o labores de marquetería, que posteriormente se policromaban o doraban.³⁵⁴

³⁵¹ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, f. 975 r.

³⁵² AGUILÓ ALONSO, M.P., “En el mueble de los siglos XVI y XVII. La taracea, una constante en la producción española”, *Galería Antiquaria*, 1993, 110, pp 36-43. Véase de la misma autora: *El mueble en España, siglos XVI-XVII*, Madrid, Antiquaria, 1993.

³⁵³ AGUILÓ ALONSO, M.P., “El mobiliario en la pintura del Siglo de Oro”, *Galería Antiquaria*, 1992, 91, pp. 36-45.

³⁵⁴ DONALDSON EBERLEIN, H, Y RAMSDELL, W., *Tratado práctico del mueble español*, Ed. Maxtor, Valladolid, 2009, pp. 19-24.

A finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, se desarrollaron varias tipologías de mobiliario, algunas de ellas ya existentes en el pasado. Pueden agruparse según su función, destacando dos principalmente: el mobiliario de guardar y el de asiento.³⁵⁵ Dentro del mobiliario de guardar, las piezas más características fueron los cofres, arcas, arcones y arquillas, el escritorio, el bargueño y la papelera.³⁵⁶ Por otra parte, el mobiliario de asiento constituía un auténtico lujo para la vivienda, engloba bancos, sillas de caderas y también muebles relacionados con los salones de las estancias principales como las mesas o los bufetes.³⁵⁷

Debe destacarse en la dote el apartado titulado *cofres, escritorios y otras cosas*, donde se ubican los muebles de las tipologías citadas. Una de las piezas más repetidas son los llamados cofres de Flandes. Estos cofres o cajas metálicas, solían importarse desde allí, o se distribuían desde los territorios flamencos a las cortes europeas.³⁵⁸ Era habitual su fabricación en hierro, como los que se describen en la documentación de la condesa, *yten otra caja de yerro de Flandes*.³⁵⁹ Por lo general, tenían múltiples compartimentos y motivos decorativos en el exterior, que provocaban la confusión a la hora de localizar la cerradura para introducir la llave en el caso de que alguien externo al propietario quisiese abrirlo.³⁶⁰ Los materiales empleados eran generalmente madera de pino, hierro y en ocasiones cuero. Los que tuvo Ana Manrique suman un total de 15, todos ellos con dos o tres cerraduras. El cofre o caja de hierro con más de una cerradura, alcanzó su éxito en Europa a finales del siglo XV, y fue en el siglo XVI cuando evolucionaron y se perfeccionaron sus técnicas. Eran piezas realizadas para custodiar objetos, documentos, telas e incluso libros de gran valor para el propietario.³⁶¹ Uno de

³⁵⁵AGUILÓ ALONSO, M.P., "El mobiliario en el siglo XVII", VV.AA., *El mueble Español. Estrado y Dormitorio*, Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 1990, pp. 103-128.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸AGUILÓ ALONSO, M.P., "Arquetas alemanas de hierro, joyeros o cajas fuertes", *Estudio del Mueble*, 2011, nº13, en línea: <https://raco.cat/index.php/EstudiMoble/article/view/256108> [Consulta: 2-03-2020]. pp. 10-14.

³⁵⁹ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.972r/v-973r.

³⁶⁰ AGUILÓ ALONSO, M.P., "En busca de la sabiduría. Un programa iconográfico en un mueble alemán de marquetería del siglo XVI", *Buletina Boletin Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 2009, 5, pp. 15-63.

³⁶¹ ABAD ZARDOYA, C., "Por el bien y beneficios que de su mano hemos recibido": estudio documental de una donación de bienes muebles hecha por Tomás de Borja a su sobrino el duque de Lerma en 1608", *Artigrama*, 2009, 24, pp. 341-171.

los ejemplos que se deben mencionar de la dote de la condesa es el siguiente: *Yten un cofre grande de Flandes barreado con tres cerraduras aforrado de lienzo y con baqueta por encima tassose en cuatrocientos reales.*³⁶²

EL valor otorgado en esta pieza es uno de los más elevados por diferentes motivos. Los cofres de Flandes más ostentosos y ricos solían ir forrados, en este caso se utiliza la baqueta, que era piel de ternera curtida, la más costosa de las que se solían emplear.³⁶³ El término barreado, hace referencia a una serie de barras metálicas paralelas que servían de refuerzo sobre la parte superior del cofre, con el objetivo de fortalecer y proteger la pieza.³⁶⁴

Otro ejemplo con cobertura de telas más ricas sería el siguiente: *yten otro cofre grande de Flandes aforrado en damasco carmessi de granada que tiene nueve varas doradas y todas las barras van con cerraduras doradas tiene forro de vaqueta y una funda de encerado tassose en trescientos y cinquenta reales.*³⁶⁵ En este cofre se menciona el damasco carmesí de Granada, pues en el siglo XVI la ciudad andaluza fue uno de los focos principales de abastecimiento textil, principalmente para el damasco y el terciopelo de colores carmesí y verde, por lo que se incluyó uno de los tejidos más prestigiosos del momento en España.³⁶⁶ Además de destacar las telas y su alto valor de la tasación, el hecho de que se especifique que hay una funda de encerado, implica que estos cofres se realizaban para que viajaran por mar y tierra, y fueran resistentes en el camino.³⁶⁷ Además de los materiales empleados, podía añadirseles como en este caso una funda de encerado, que consistía en pieles de animales curtidas y untadas de cera con el objetivo de proteger el cofre y su interior del agua, el frío y la lluvia.

Otro mueble de guardar que se repite en la documentación es el arca o arquilla. En ocasiones el tasador se refiere a esta pieza como una caja que sirve de arca. La mayoría de estas cajas provenían de las Indias según los inventarios y servían para

³⁶² A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.972r/v-973r.

³⁶³ ABAD ZARDOYA, C., "Por el bien y beneficios...", *op.cit.*, pp. 341-171.

³⁶⁴ AGUILÓ ALONSO, M.P., "Arquetas alemanas de hierro...", n°13, CSIC, *op.cit.*, pp.10-13.

³⁶⁵ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.972r/v-973r.

³⁶⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, M., El arte del bordado y el tejido en Murcia...*op.cit.*, pp. 151-152.

³⁶⁷ AGUILÓ ALONSO, M.P., *El mueble en España...op.cit.*, p.85.

guardar elementos textiles como vestidos, tocas, paños o camisas.³⁶⁸ Pero la función de estas arcas o cajas grandes de madera podía variar. Entre las arcas que tuvo la condesa de Puñonrostro cabe destacar tres, cuya utilidad resulta interesante puesto que ayuda a comprender el estudio de su personalidad. Una de ellas se describe de la siguiente manera: *Yten una arquilla de nogal con sus departamentos por dentro para rredomas de olores y con dos nabetas una con su cucharica dentro, la cerradura y bisagras en dorado y marifles tassose en tresscientos y cinquenta reales.*³⁶⁹ Se trata de uno de los objetos que hacen referencia a la fabricación de perfumes y ungüentos por parte de Ana Manrique, gracias a la documentación consultada puede afirmarse que realizaba todo tipo de aceites, perfumes y ungüentos con diversas finalidades, tal y como se menciona en el recetario localizado en la BNE.³⁷⁰

El término “redomar” hace referencia al objeto llamado redoma, que consiste en una vasija de cuello estrecho y alto cuya función en el ámbito de la perfumería era la de escanciar y destilar, siendo prácticamente un sinónimo del alambique.³⁷¹ Esta arca serviría para custodiar estos objetos, pero también se mencionan dos navetas en su interior, una de ellas con una cuchara. Las navetas eran piezas o bien de metal, como oro o plata, marfiles, nácar e incluso incrustaciones de piedras preciosas y motivos figurados como la que se localiza en el Museo de Tapices en La Seo de Zaragoza. (fig.) Generalmente contenían el incienso para luego verterlo en el incensario con una cuchara que, al igual que se menciona, se guardaría en el interior del objeto. Tenían un gran sentido simbólico y su función siempre se relegaba a la liturgia, pero en este caso debe aplicarse a la perfumería.

Una vez conocido el interés de la dama por la belleza y la perfumería, es lógico que adquiriese otras piezas como la que se describe a continuación, muebles que sin duda testifican que la joven dama de la reina ya estaba interesada en estas labores y las practicaba desde su estancia en la corte. Se trata de otro mueble de guardar que aporta

³⁶⁸ RODRÍGUEZ BERNIS, S., “La casa y la vida doméstica en la época de Cervantes”, Museo Casa natal de Cervantes”, Guía. Museo Casa natal de Cervantes, Madrid: Comunidad de Madrid, 2002, pp. 9-28.

³⁶⁹ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.972r/v-973r.

³⁷⁰ B.N.E., Libro de recetas de pastillas, uvas, pivetes y conservas, Mss/1462.

³⁷¹ PILO, R., Y OLIVÁN SANTALIESTRA, L., “Recetario en busca de dueño: perfumería, medicina y confitería en la casa del VII duque de Montalto (1635-1666)” en: *Cuadernos de Historia Moderna*, 2012, nº37, pp.103-125.

más datos sobre esta labor, *yten una arquilla de madera que sirve de frasquera con marqueteria y marfiles, con tres cerraduras y en su interior doce frasquillos de cristal con tapones de plata.*³⁷² Esta pieza destaca artísticamente por las labores de marquetería y la aparición de marfiles, que podían incrustarse en la madera a modo de taraceas componiendo motivos decorativos geométricos.

Además de la calidad material, esta arquilla aporta información sobre el interés que tenía la condesa por la elaboración de aromas, aguas de olor y perfumes, conocidos entre otras damas del momento.³⁷³ A pesar de que no se indique la finalidad de los doce frasquillos, deben vincularse al ámbito de la perfumería y las esencias naturales. Esta afirmación puede corroborarse con la inclusión de otro mueble seguido del anterior en la tasación, que aporta todavía más detalle sobre el posible contenido de los frasquillos.

La inclusión de la siguiente arca en la dote, permite saber que la condesa tenía en sus manos todas las herramientas para la fabricación de estos olores, ungüentos y esencias: *Yten un arca grande de madera y bisagras doradas que tiene dentro una prensa de nogal que sirve de alquitara.*³⁷⁴ Esta pieza de madera albergaría otro objeto relativo a la acción de destilar: la alquitara. Puede emplearse como sinónimo de alambique, cuya utilización en perfumería se remonta a la Antigüedad en todo el mundo.³⁷⁵

Fue en Castilla donde se difundió más esta pieza desde la Baja Edad Media española, en un primer momento reservada a profesionales del ámbito de la perfumería y medicina, pero con el paso del tiempo, fue un instrumento que se adquirió por particulares que querían tener en sus residencias este tipo de herramientas.³⁷⁶ Era frecuente el empleo de la alquitara en las aguas de olores, así explican su uso los manuscritos y recetarios del momento: [...] *Quando sacares el agua de azahar y rosada*

³⁷² A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.972r/v-973r.

³⁷³ En la B.N.E se conserva el *Libro de recetas de pastillas, uvas, pivetes y conservas* donde se localizan las recetas de la condesa de Puñonrostro. Mss/1462.

³⁷⁴ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.972r/v-973r.

³⁷⁵ CRIADO VEGA, T., “Las artes de la paz. Técnicas de perfumería y cosmética en recetarios castellanos de los siglos XV-XVI” en: *Anuario de estudios medievales*, nº41, 2011, pp.865-897.

³⁷⁶ *Ibidem*.

*se pone en el punto de la alquitara por donde pasa el agua un grano de ambar atado en un paño de lino delgado y saldra agua muy olorosa [...]*³⁷⁷

Dentro del mismo manuscrito, similar al de la BNE donde se localizan las fórmulas de la condesa, se halla otra descripción del uso de la alquitara: [...] *Lançar en una alquitara una cama de rosas y encima de las rosas otra de azahar y encima de todo esto cinco o seys hojas de açuçena y dexarlas an estilar en la alquitara durante quatro jornadas [...]*³⁷⁸

Además de estas piezas, destacan otras cuya función era guardar textiles e indumentaria de todo tipo. Estas arcas o arcones, servían en ocasiones para ser transportadas, por lo que los materiales de algunas de ellas son maderas resistentes con refuerzos metálicos y varias cerraduras.³⁷⁹ Además, en algunas piezas vuelve a mencionarse el encerado, como la funda que protegía a estos arcones de la lluvia y demás condiciones meteorológicas durante los viajes. Existen varios ejemplos en los inventarios de la dama, uno de ellos sería el siguiente: *Yten dos arcas grandes con bandejas doradas y labores de marquetería con colores y marfiles y encerado por arriba para llevar bestidos.*³⁸⁰ Otra de estas arcas, de menor tamaño serviría para guardar los tocados y las cofias: *Yten otra arquilla pequeña de ebano con bisagras doradas y marfiles y dos cerraduras para guardar tocas y tocados.*³⁸¹

Las arcas de este tipo con protecciones de encerado y alguna de ellas con cerraduras, serían llevadas como arcas de viaje en los numerosos desplazamientos que realizaba la corte entre los diversos sitios reales. Las dos primeras, servirían para guardar y transportar los vestidos acomodándolos en las bandejas para evitar el deterioro de las prendas. Por otra parte, la arquilla de las tocas y tocados, es uno de los mejores ejemplos de lujo en el mobiliario con la aparición del ébano y la incorporación de marfiles.

³⁷⁷ B.N.E., Ms. 2019, f. 223r: Otra agua mucho olorosa y 223v: Para hacer agua que huele muy bien.

³⁷⁸ *Ibidem.*

³⁷⁹ AGUILÓ ALONSO, M.P., “Cajas, arquetas y cofrecillos. Cultura o Expresión de vida”, *Galería Antiquaria*, 2006, 248, pp. 34-39.

³⁸⁰ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.972r/v-973r.

³⁸¹ *Ibidem.*

Por último, cabe destacar un arcón grande de madera de nogal con bisagras doradas. La función de esta pieza era la de custodiar objetos relativos al ámbito de la medicina. Así, el tasador la define de la siguiente manera: *Yten un arcon de madera de nogal con encerado de por encima con sus cuchillos, vendas tijeras y lancetas con afiladores, con bisagras doradas y dos cerraduras tassose en diez y ocho ducados.*³⁸² Podría afirmarse que este arcón cumpliría la función de botiquín individual con elementos de medicina. No obstante, la aparición del encerado como funda protectora indica que era un arcón de grandes dimensiones que la dama llevaría en sus viajes.

Tras consultar la documentación relativa a la testamentaría de la condesa, se localiza un documento en el que un criado de la dama da fe de que la condesa se realizaba sus propias curas,³⁸³ por lo que este arcón sería un elemento indispensable a la hora de viajar. La práctica médica en las casas era habitual, no obstante requería de un mínimo de conocimientos para emplear según qué objetos. En el arcón de la dama, se mencionan vendajes, tijeras y cuchillos y lancetas. Estas últimas eran un tipo de aguja que se afilaba para su uso en las sangrías, que consistían en la extracción de sangre para el tratamiento del dolor y la fiebre por diversas enfermedades. Las lancetas solían venderse en estuches e incluso podían tener motivos decorativos y guarniciones de marfiles o conchas.³⁸⁴

A pesar de que estos muebles remiten a la dote de novia, Ana Manrique debió llevar este arcón o una pieza similar en su último viaje, antes de su fallecimiento en Burgos en 1615 cuando acompañaba a la infanta Ana Mauricia a Francia. El arcón con instrumentos médicos fue uno de los objetos que se vendieron en almoneda pública tras la muerte de la dama. En la documentación relativa a estas ventas, localizamos que fue comprado por Jerónima de Losada: *yten una arca grande de nogal con recaudo de*

³⁸² A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.972r/v-973r.

³⁸³ A.C.L.S.Z., *Testamentaría de la condesa de Puñonrostro*, cuaderno de Diego de Roys, Relación criados de la condesa en Burgos, 1615, s/f.

³⁸⁴ GONZÁLEZ DE FAUVE, C., *Ciencia, poder e ideología: el saber y el hacer en la evolución de la medicina española (siglos XIV-XVIII)*, Buenos Aires, Instituto de Historia de España "Claudio Sánchez-Albornoz," Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001, pp. 177.

*bendas y otras menudencias con las que se curava las fuentes la dicha señora Condesa, todo en treinta y seis reales.*³⁸⁵

Una vez en la almoneda y tras realizarse las pujas pertinentes, fue Jerónima Losada quien compra la pieza con todos los instrumentos médicos en su interior.³⁸⁶ El término “fuentes” hace referencia a las heridas o úlceras, aunque también puede referirse a la práctica de sangrías para aliviar la enfermedad. Es interesante comprobar el valor que los objetos adquirirían en almoneda pública y también la diversidad de sus compradores. La utilidad de los objetos pasaba de mano en mano de forma inmediata, cobrando otra vida en manos de un nuevo propietario.

Existe otro mueble que se tasa a parte de los anteriores y consiste en un oratorio de nogal con sus cajones, bisagras doradas y cerraduras, *y en las dos puertas del dicho oratorio están pintados en la una san Juan Bautista y en la otra San Antonio de Padua de pincel se tasso el oratorio con las pinturas en sesenta y quatro ducados*. Esta pieza debe entenderse como un mueble-oratorio con cerraduras que protegerían de posibles profanaciones a los objetos que descansaban en el interior de los cajones. El acto de proteger con cerraduras un mueble devocional, indica en primer lugar, la posibilidad de que en su interior hubiese valiosos objetos litúrgicos. Pero también puede aludir a la protección de objetos de devoción privada, por lo que podría custodiar los relicarios que se describían en el apartado de las joyas. El culto a las reliquias fue una constante en la corte de Felipe II y la devoción hacia las mismas favoreció que se posicionaran como objetos verdaderamente codiciados. Los relicarios-joya actuaron como lujosos protectores de las reliquias, pero era necesario custodiarlas de manera adecuada, por lo que la aparición de este mueble-oratorio, indica que podría tratarse de un contenedor de reliquias. Otro hecho más que permite apoyar esta hipótesis, es que se tasa junto a los elementos de mobiliario de guardar y no con las pinturas.

No se especifica el tamaño de este mueble, que también podría denominarse armario-oratorio, no obstante algunas de estas piezas podrían realizarse de pequeño tamaño para facilitar así su transporte. Este mueble tenía una doble función. Podía servir de armario o mueble de guardar, pero también desempeñaba una función devocional

³⁸⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, fol.397r. Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.972r/v-973r.

³⁸⁶ A.H.P.M., *Ibidem*.

como oratorio privado, cuyas pinturas frontales marcarían la advocación del mismo, en este caso San Juan Bautista y San Antonio de Padua. Estos dos santos no son demasiado frecuentes en las pinturas de la condesa, de lo contrario, sí mantendrá el interés hacia otros santos que sí aparecen en las pinturas de la dote. Este hecho puede indicar que esta pieza fuera heredada, o regalada para incluirla en la dote de novia. En todo caso, habría que descartar la posibilidad de que proviniera de Juan Piñeiro puesto que en su inventario de bienes no consta ningún oratorio de estas características.

Los siguientes objetos descritos en la tasación, forman parte de la tipología de muebles de guardar que tuvieron un gran éxito en Europa durante los siglos XVI y XVII. Se trata de los escritorios, bargueños y papeleras. Todos ellos tenían funciones similares pero se diferenciaban en pequeños detalles. La custodia de documentación, manuscritos, legajos y otros papeles, además de objetos de pequeño tamaño, era el objetivo principal de estas piezas, además de ser utilizados para guardar elementos de costura y bordado en el caso femenino.³⁸⁷

Los muebles escritorios y los bargueños están ligados a una práctica específica como es la escritura, la lectura, así como la custodia de papeles y documentos. El escritorio fue uno de los muebles más característicos de las viviendas nobles de los siglos XVI y XVII en España.³⁸⁸ La función principal de estos muebles era la de guardar y custodiar documentos, papeles y pequeños objetos en cajones que se estructuraban en diferentes cuerpos generalmente, además de tener asas laterales muchos de ellos para poder ser transportados.³⁸⁹

Los escritorios que aparecen en la dote eran de ébano y procedentes de Alemania según la documentación. No podemos saber más características al respecto, únicamente destacar el material de la madera, ya que normalmente estas piezas solían realizarse con nogal, reservándose el ébano para las grandes élites sociales. El hecho de que la proveniencia sea Alemania tiene más de una razón. La primera es sin duda el traspaso de fronteras del gusto de las élites de las cortes europeas, que hicieron de algunas ciudades de Alemania como Núremberg o Augsburgo grandes núcleos artísticos

³⁸⁷ AGUILÓ ALONSO, M.P., “En torno al Bargueño”, *Antiquaria*, 1984, 12, pp.12- 16.

³⁸⁸ CASTELLANOS RUIZ, C., “Los escritorios del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Anuario: estudios - crónicas Urtekaria: asterlanak - albistak*, 1988, pp. 39-48.

³⁸⁹ MORENO MENDOZA, A., *El museo de Bellas Artes de Sevilla*, Volumen 1, Sevilla, Genver, 1991, p.388.

e influyentes en el ámbito del mobiliario. Desde esa última ciudad citada, se importaron a España gran cantidad de escritorios en la última mitad del siglo XVI y la primera del XVII.³⁹⁰

La tipología de escritorio alemán que tenía la condesa, solía estar decorada con una particular marquetería en mosaico que combinaba decoración figurativa con motivos geométricos que posiblemente estuvieran inspirados en los tratados de Hieronymus Rödler y sus grabados de perspectiva y geometrías publicados en 1531, y posteriormente los trabajos de Lorenz Stoer, quien publica su tratado de geometría en 1567.³⁹¹ Estos tratados, ilustraciones y grabados inspiraron las labores de marquetería alemana durante la segunda mitad del siglo XVI y se difundieron por toda Europa, teniendo como foco principal la ciudad de Ausburgo.³⁹² Esta descripción podría corresponderse con numerosos escritorios de Alemania que cautivaron a las elites culturales del siglo de Oro.³⁹³

Ana Manrique tuvo seis escritorios en total, algunos ejemplos son los siguientes: *yten dos escritorios de Alemania con sus cajones el uno cubierto de vaqueta y el otro con marquetería con figuras por de fuera tassose en ciento e cinquenta ducados los dos.*³⁹⁴

La dama contaba con escritorios de diferentes tamaños, pero se repite siempre la procedencia alemana y la ornamentación de marquetería con elementos dorados como los dos siguientes descritos: *yten otros dos escritorios de Alemania uno pequeño con asas labores de marquetería y sus cajoncicos con labores doradas.*³⁹⁵

³⁹⁰ BONET CORREA, A., *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, pp.286-287.

³⁹¹ PATIÑO, J., *El mobiliario renacentista*, consulta en <http://www.claseshistoria.com/revista/index.html>, ISSN 1989-4988. [10/12/2019]

³⁹² AGUILÓ ALONSO, M.P., “Intarsia y marquetería en el Renacimiento: Italia y Alemania” en: *Curso sobre mobiliario antiguo*, Madrid, CD, GE publicaciones, 2004. Disponible en: http://ge-iiic.com/files/Publicaciones/Intarsia_y_marqueteria_renacimiento.pdf. Consultado en [2-IX-2019]

³⁹³ CASTELLANOS RUIZ, C., “Escritorios españoles del Museo Lázaro Galdiano”, *Goya*, 1984, 179, pp-262-272.

³⁹⁴ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.972r/v-973r.

³⁹⁵ *Ibidem*.

El hecho de que uno de dichos muebles tuviera asas, facilitaba su transporte, bien dentro de la propia residencia para ser cambiado de ubicación, o para ser transportado en viajes, para ello, se cubriría con fundas de vaqueta o de encerado como aparece en las anteriores tipologías de muebles citadas.

El bargueño es junto al escritorio, otro de los muebles más destacados de la Edad Moderna relacionado con la cultura literaria y escrita cuya adquisición vuelve a estar relegada a las élites sociales. Tenía también las funciones de los escritorios, con los cajones para guardar generalmente papeles y documentos, pero la diferencia que radica entre uno y otro, es la existencia de una tabla abatible, que desempeñaba la función de pupitre.³⁹⁶ Los bargueños tenían una serie de compartimentos, cuya ornamentación era más ostentosa que la del escritorio, incluso con pintura y pequeñas decoraciones escultóricas. Adquiría, de manera similar al anterior mueble, un marcado carácter de privacidad y de custodiar lo que el propietario había introducido en los compartimentos.³⁹⁷ Ana Manrique tuvo tres bargueños también procedentes de Alemania, dos de ellos se tasan en conjunto, y se describen de la siguiente manera: *yten dos bargueños alemanes grandes de ebano con sus tablas de escribir con tinteros y tres plumas, columnillas pintadas de blanco y cajones con labores de marquetería y bisagras doradas tassose en doscientos y cinquenta ducados ambos dos.*³⁹⁸

El hecho de que Ana Manrique tuviera esta serie de muebles alude también a un significado social, relacionado con la cultura, escritura y lectura principalmente. Podría considerarse que estas piezas pudieran acoger en sus cajones elementos de costura o enseres femeninos, no obstante, se indica en la documentación que uno de ellos contaba con un juego de plumas y tintero, por lo tanto, la funcionalidad de los bargueños de la condesa estaba relacionada con la escritura.

Existe otro tipo de mobiliario en la documentación que podría denominarse de asiento, en el que se engloban sillones, sillas de caderas, bancos y banquetas.³⁹⁹ Para las

³⁹⁶ ENRÍQUEZ ARRANZ, M.D., (Ed.) *El mueble español de los siglos XV, XVI y XVII*, Volumen 6, Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, Ed. A. Aguado, 1951, pp.25-32.

³⁹⁷ BONET CORREA, A., *Historia de las artes aplicadas e industriales en España...op.cit*, p.292.

³⁹⁸ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.972r/v-973r.

³⁹⁹ GRANADOS NIETO, J., “Pieza del mes septiembre 2007. El mobiliario de asiento: tres ejemplos para la reconstrucción histórica”, Madrid: Museo Cerralbo, 2007.

damas, el hecho de sentarse en un mueble como uno de los citados, no fue demasiado común en la Edad Moderna.⁴⁰⁰ En la dote de Ana se cuentan tres bancos, una silla de caderas, y tres sillones, un número de piezas elevado para la escasez de este tipo de mobiliario en las casas del momento. El espacio de la mujer en el ámbito doméstico se ubicaba en el estrado, un lugar en el que se colocaban cojines o diversos elementos textiles para facilitar el acomodamiento de las damas.⁴⁰¹ La acción de sentarse en una silla o sillón, estaba exclusivamente reservada para las clases más altas y pudientes, y por supuesto para la monarquía.⁴⁰² En los retratos de la Corte, se observa como las infantas, reinas y reyes, aparecen en ocasiones apoyando su mano en grandes sillas y sillones de cuero y terciopelo, como signo inequívoco de poder y estatus social. La propia condesa, en uno de sus retratos, aparece de este modo junto a una silla según la información localizada al respecto, equiparándose así a las grandes personalidades de la realeza.

Otro tipo de mueble que destaca en la documentación son los bufetes. En el ajuar de mobiliario, destacan tres bufetes diferentes y cada uno podría tener su propia función. El bufete era un tipo de mesa generalmente con cajones debajo del tablero, fue introducida en España a mediados del siglo XVI y podía ser desmontable.⁴⁰³ Una de las tipologías de este mueble es precisamente la transportable, pensado para ser llevado en desplazamientos y estancias largas en las que se necesitara trabajar bien en asuntos urgentes, enviando correspondencia, o tareas similares a las que podemos identificar con el concepto de escritorio actual.⁴⁰⁴ La condesa tuvo uno de estos muebles transportables, cuyas patas y tablero se podían desmontar, además, también contaba con

Disponible en: http://museocerralbo.mcu.es/web/docs/publicaciones/piezadelmes/2007_09_mobiliario_asiento.pdf, [Consultado el 15/09 de 2019].

⁴⁰⁰ MÁRQUEZ HIDALGO, J., *Los muebles del Palacio de Viana: estudio histórico artístico de los muebles de asiento*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2000, pp. 34-38.

⁴⁰¹ ABAD ZARDOYA, C., “El estrado: continuidad de la Herencia Islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas (1700-1759)”, *Artigrama*, 2003, 18, pp. 375-392.

⁴⁰² AGUILÓ ALONSO, M.P., “El mobiliario en el siglo XVII”, VV.AA., *El mueble Español. Estrado y Dormitorio...op.cit.*, pp. 103-128.

⁴⁰³ GARCÍA FERNÁNDEZ, M.S., “Las mesas abatibles del siglo XVIII”, *En torno a la mesa. Tres siglos de Formas y objetos en los palacios y monasterios reales*, Catálogo de Exposición, Madrid, 2000, pp. 63-67.

⁴⁰⁴ ENRÍQUEZ ARRANZ, M.D., (Ed.) *El mueble español de los siglos XV, XVI...op.cit.*, p.135 y 341.

una serie de cajones con tres cerraduras: *yten un bufete de nogal con su tabla y patas de quitar y con sus cajones de marquetería con tres cerraduras*.⁴⁰⁵

Los bufetes de nogal, son habituales en los inventarios de las clases altas y la monarquía. En los inventarios de Felipe II se localizan varias piezas de esta tipología realizadas en nogal también con labores de marquetería,⁴⁰⁶ por lo que es probable que lo adquiriera en la corte. Además del nogal, el ébano es protagonista en un gran número de muebles de Ana Manrique, lo que resalta su propio estatus social y económico que le permitió adquirir e incorporar a la dote estas lujosas piezas. Destaca otro bufete en la documentación realizado en ébano, que no aporta detalles sobre su capacidad desmontable,⁴⁰⁷ por lo que sería una pieza fija en la residencia de la dama.

Por último, existe otro tipo de pieza relacionado con el ámbito femenino. Los denominados bufetes de estrado, eran de pequeño tamaño y se colocaban en los estrados para uso exclusivo de las damas. Eran más bajos que un bufete normal, puesto que en el estrado generalmente no se introducían sillas, si no cojines para sentarse,⁴⁰⁸ por lo que el mueble debía ser obligatoriamente más bajo con una función y apariencia similar a la de una mesilla.

El hecho de que Ana Manrique pudiese aportar todo el mobiliario anterior deja entrever dos afirmaciones. Por un lado su situación privilegiada en la corte española, ya que para tener muchas de esas piezas, se necesitaba una alcoba amplia dentro de los sitios reales para su ubicación. Asimismo, la riqueza de las mismas denota el poder que Ana tuvo, así como la protección de las diferentes personalidades de la corte y seguramente de sus familiares en Bohemia, las Pernstein-Manrique de Lara, que también atesoraron numerosas piezas similares, hoy en día conservadas en la colección Lobkowitz.

Por otra parte, revelan cuales eran los intereses más personales de Ana que comienzan ya desde sus años en palacio: la lectura, la escritura, y las artes de la belleza

⁴⁰⁵ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, ff.972r/v-973r.

⁴⁰⁶ ALARCIA HUARTE, M.A., “Mesas y soportes del muebles del siglo XVI en una colección particular”, PIERA, M., Y NADAL, X., (coord.), *El mueble del segle XVI: mueble per a l'edat moderna*, Barcelona, Asociación para el Estudio del Mueble, 2012, pp. 89-93.

⁴⁰⁷ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, f.973r.

⁴⁰⁸ ABAD ZARDOYA, C., “El estrado...”, *op.cit.*, pp.375-392.

como la cosmética y perfumería. Comprender el significado de las piezas muebles, su descripción y analizar su léxico, es necesario para estudiar la personalidad de la condesa, ya que solo de esa forma se puede reconstruir la lujosa cotidianeidad de una dama de la corte, e ir más allá de la transcripción documental.

3.4. PINTURAS

Las pinturas incluidas en la dote pudieron proceder de diversas vías, bien como obsequios de diversas personalidades de la casa real, como la reina o las infantas, pero también pudieron ser regalos y adquisiciones personales efectuadas entre las damas de palacio. Esta última opción fue habitual entre las jóvenes que habitaron los sitios reales, ya que incluso habilitaron sus alcobas para mostrar los objetos artísticos y pinturas que fueron adquiriendo a lo largo de su estancia en la corte. Las damas tuvieron su propia galería en palacio —conocida como galería de las damas—,⁴⁰⁹ en la que exponer públicamente sus pinturas, retratos y recuerdos familiares, como símbolo de prestigio y representación de sus linajes. Este hecho corrobora la participación activa de las jóvenes en los diversos sitios reales y la creación de espacios para la exhibición artística de sus pertenencias. Por ello, no es de extrañar que al menos los retratos femeninos que se incluyeron en la dote, formasen parte de ese espacio personal pero a su vez público, que reafirmaba la individualidad de las jóvenes, dejando ver quiénes eran las amistades más cercanas, sus familiares, o las devociones más queridas.

Podría existir la posibilidad de que algunas pinturas que se incluyeron en la dote, procedieran de la herencia de Juan Piñeiro al igual que ocurrió con algunas joyas. Para poder localizar obras provenientes de su familia paterna, se procedió a la comparación de las pinturas de la dote con las del inventario de bienes de Juan Piñeiro para identificarlas, localizando una sola obra coincidente en iconografía y valor de tasación, expuesta en el presente apartado.

Las descripciones de las pinturas son la fuente de información principal para poder identificar el mayor número de ellas. Si bien en algunos casos las descripciones

⁴⁰⁹ DE CRUZ MEDINA, V., “Ladies in waiting at the Spanish Habsburg Palaces and Convents, the Alcázar and the Descalzas Reales (1570-1603). Spaces and representations of identity and agency” en: Roe, J., y Andrews, J., (Cords.) *Representing Women’s Political Identity in Early Modern Iberian World*, 2021 (en prensa).

iconográficas son escasas, los materiales de las obras sí se especifican en la mayoría de ellas. La temática es mayoritariamente religiosa, no obstante hay varios grupos dentro de esta línea general que se exponen a continuación. En primer lugar se tasan las pinturas dedicadas a los santos, a esta temática le sigue la iconografía mariana, y por último la devoción a Cristo. Todas ellas son iconografías frecuentes en esos momentos, pero existe un mayor número de obras dedicadas a santos que a temáticas marianas en la dote. Estas cifras cambiarán en el inventario de 1616, siendo muy interesante la comparación de ambos con el objetivo de reafirmar la evolución del gusto, las modas y las devociones.

Es importante destacar quién fue el tasador de las pinturas. En las joyas se observa como son los orfebres de la reina quienes lo hacen, y de igual modo reconocen las piezas realizadas por ellos. En este caso fue el pintor Juan Pantoja de la Cruz quien se encargó de esta labor. Si bien no reconoce ninguna pintura de su mano, es importante destacar su cometido en la dote, y es que su participación es otro signo inequívoco de la consideración de la dama en la corte. Juan Pantoja ya era en esos momentos pintor cortesano, puesto que sustituyó a Coello tras su fallecimiento en 1588. De este modo, la tasación de las pinturas de esta dote de novia sería uno de sus primeros cometidos en los que ejerció de tasador en la corte española tras su vuelta de Viena y el fallecimiento del anterior maestro.

Iconografía religiosa

Las primeras pinturas que se tasan son una *tabla grande del Señor San Geronimo con sus molduras de nogal tasado en diez y ocho ducados* y otra dedicada a *Santo Domingo de las mismas dimensiones*,⁴¹⁰ y mismas molduras de nogal, tasada en el mismo precio. Estas dos piezas de idénticas características y formas indican que formarían un conjunto pictórico. A pesar de la escasa descripción artística, sí se observa la distinción de ambos marcos de nogal y la diferenciación del soporte que en este caso sería tabla.

Este par de pinturas representaría a dos de los santos que más devoción adquirieron durante la Edad Moderna española. En primer lugar, el culto a San Jerónimo y su orden religiosa fue una constante para la corte a lo largo de este periodo y

⁴¹⁰ Las referencias a las pinturas de la dote de novia es siempre la siguiente: A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, f. 973 r/v.

en épocas anteriores. Las fundaciones amparadas bajo la Orden de San Jerónimo fueron habituales, teniendo como ejemplos principalmente el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe en Cáceres, el monasterio de Yuste, el Convento de Nuestra Señora de la Victoria en Salamanca, el monasterio de Santa Engracia en Zaragoza, el monasterio de San Jerónimo el Real en Madrid, y el Real Monasterio de El Escorial, erigido bajo el reinado de Felipe II.⁴¹¹

Iconográficamente el tasador no indica la tipología del santo, por lo que podría ser la imagen de san Jerónimo como cardenal, o como penitente. La imagen de *San Jerónimo penitente* es la que predomina en los oratorios y alcobas de las residencias, materializando las ideas contrarreformistas del recogimiento en la oración y la meditación para llevar una vida virtuosa a la manera cristiana. En caso de que fuera una imagen del santo penitente, se representaría como eremita con dos de sus atributos principales: la piedra con la que se golpearía el pecho y el crucifijo.⁴¹² No obstante, también podría representarse como cardenal, con el capelo cardenalicio y sotana roja, o bien como erudito rodeado de libros, proyectando su gran devoción por la traducción de textos religiosos y por el estudio de la Biblia

La otra pintura representa a Santo Domingo, pero el tasador tampoco especifica más allá que el nombre del santo, no obstante debe entenderse que lo habitual fuera en esos momentos la representación de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden de los Dominicos. A comienzos del siglo XIII, el santo funda la Orden de Predicadores, conocida como orden de los dominicos. En las representaciones pictóricas, el santo suele aparecer con el hábito dominico compuesto de una túnica blanca con una capa negra, colores que simbolizan la pureza y la penitencia respectivamente.⁴¹³ Además, alguno de sus atributos principales serán la antorcha, la azucena blanca, el báculo, un estandarte con la cruz blanca y negra por su orden, y también la cruz flordelisada que posteriormente adoptará la Santa Inquisición como uno de sus sellos.⁴¹⁴ Insignia que

⁴¹¹ FERNÁNDEZ MONTAÑA, J., *Nueva luz y juicio sobre Felipe II*, Madrid, Imprenta de la viuda e hija de Fuentenebro, 1891, p.288

⁴¹² VV.AA., *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 2019, pp.172-174.

⁴¹³ VV.AA., *Guía para identificar los santos...*, *op.cit.*, pp.98-99.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

Ana Manrique tuvo entre sus medallas y que simbolizaba un servicio moral y espiritual hacia la Inquisición.

La función de estas dos piezas es plenamente devocional. El conjunto pictórico de la dote de Ana Manrique es un fiel reflejo de su época, y las piezas artísticas siempre van a tener una única funcionalidad ligada a la devoción y la religiosidad, por lo que deben comprenderse en su contexto como instrumentos para la fe y la oración. La escasa descripción artística e iconográfica de las dos obras, dificulta el proceso de identificación de las mismas, pero al tratarse de dos pinturas que formarían un conjunto, tendrían cierta similitud en la composición y puede que fueran de la misma mano de artista.

La siguiente obra que aparece descrita en la tasación es otra tabla, en este caso de pequeñas proporciones, dedicada a *Santa Catalina de Siena con una corona de espinas*. La santa de origen italiano se convirtió en una de las primeras mujeres consideradas como místicas, y posteriormente Doctora de la Iglesia convirtiéndose en una devoción popular desde la Edad Media.⁴¹⁵ Catalina de Siena también tuvo relación con la orden dominica, y tal y como se relata en su biografía, ingresó en un convento de la orden a los dieciocho años de edad, donde comenzó su vinculación con la religión y la espiritualidad. Se le suele representar con el hábito blanco y la túnica negra de los dominicos, orando frente a un crucifijo de madera, en ocasiones junto a una calavera, signo de la reflexión más profunda sobre la muerte y lo mundano.⁴¹⁶ Hay un atributo especial que la diferencia de otras santas de similar biografía e iconografía que es la corona de espinas. Este objeto recuerda al espectador el episodio en el que la santa escoge la tiara de espinas antes que la corona de oro que le ofrece Jesús en una de sus visiones.⁴¹⁷ Dentro de su sentido moralizante, debe entenderse esta pieza como una muestra didáctica del camino de espiritualidad a seguir, tomando como modelo la decisión de Santa Catalina de preferir la austeridad y severidad simbolizada por la corona de espinas, ante la ostentación que representa la corona de oro. Esta tabla tendría una función moralizante y devocional que invitaría a reflexionar sobre el desapego de lo

⁴¹⁵ RUIZ BARRERA, M.T., “Santa Catalina de Siena, su iconografía en los fondos bibliográficos de la institución colombina” en: Aranda Doncel, J. (Coord.), *Dominicos y santidad en Andalucía. Historia, espiritualidad y arte*, Córdoba, Fundación “Miguel Castillejo”, 2019, pp. 239-258.

⁴¹⁶ *Ibidem.*

⁴¹⁷ VV.AA., *Guía para identificar a los santos...op.cit.*, pp.78-79.

terrenal. La personalidad de la condesa también está relacionada con las ideas moralizantes de la rectitud espiritual, tal y como relatan sus contemporáneos. En una de sus dedicatorias a Ana Manrique, el padre jesuita Pedro Ribadeneira, explica que a pesar de haberse criado en palacio, siempre adoptó una actitud alejada de la ostentación y de la vanidad, reivindicando estos valores e incluso elogiándola como modelo para otras mujeres.

La siguiente pintura es otra tabla de tamaño mediano que representa a *Cristo crucificado con Nuestra Señora, San Juan y la Magdalena*, tasada en cuarenta ducados. En el ámbito iconográfico, que representaría una tipología de Calvario. Hay otra pieza que además de ser de carácter religioso, introduce una escena de la vida privada de la Virgen, es una tabla de *Nuestra Señora dándole la papilla al niño*. Pantoja de la Cruz tampoco describe si está enmarcada, ni el tamaño aproximado de la pieza, por lo que resulta difícil completar sus características. Únicamente informa del material e iconografía, tasándose esta pieza por un valor de ocho ducados.

Esta iconografía tan relegada al ámbito doméstico, puede observarse en la obra flamenca de Gerard David realizada en la primera década del siglo XVI, siendo esta una de las primeras representaciones de esta tipología mariana. En ella se muestra como la Virgen da de comer al niño Jesús, consiguiendo una escena completamente cotidiana de la vida femenina.⁴¹⁸ Es una iconografía poco frecuente, por lo que la pintura de la condesa pudo ser similar a la del pintor Gerard David datada en torno a 1515. Además este modelo fue difundido y en España se conservan obras similares a la del pintor, como las encontradas en Córdoba o Sevilla en torno a 1530.⁴¹⁹ Esta pintura tiene un claro sentido devocional y privado, al igual que lo es la escena tan íntima que representa [fig.49]. La mayoría de los ejemplos conservados de esta iconografía, están realizados en tabla con una gran influencia flamenca, por consiguiente, esta pieza tal vez fuera anterior a las demás, o una copia de alguna imagen anterior. Descartamos la opción de que fuera parte de la colección de su tío Juan Piñeiro puesto que en su inventario no se localiza ninguna pieza similar.

⁴¹⁸ CÓMEZ RAMOS, R., “La Virgen y el Niño de la sopa de leche, según Gerard David”, *Laboratorio de Arte*, nº25, Universidad de Sevilla, 2013, pp. 97-115.

⁴¹⁹ *Ibidem*.



Fig.49. *La Virgen y el Niño de la sopa de leche*, Gerard David, ca.1520.⁴²⁰

⁴²⁰ Fig. 49. *Imagen de La Virgen y el Niño de la sopa de leche*, Gerard David (1460-1523), Reales Museos de Bellas Artes de Bruselas, fuente: Pinterest.

La siguiente pintura que se describe es otra tabla pequeña de Nuestra Señora de la Quinta Angustia con Cristo muerto en los brazos y San Juan evangelista, tasada en dieciocho ducados. Esta es la única obra que coincide con una pintura que aparece en el inventario de Juan Piñeiro.⁴²¹

El valor de la tasación y la iconografía son los mismos, ya que se plantea como un tipo iconográfico de Piedad con san Juan. La referencia que encontramos en el inventario de Piñeiro es una *tabla con Nuestra Señora que llaman de la Piedad con San Juan tasada en diez y ocho ducados*.⁴²² Ambas referencias son escasas como para afirmar con seguridad que pudiera tratarse de la misma obra, no obstante coinciden en ambos casos por iconografía y valor.

Las pinturas se tasan con nombres diferentes en los inventarios, de modo que en el de Juan Piñeiro se describe como *la Piedad* y en la dote de Ana Manrique como *la Quinta Angustia*. Se conoce como *Quinta Angustia* al tema religioso centrado en el momento en el que la Virgen toma a Cristo muerto en sus brazos tras el *Descendimiento de la cruz*. Forma parte de los *Siete dolores* o *angustias* de la Virgen, recogidos por numerosas fuentes escritas como la Leyenda dorada. El concepto de *Quinta Angustia* no aparece reflejado en las sagradas escrituras oficiales, sino que se debe acudir a una fuente externa, la obra de las *Meditaciones sobre la Pasión de Cristo*, atribuida a San Buenaventura, donde se desarrolla este momento, además de resaltar la importancia de la Virgen en la Pasión de Cristo. De esta manera, el tema fue adquiriendo popularidad en la Edad Moderna, cuando llegaron a escribirse numerosos textos en los que se comentaban las *Angustias de la Virgen* en contraposición a los *Gozos*.⁴²³

En la obra pictórica conservada en el Museo del Prado que lleva por título el *Descendimiento* o *La Quinta Angustia*, copia del artista Correggio (1489-1534), se

⁴²¹ TARIFA CASTILLA, M.J., “La colección de obras de arte de Juan Piñeiro, fundador del Colegio de la Anunciada de Pamplona (1580)” en *Príncipe de Viana*, VIII Congreso General de Historia de Navarra, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp.891-905.

⁴²² A.D.P, Mazo, Car. 545, nº15, ff. 26r-32r.

⁴²³ PÉREZ, C., “La Quinta Angustia o Piedad en el entorno isabelino como reflejo de una nueva religiosidad. Fuentes literarias e iconográficas” en: *Los reinos peninsulares en el siglo XV. De lo vivido a lo narrado. Encuentro de Investigadores. En homenaje a Michel García*, Madrid, Asociación cultural Enrique Toral y Pilar Soler, 2015, pp.255-263.

observa la unión de ambos temas iconográficos, por lo que podría tratarse de un tipo de obra similar, que además data del periodo que correspondería con la pieza analizada.

La siguiente obra a analizar es un Cristo pintado en una cruz de madera con cantoneras de plata. Se trata de una tabla cruciforme que serviría de soporte para pintar en ella a Cristo crucificado, amoldando su imagen y tamaño al de la cruz. Las cantoneras de plata, hacen referencia a los acabados o remates de los extremos de la cruz.⁴²⁴ Es un tipo de obra altamente demandada y habitual en los oratorios y capillas desde el siglo XII, con representaciones procedentes de Italia como las de Cimabue, Pissano o Giotto. Esta tipología de cruz se fue simplificando a lo largo del siglo XVI, conteniendo preferiblemente la representación de Cristo crucificado sobre fondo negro.⁴²⁵ Al igual que las pinturas anteriores, las cruces pintadas tienen un claro sentido devocional y privado, vinculado fundamentalmente con la oración. Fueron piezas muy demandadas en círculos monásticos y conventuales,⁴²⁶ uno de los principales ejemplos, es el modelo que tuvo el místico San Juan de la Cruz que pasó a manos de Santa Teresa de Jesús, quien en sus manos en su lecho de muerte en 1582,⁴²⁷ hecho que incrementó el consumo de estas piezas a finales del siglo XVI y comienzos del XVII tanto en religiosos como laicos ya que las clases altas también fueron consumidoras de este tipo de piezas, adquiridas generalmente para dependencias privadas. Esta tipología de obras vuelve a aparecer en el último inventario de Ana Manrique, incrementándose considerablemente con respecto a la dote de novia.

⁴²⁴ ADELIN, J., *Vocabulario de términos de arte*, Madrid, Empresa de la Ilustración española y americana, 1888, p.111. Disponible online en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201858&>.

⁴²⁵ GARCÍA GAINZA, M.C., «Sobre tres tablas pintadas del siglo XVI», *Boletín de Arte*, nº 34, Málaga, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2013, pp. 125-134

⁴²⁶ QUESADA VALERA, J.M., “Ora et labora: liturgia, culto oración y vida doméstica” en: VV.AA., *Clausuras: tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Madrid, Real Academia de las Artes de San Fernando, 2007, p.261. Véase otro ejemplo de cruz pintada en: ANGULO ÍÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Historia de la pintura española: Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVI I*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969, p. 332.

⁴²⁷ LONDOÑO CUARTAS, R., *Experiencia trinitaria de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Estudios Monte Carmelo, 2004, p.150.

Pinturas no religiosas

Las siguientes obras suman un total de cuatro que no pueden calificarse como pintura religiosa. La primera de ellas se tasa como una tabla mediana de *La Melancolía* en doce ducados. Esta temática conlleva una iconografía compleja y una interpretación ambigua, ya que puede tratarse de un tema cristiano a pesar de su título. Alberto Durero (1471-1528) plasmó de forma magistral esta iconografía en 1514 en un grabado dotado de referencias simbólicas al temperamento, al horóscopo y a la numerología. Representar la melancolía era la plasmación de la virtud intelectual y en el caso de Durero, se ha considerado como la representación de la vida del genio.⁴²⁸

La melancolía solía representarse a través de una alegoría que generalmente era una mujer acompañada por ángeles o por animales.⁴²⁹ Se podría considerar la posibilidad de que la obra que poseyó la condesa fuera una alegoría similar al grabado de Durero, pero también se debe sopesar que esta representación estuviese protagonizada por un personaje bíblico bajo el nombre de *Melancolía*, como es el caso de la obra de Artemisia Gentileschi, *María Magdalena como la Melancolía*. El hecho de representar a María Magdalena como esta alegoría, fue habitual en la pintura de la Edad Moderna puesto que la iconografía de la santa penitente reflejaba a la perfección el concepto estético y filosófico del título. La teoría de la melancolía nace en la Antigua Grecia, Aristóteles afirmó que los grandes hombres debían ser melancólicos como señal de genialidad inequívoca entre la oscuridad y las ideas brillantes. En el siglo XVI se extendió por toda Europa con argumentos que aunaban la medicina, las artes y el pensamiento. Durante la Edad Moderna, la palabra melancolía también se refería a un diagnóstico médico, la “nada que duele” o la bilis negra asociada al otoño, cuyas constantes eran la tristeza, astenia, nostalgia y agotamiento físico y emocional.⁴³⁰

Si la pintura de la dote fuese una representación cristianizada del tema como la de Artemisia Gentileschi [fig.50], el tasador hubiera identificado al santo representado, como ocurre con los santos penitentes que también evocan con sutileza esta iconografía, por lo que posiblemente fuese una visión profana del tema. La pintura no provenía de la

⁴²⁸ CARLSSOHN, R.A., “La reinención de la melancolía: *Primero sueño* de Sor Juana de la Cruz y *Melancholia I* de Durero” en: *Revista Valenciana de estudios de Filosofía y Letras*, 2015, pp.77-99.

⁴²⁹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., “Alberto Durero: *El sueño del doctor*, el fuelle como cuerpo del emblema” en: *Norba, revista de Arte*, vol.34, 2014, pp. 39-61.

⁴³⁰ *Ibidem*.

colección de Juan Piñeiro puesto que no se localiza en su inventario ninguna pintura relacionada, pero sí podría ser un regalo que la condesa recibió en la corte, o una adquisición familiar de la que no se tiene constancia actualmente.



Fig.50. Grabado de *La Melancolía*, A. Durero, 1514, Galería Nacional Karlsruhe. *María Magdalena como la Melancolía*, 1622, A. Gentileschi, Museo Soumaya, México.⁴³¹

A continuación se tasan tres pinturas distintas al resto en temática: tres retratos femeninos de gran tamaño. Pantoja de la Cruz describe la primera de ellas con más detalle que el resto como *un retrato grande de la duquessa de avero guarnecido de ebano y marfil con su cortina de gasa carmesí encarnado y franjas de plata con su barilla de plata y una caja de madera en que esta metido se taso en ciento y cinquenta ducados*

El título nobiliario al que se hace referencia es el ducado de Aveiro, existente en Portugal ya a comienzos del siglo XVI. Las dos posibles duquesas representadas podrían ser o bien Magdalena Téllez de Girón o Juliana Lencastre, madre e hija respectivamente. La primera de ellas fue dama de Isabel de Valois y tuvo un estrecho vínculo con la Corte al igual que Ana Manrique.⁴³² De Magdalena existe un supuesto

⁴³¹ Fig.50. Grabado de *La Melancolía*, A. Durero, 1514, Galería Nacional Karlsruhe. *María Magdalena como la Melancolía*, 1622, A. Gentileschi, Museo Soumaya, México. Fuente: Wikk.commons.

⁴³² Sobre Magdalena Téllez de Girón consúltese: R.A.H., biografías. Disponible online:

<http://dbe.rah.es/biografias/14454/>. Consultado en: [28/10/2020]. Véase también: RODRÍGUEZ SALGADO, M.J., “Una perfecta princesa. Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568)”, en *Cuadernos de Historia Moderna* (1993) n. ° 28, págs. 39-96 y págs. 71-98.

retrato, cuya autoría ha sido adjudicada a Alonso Sánchez Coello o Sofonisba Anguissola.⁴³³ No obstante, la joven retratada en la pintura de la dote sería su hija Juliana, que otorgaba ya el título de III duquesa de Aveiro en esos momentos. Entró a servir como menina de las infantas en 1583 por lo que coincidiría en esos años con Ana Manrique. Felipe II hizo referencia a ella en una de las cartas escritas a sus hijas como:

(...) otra menina más os lleva mi hermana, sobrina de doña Francisca de Aragón, aunque creo que la tendrá ella en su casa algunos días, de manera que son tres y no me parecen muy meninas, aunque no traen chapines. No sé si estaréis vosotras mayores que ellas, aunque diz que tienen menos años; la doña Juliana dicen que es gran pieza como allá veréis.⁴³⁴

Juliana también participó en la boda de Catalina Micaela en Zaragoza y otros eventos reales hasta su salida de palacio en 1588 tras contraer matrimonio con su tío Álvaro de Lencastre. En el año de la dote de Ana, Juliana ya había partido a Portugal, por lo que es posible que fuese un retrato a modo de recordatorio personal de la amistad que las unió en la corte, lugar del que la nueva duquesa de Aveiro se despidió al igual que de sus compañeras que continuaban al servicio de las infantas.

El intercambio de retratos entre las damas fue habitual en la corte, y todavía se intensificaba más cuando existía un viaje que las alejaba de palacio por un largo tiempo, o incluso para siempre. Prueba de ello son los registros de los retratos que se intercambiaron las jóvenes damas de las infantas en la boda de Catalina Micaela.⁴³⁵ Muchas de ellas partían con la nueva duquesa de Saboya a Turín, por lo que ya no verían a sus compañeras y su etapa en la corte española finalizaba. Como muestra de amistad se intercambiaron diversos objetos y retratos. Estas efigies que tuvo la condesa en la corte y aportó a su dote, posiblemente fuesen algunos de los queridos objetos de estos intercambios tan emocionales.

⁴³³ LUCHETTI, M., “Un enigmatico ritratto di donna e tre nuovi ritratti dei Della Rovere” en: *Studi pesaresi. Rivista della Società pesarese di studi storici*, nº7, Pesaro, Banca di Pesaro, 2019, pp.99-114.

⁴³⁴ AGP, Personal Caja 937/12 f. 995v.

⁴³⁵ PÉREZ DE TUDELA, A., “El lujo en el matrimonio...”*Ars Renovatio*, pp. 379-400.

El siguiente retrato que se menciona es el dedicado *a la señora dona Juana Manrique guarnecido de ebano*, tasado a un precio inferior que el anterior que suma cuarenta y cinco ducados. El nombre de la efigiada puede referirse a la prima hermana de la condesa por vía materna, como ya se expone en el apartado dedicado a los orígenes familiares. Juana Manrique de Lara fue retratada por Roland de Moys en torno a 1580,⁴³⁶ de cuerpo entero y vestida de blanco con una mano apoyada en una silla en la que se deja ver el escudo familiar de los Manrique de Lara. No obstante, la hipótesis de que la retratada fuese la duquesa de Villahermosa no es fiable, puesto que en la documentación Juana no suele aparecer con el apellido materno en primer lugar, sino con el apellido Pernstein al igual que la mayoría de sus hermanas. Por otra parte, Juan Pantoja conoció al menos a Isabel Pernstein, otra de las primas de Ana Manrique, durante sus estancias en Viena y Francia, por lo que conocería a las familiares de la condesa. Por este motivo, resultaría extraño que no la identificase como Juana Pernstein, duquesa de Villahermosa o al menos como una de las familiares de Ana Manrique.

Por las razones expuestas, es preciso barajar la hipótesis de que fuese otra de las damas de la reina Ana que llevaba ese nombre, y que además fue de las más cercanas a Ana Manrique puesto que coincidieron casi el mismo espacio de tiempo sirviendo primero a Ana de Austria y después a las infantas.⁴³⁷

El último retrato que cierra el primer inventario de pinturas de 1589 es el de María de Castro, tasado al igual que el de Juana, en cuarenta y cinco ducados. Existe una problemática con la identificación de este retrato, puesto que puede corresponder a varias damas que llevaron el mismo nombre. Una de las hipótesis es que se tratase de una dama de la Emperatriz Isabel de Portugal, hermana de la condesa de Elda y esposa de Francisco de Cisneros, sobrino del duque del Infantado.⁴³⁸ Si fuese así, debe

⁴³⁶ MORTE GARCÍA, C., “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón” en: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 31-32, 1988, pp. 183-457. Véase también: MORTE GARCÍA, C., “Rolán Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa” en: VV.AA., *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II, Actas de las IX Jornadas de Arte del Centro de Estudios Históricos*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 445-468.

⁴³⁷ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino: Servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2018, p. 107.

⁴³⁸ Francisco de Cisneros era sobrino del Duque del Infantado. Ambos trajeron a la reina Isabel de Valois desde París a España. Véase: QUINTANA, J., *A la muy antigua, noble y coronada Villa de Madrid*:

considerarse la opción de que fuera un presente o que formara parte de la herencia por vía paterna de la condesa, concretamente de sus abuelos, quienes sí estuvieron al servicio de Carlos V y su esposa Isabel de Portugal. Pero existieron otras damas que llevaron el mismo nombre, como la III condesa de Ribadavia (1479-1543),⁴³⁹ aunque la escasez de la descripción no permite ahondar más sobre las posibles identificaciones de este retrato. La hipótesis que debería darse por válida es que se trate de una efigie de María de Castro, una dama que entró a servir a las infantas en 1583 junto a Juliana de Lencastre, y por ende, también formaría parte del círculo social de Ana Manrique.⁴⁴⁰

Tanto Juana Manrique como María de Castro fueron dos de las damas que se fueron con Catalina Micaela de Austria a Turín y tuvieron que abandonar la corte española,⁴⁴¹ por lo que es posible que estos retratos fuesen realizados en las jornadas de la boda de la infanta en 1585, y se produjese ese intercambio citado anteriormente. La función que tenían los retratos en la Edad Moderna era la de ensalzar un linaje, una relación familiar o un vínculo emocional. Por un lado, recordaban y evocaban a la persona retratada, pero también era la representación del poder y la fuerza de un linaje familiar o de las amistades ante la sociedad. Si se toma la hipótesis anterior, debe tenerse en cuenta la posibilidad de que las tres damas citadas también tuviesen retratos de Ana Manrique como muestra de afecto y fruto de ese intercambio de objetos personales.

3.5. LIBROS

En la presente tesis doctoral se dedica un apartado que explica y desarrolla la relación de la condesa con la cultura escrita y la formación de su biblioteca en torno a 1600, por lo que en la sección que se expone a continuación, únicamente se tratan los libros que la condesa aportó a la dote matrimonial, repitiéndose muchos de ellos en su biblioteca, tasada en el inventario de 1616. En dicho apartado se detalla de manera

historia de su antigüedad, nobleza y grandeza, Madrid, Imprenta del Reyno, 1629, pp. 295. Libro completo disponible online en: https://books.google.es/books?id=DYPFulMGV_QC&pg=PA295&dq

⁴³⁹ El nombre completo es María Sarmiento de Castro (1479-1543). Biografía disponible en: R.A.H.: <http://dbe.rah.es/biografias/59772/> Consultado en [09-VI-2020].

⁴⁴⁰ AGP Administrativa, leg. 5272, exp. 1.

⁴⁴¹ GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino: Servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2018, p. 107.

amplia el estudio y análisis de los ejemplares, así como la identificación de algunos de ellos.

Los libros llevados al matrimonio ocupan el último lugar del conjunto documental de la dote y suman un total de trece títulos tasados por Francisco Molina, *librero de palacio*.⁴⁴² Todos los libros presentados son de temática religiosa a excepción de uno, que no volverá a aparecer ni en otros inventarios posteriores ni en la biblioteca. Se trata de *De los remedios contra prospera y adversa fortuna en pergamino*,⁴⁴³ una obra de Francesco Petrarca (1304-1374) que forja el concepto moderno de la fortuna, o arbitrariedad de la suerte como sinónimo de destino. Fue una obra muy demandada durante el Renacimiento, catalogada como filosofía moralizante, en la que Petrarca enseña sobre la capacidad de consolar los propios infortunios con una serie de remedios. A pesar de ser una obra escrita por uno de los impulsores del Humanismo, se encuentran en ella el temor a las tentaciones, la explicación de la vanidad y otras distracciones terrenales que conllevan a la temida miseria espiritual. Estos conceptos de raíces clásicas y carácter estoico, se aúnan en el Renacimiento e influirán directamente en la literatura del Siglo de Oro, conjugando raíces clásicas con temas cristianos.⁴⁴⁴

Esta obra y su contenido son importantes para comprender la evolución del pensamiento de la condesa. Aunque no es religiosa sí se vincula a las ideas de la mística y la espiritualidad por las que se sintió atraída Ana Manrique, y que aflorarán a lo largo de la Edad Moderna española gracias a la filosofía de la *devotio moderna* y posteriormente a la Compañía de Jesús y sus ideas. Por lo tanto, este volumen corrobora el interés de la dama por estas temáticas filosóficas y moralizantes antes de la intervención de los jesuitas en su biblioteca. El hecho de que el título esté descrito en castellano, indica que se trataría de una traducción del original en latín.

Actualmente se conservan varias ediciones impresas entre 1515 y 1550 aproximadamente. Una de las ediciones más tempranas conservadas data de 1518 y fue

⁴⁴² La transcripción completa de todos los ejemplares se encuentra en el apéndice documental de la Tesis Doctoral.

⁴⁴³ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, f.975r/v.

⁴⁴⁴ SUBOH JARABO, Y., *Inquisición, censura y literatura espiritual en la España Moderna*, Tesis Doctoral defendida en el Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid, 2017, p.43

impresa por Jorge Coci, ⁴⁴⁵ impresor alemán en Zaragoza [fig.50]. Además, se conservan otros ejemplares posteriores en las ciudades de Sevilla, Valladolid, Valencia, Barcelona y Madrid, pero deben destacarse los ejemplares de la última ciudad citada. Se localizan en cuatro bibliotecas; la Histórica Municipal, la Biblioteca Nacional, la Fundación Lázaro Galdiano y la biblioteca de la Universidad Pontificia de Comillas. Tras consultar dichos ejemplares, el que más puede identificarse con el que llevó Ana Manrique a la dote, es el localizado en la Biblioteca Nacional, datado de 1533 cuya procedencia era la Biblioteca Real y su encuadernación es en pergamino dorado, dato que coincide con el descrito en la documentación. Otra de las ediciones conservadas data de 1550, se conserva en la Biblioteca del Senado de Madrid y fue impresa en Sevilla. Este ejemplar incluye un sello de la Biblioteca del infante Don Carlos, y un exlibris que explica su procedencia de los Capuchinos de Calatayud.



Fig.51 *Remedios contra prospera y adversa fortuna, Petrarca. Edición de 1518 por Jorge Coci (Zaragoza).*

La obra de Petrarca aparece en la dote de novia, pero no consta en el inventario de 1616, lo que indica que no fue ni recuperada ni reincorporada a la biblioteca. Una primera hipótesis fue suponer que esta obra se quedó en las estanterías de los Arias Dávila, no obstante, no se localiza ningún inventario referente al marido de la condesa.

⁴⁴⁵ Sobre Jorge Coci y la imprenta en Aragón véase: VV.AA., *La imprenta en Aragón, Zaragoza*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2000, pp.27-32. Véase también: PEDRAZA GARCÍA, M.J., "El traspaso de la imprenta de Pablo Hurus: aportación documental para el estudio de la imprenta incunable zaragozana", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1997, pp. 131-142. PEDRAZA GARCÍA, M.J., "Los talleres de imprenta zaragozanos entre 1475 y 1577" en *Pliegos de bibliofilia*, 2000, pp. 3-22. Janke, R.S., "Algunos documentos sobre Pablo Hurus y el comercio de los libros en Zaragoza a fines del siglo XV" en *Príncipe de Viana*, 1966, pp. 335-349.

Por el contrario, sí los hay de su cuñado, Francisco Arias, quien tuvo una amplia biblioteca en su residencia. En los inventarios del conde se localiza una obra de Petrarca, pero no es posible que fuese la misma, puesto que se describe como *el Petrarca en ytaliano*,⁴⁴⁶ y no la traducción castellana que tuvo la condesa. Probablemente este volumen se perdería o fuera adquirido por otras manos.

Otras obras que destacan en la dote, son quince tomos de las obras de Fray Luis de Granada (1504-1588). Fue un escritor y orador español dominico cuya producción literaria estuvo dirigida hacia la espiritualidad, la meditación y la oración, desde los puntos de vista filosóficos y psicológicos.⁴⁴⁷ Está considerado como uno de los mejores escritores en prosa de su época; labor que realizó en latín, portugués y castellano. La condesa aportó en la dote quince tomos impresos por Plantino y tasados en setenta ducados. Posteriormente, las adquirió de nuevo a precio más bajo.⁴⁴⁸ Algunos ejemplares del dominico, tuvieron que pasar por la criba de la Inquisición. En concreto, el *Libro de la oración y meditación* impreso en Salamanca en 1554 y la *Guía de Pecadores*, dos de los presentes en la dote. Ambos fueron revisados y aprobados por el Concilio de Trento, posiblemente a instancias de Carlos Borromeo, gran defensor del autor. Uno de los motivos por los que las ideas de Fray Luis de Granada eran reivindicadas por los jesuitas, se da en la defensa que el dominico hizo de la constitución de la Compañía de Jesús en Lisboa en 1551.⁴⁴⁹ Las obras de Fray Luis de Granada fueron sumamente populares, pero hoy en día se han perdido numerosos tomos. No obstante, en la Biblioteca Nacional de España, se conservan diversas ediciones de las obras del dominico.

Otra de las obras que figuran en el listado de la dote y puede catalogarse como habitual en su momento, es la denominada *Audi Filia et vede*,⁴⁵⁰ de San Juan de Ávila (1499-1569), proveniente de la imprenta de Mathias Gast de Salamanca e impreso en

⁴⁴⁶ A.H.P.M., Francisco Testa, *protocolo* 2638, f. 843v.

⁴⁴⁷ RUIZA, M., FERNÁNDEZ, T., Y TAMARO, E., “Biografía de Fray Luis de Granada” en: *Biografías y vidas. Enciclopedia biográfica* en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/granada.htm> consultada en [13/10/2019]

⁴⁴⁸ Para comprender el impacto y el éxito de las obras de Fray Luis de Granada véase: DADSON, T., “Las obras de Fray Luis de Granada en las bibliotecas particulares españolas” en: DADSON, T., *Libros, lectores y lecturas...op.cit.*, p. 51-70.

⁴⁴⁹ LÓPEZ-MUÑOZ, M., Fray Luis de Granada: Los seis libros de la Retórica Eclesiástica o Método de Predicar. La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 56.

⁴⁵⁰ A.H.P.M., Gaspar Testa, *protocolo* 299/2, f.975r/v.

1575. La condesa adquirirá más obras del autor posteriormente, concretamente la misma pero en una edición posterior impresa por Luis Sánchez en 1595. El autor fue un sacerdote místico español cuyas obras fueron populares en España durante el siglo XVI y principios del XVII. La curiosidad de este libro fue que se inició como una serie de redacciones para una hija espiritual de la autor,⁴⁵¹ por otra parte, el título se basa en el Salmo 44, versículos 11 y 12 de David: *Audi filia, et vide, et inclina aurem*, traducido como: *Escucha, Hija, y ve e inclina tu oído*. El verso se completa con la siguiente afirmación: *y codiciará el Rey tu hermosura*.⁴⁵² Por lo tanto, San Juan de Ávila utiliza estas palabras para introducir un tratado que versa sobre los malos hábitos del mundo y cómo combatirlos con una serie de remedios, una vía constante en la filosofía y los gustos literarios de la condesa, que enlaza a su vez con la idea que se analizaba al comienzo en la obra de Petrarca. De la obra del padre Ávila se conservan actualmente numerosos ejemplares en diversas bibliotecas nacionales, lo que deduce la repercusión y el éxito que consiguió. Si bien se conservan diferentes ediciones, debe encajar una anterior al año de la dote, por lo que se localiza una que data de 1588, impresa por Pedro Madrigal, de la que existen más de 35 ejemplares en diversas bibliotecas e instituciones, destacando en esta ocasión la conservada en la Biblioteca Histórica del Marqués de Valdecilla, proveniente de la Compañía de Jesús de Madrid.

Los libros que se incorporan a la dote son ediciones impresas por grandes talleres profesionales como el de Cristóbal Plantino en Amberes, procedencia que aumentaría los valores económicos que aportaba la novia. El impresor flamenco Cristóbal Plantino (1520-1589) fue uno de los profesionales más conocidos y demandados del momento. Su habilidad para las encuadernaciones, las decoraciones de marroquinería, incrustaciones e incluso el uso de la plata en las tipografías, le convirtieron en uno de los mejores impresores del momento. El monarca español Felipe II fue uno de sus clientes habituales, tanto que le nombró architypógrafo regio, además de encargarle la impresión de los textos litúrgicos según las nuevas normas del Concilio de Trento.⁴⁵³ Concretamente, se incluye un libro de horas grande procedente de la

⁴⁵¹ GARCÍA MATEO, R., “San Juan de Ávila, maestro de la oración” en: *Anuario de Historia de la Iglesia*, vol21, Navarra, Facultad de Teología de Navarra, 2012, pp.77-101.

⁴⁵² *IBIDEM.*

⁴⁵³ MOLL, J., “Plantino y la industria editorial española” en: CHECA CREMADES, F., (Ed.) *Cristóbal Plantino: un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*, Madrid, Nerea, 1995, pp. 11-30.

imprensa Cristóbal Plantino en Amberes, conocido como las *horas grandes*.⁴⁵⁴ Según los archivos de negocios y cuentas de la imprenta de Plantino [fig.51], se localizan en 1573 una serie de envíos desde Amberes a España [fig.52], entre los que figuran 100 ejemplares de las llamadas horas grandes, por lo que es posible que fuera uno de ellos.⁴⁵⁵

Por 200 Horas Py v. en 12° con figuras de stampa de cobre florines ciento y veinte en doze placcas cadaunas y fueran empacados en los coffres. n.º 99. 3. 4. y montan lá año	fl — 150
Por 100 horas grandes in 8° con figuras de cobre sin orlas empacadas en el coffre n.º 3. y balla n.º 28 En 34 placcas cadaunas montan	fl — 120
Por 12 Horas m 8° grandes con orlas y figuras en cobre empacadas en el coffre n.º 3 concertados en seis flor. y diez placcas montan	fl — 170
Por 5. Horas enquadernadas de las con orlas y figuras de cobre dorados etc.ª empacadas en el coffre n.º 4. en siete florines cadaunas montan	fl — 78
	fl — 35

Fig.52. Archivos de negocios de la Imprenta de Plantino. Envíos de ejemplares en cofres a España.⁴⁵⁶

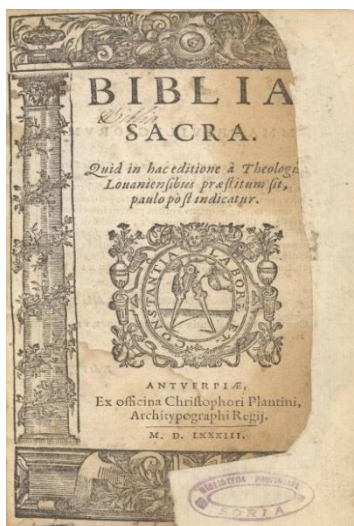


Fig.53. Portada de la Biblia Sacra. Plantino.1582.

⁴⁵⁴ A.H.P.M., Gaspar Testa, protocolo 299/2, f.975r/v.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ Archivos de negocios de la imprenta de Cristóbal Palntino. “Archivos de la Officina”. Biblioteca Digital Mundial. Fuente: <https://www.wdl.org/es/item/11725/view/1/1/>.

Los libros sobre vida de santos, o *Flos sanctorum*, ocuparon un gran espacio en el listado de la dote, a los que se sumaron un libro de *Las meditaciones* de San Agustín y otro de San Buenaventura bajo el mismo título. Los libros cuyas temáticas versaban sobre los santos fueron muy demandados durante la Edad Moderna por lo que suelen aparecer en la mayoría de inventarios. Por otro lado, las meditaciones y los manuales de oraciones fueron igualmente una temática frecuente, debido al arraigo de las corrientes místicas que se dio en España a partir de los últimos años del siglo XVI.

En la dote de novia se advierte una ligera inclinación por las temáticas espirituales y místicas con la incorporación de las dos obras anteriores, además de la de Juan de Ávila y la de Petrarca. La condesa seguirá consumiendo ese tipo de literatura mística y esencia de estos textos se desarrollará en la creación de su biblioteca con la inclusión de casi doscientos volúmenes dedicados estrictamente a esas temáticas religiosas, sin introducir ningún título profano o humanístico. El listado de obras incluidas en la dote, es importante para observar cómo en menor medida ese pensamiento está latente antes de su vínculo con la Compañía de Jesús. En segundo lugar, permite conocer los precios que adquirieron los ejemplares, que posteriormente adquirirá a valores más bajos para seguir aumentando su colección. También es preciso destacar la inclusión de las horas de Plantino como único impresor extranjero en el listado aparentemente, sin contar con Mathias Gast, impresor del *Audi Filia et Vide*, nacido en Amberes, pero la imprenta de la que salió dicho ejemplar se localizaba en Salamanca. La condesa adquirirá para su biblioteca otras obras de Plantino, pero la producción nacional siempre será la dominante tanto en los libros de la dote, como en su futura biblioteca.

Por último, existe una relación entre algunas de las pinturas de la dote y varios títulos de libros, que puede aludir a la idea de complementar la oración con la imagen correspondiente delante. Este concepto puede observarse en la coincidencia de los títulos pictóricos con algunos de los títulos bibliográficos. En la comparativa que se expone a continuación, se observa que prácticamente la mitad de las pinturas pueden coincidir con algunos de los libros que se aportaron en la dote.

Pinturas aportadas en la dote. Títulos.	Libros aportados en la dote. Títulos.
San Jerónimo	Epístolas de San Jerónimo
Santo Domingo	Vida de Santo Domingo

Santa Catalina de Siena	<i>Flos Sanctorum/Audi Filia et vide</i> ⁴⁵⁷
Piedad (Quinta Angustia)	Oficios de la Semana Santa
Crucifixión y calvario	<i>Ibidem.</i>

Además de las expuestas, es preciso citar que la pintura de la *Melancolía* pudiera relacionarse con el texto moralizante de Petrarca. En su obra, el autor alude a la melancolía en varias ocasiones y además, el autor define el concepto de melancolía relegado a la tristeza del hombre y al amor en otras obras suyas como el *Cancionero*.⁴⁵⁸

La idea de la conexión entre pintura y libro será retomada posteriormente en el apartado correspondiente a la biblioteca, donde se observa con mayor claridad. En el ámbito religioso, el concepto de practicar una oración de manera más visual fue un argumento defendido por la Compañía de Jesús, y que San Ignacio de Loyola fomentará tras la publicación de los Ejercicios Espirituales en 1548. El propio Francisco de Borja, defendía esta unión de “pintura-texto” reivindicando que la imagen y las pinturas, eran a la oración como las especias a la comida.⁴⁵⁹ Por este motivo, recomendaban en los manuales de oración rezar con imágenes sugestivas delante en el oratorio, para crear el ambiente adecuado, además de prevenir que la mente divagase. La ideología jesuita estuvo presente en la corte durante el reinado de Felipe II, en primer lugar por la presencia del propio Francisco de Borja hasta su muerte en 1572 tanto en aspectos políticos como religiosos. El jesuita predicaba en la capilla de palacio a petición del

⁴⁵⁷ El libro *Audi Filia* de San Juan de Avila, explora la compleja labor de trabajar el desapego a lo mundano y terrenal entre otras ideas. Conceptos que pueden asemejarse con la pintura dedicada a Santa Catalina de Siena y su significado relacionado con el momento de la vida de la santa en el que rechaza la corona que simboliza la riqueza, y escoge la corona de espinas que simboliza el camino espiritual.

⁴⁵⁸ LI, W., *El alma y el amor. Estudio del espiritualismo de Petrarca y su influencia en dos poetas españoles del siglo XVI: Garcilaso de la Vega y Francisco Herrera*, Tesis Doctoral, Departamento de Literatura, Facultad de Filología, Sevilla, 2015, pp. 59-67. Disponible en: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Texto%20completo%20de%20Tesis.pdf>. Consultado en [2-VII-2020]

⁴⁵⁹ MARÍN BARRIGUETE, F., “Los jesuitas y el culto mariano: La Congregación de la Natividad en la casa Profesa de Madrid” en: *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*. vol.4, nº9, 2003. Artículo online disponible en: *Los jesuitas y el culto mariano: la Congregación de la Natividad en la Casa Profesa de Madrid | Marín Barriguete | Revista electrónica de Historia Moderna* (tiemposmodernos.org) Consultado en [20-X-2020]

rey,⁴⁶⁰ y estuvo muy unido a Juana de Austria, apoyándola en su decisión de formar parte de la Compañía.⁴⁶¹ Las ideas religiosas que proclamaban los jesuitas tuvieron una especial aceptación en el entorno de la Casa Real y las personalidades más notables. Por consiguiente, la relación entre Ana Manrique y los jesuitas proviene sin duda de su estancia en la corte, donde encontró la vía de inspiración que le impulsará a seguir un camino más espiritual. Tras los títulos de los libros de la dote se atisba la personalidad de la condesa, respondiendo a un marcado carácter filosófico, espiritual y religiosos que se desarrollará por completo a partir del fallecimiento de Pedro Arias Dávila, y el emprendimiento de su nueva vida en los albores del siglo XVII.

⁴⁶⁰ GARCÍA HERNÁN, E., “Francisco de Borja y Felipe II: dos vidas unidas por el servicio a la Christianitas” en Martínez Millán, J. (Dir.) Felipe II (1598-1998), *Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1998, pp. 225-250.

⁴⁶¹ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., “Viudas ejemplares. La princesa doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción” en: *Chronica Nova*, 34, 2008, 63-89. Véase también: ROGELIO GARCÍA, M., “Ignacio de Loyola y la mujer” en: *Ignaziana: rivista di ricerca teologica*, nº20, 2015, pp.146-157 y RUIZ GÓMEZ, L., “El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao” en: *Buletina=Boletín=Bulletin*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, nº2, 2007, pp.85-123.

4. EL INVENTARIO POST MORTEM DE ANA MANRIQUE (1615-1616)

4.1. EL ÚLTIMO INVENTARIO: AUSENCIAS Y NUEVAS ADQUISICIONES

La riqueza documental de la presente investigación permite conocer la evolución vital de la condesa de Puñonrostro a través de la documentación inédita: por un lado, el inventario de la dote de novia de 1589, y por otro, el conjunto de bienes que existieron en el momento de su fallecimiento en 1615. Este corpus documental facilita la reconstrucción de la vida cotidiana de la condesa, pero también de sus intereses, gustos y aficiones. El estudio y análisis multidisciplinar de la información es necesario para poder interpretar de manera completa los inventarios, teniendo en cuenta la perspectiva histórico-artística y social, además de atender a la funcionalidad de los objetos y comprender su uso en su contexto histórico.

El inventario de los bienes de Ana Manrique se realizó entre octubre de 1615 y enero de 1616, cuando pudo reunirse la mayor cantidad de ellos para celebrar la almoneda pública.¹ Una vez se ejecutó el testamento y el cuerpo de la condesa fue depositado en la capilla de la Virgen Blanca de La Seo zaragozana, el personal de servicio regresó a Madrid para comenzar con la revisión de bienes, organizar la tasación y redactar inventario ante el notario Santiago Fernández. Se encargaron de ello Diego de Roys, que le ayudó en la adquisición de sus casas, Juan Sentis, albacea de los hermanos Manrique, y Diego Ruiz Pizaño, mayordomo de la condesa. Este último fue quien recorrió todas las estancias de la casa para informar de todos los objetos presentes.²

Los tasadores fueron diversas personalidades relacionadas con Ana Manrique, pero no todos se ocuparon de los objetos que correspondían a su profesión, algo que difiere de la dote de novia en la que son los artistas y profesionales de la corte española quienes tasan de acuerdo con la posición social de la condesa en esos momentos. En el último inventario se observan dos profesionales que tasaron de acuerdo a su actividad oficial, uno de ellos fue Juan de Mesa, pintor madrileño que se ocupó de todas las

¹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 354r-391v.

² *Ibidem*.

pinturas que atesoró la condesa,³ y por otro lado Cristóbal López, asesor de la biblioteca que se encargó de la tasación de los libros.⁴

Los dos restantes, Baltasar Gaitán y Jerónima Castiller, no fueron profesionales de lo que tasaron. Gaitán era bordador, y se ocupó de tasar los elementos del oratorio que comprendían desde las obras escultóricas a los paños de altar.⁵ Por otra parte, Jerónima Castiller fue dama de la condesa y se ocupó del menaje de la cocina, de las ropas blancas, y de los objetos de ajuar doméstico e instrumental para las aguas de olor y los cosméticos. Su intervención en la tasación permite dilucidar cuál fue la labor que tuvo Jerónima en la casa de Ana sobre el control de los elementos descritos, ya que ella misma expone que conocía cada uno de los objetos tasados.⁶ De ese modo, aunque no fuese una profesional de la platería u orfebrería como se observa en los tasadores de la dote, sí era alguien de la casa que había trabajado con dichos objetos y conocía la función y valor de los mismos.

El inventario sigue una estructura menos organizada que la dote de novia, pero mantiene una cierta clasificación comenzando por un primer apartado dedicado a los objetos de madera. En él se observan los mismos escritorios que se mencionan en la dote de novia, los cofres, los bufetes y las sillas, por lo que el mobiliario fue prácticamente el mismo y la condesa conservó las mismas piezas como puede corroborarse en los dos inventarios. Entre ellas, las más destacadas fueron los bargueños y los escritorios alemanes, que ya se registran en 1589. Sin embargo, en el inventario de 1616 se observan otros objetos de nueva adquisición como unos *escalonicos para el jardín en veinte ducados, tres tablas para cortar carne en treinta ducados y dos prensas para redomas de olores en cuarenta ducados*.⁷

En las siguientes secciones se registran los elementos de cocina, el vestuario, la ropa blanca, los objetos de plata y las *cosas de olor y otras menudencias*.⁸ Unos apartados en los que tampoco se observan ausencias importantes en elementos de ajuar doméstico, ya que la condesa mantuvo los mismos objetos de plata desde 1589. Lo

³ PÍRIZ PÉREZ, E., *Iconografía ignaciana*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2004, p.49.

⁴ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 374r-375v.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 354r-358r.

⁸ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 360r-362r.

mismo ocurre con las “cosas de olor”, denominación que corresponde a todos los frascos e instrumental para hacer las aguas de olor, perfumes, ungüentos y demás fórmulas de la condesa: alquitaras, prensas, alambiques y demás instrumentos que tenía en el desván. En la dote ya se observa su afición por el arte de la belleza, pero en el inventario de 1616 incrementa el instrumental con la aparición de *tres alquitaras de vidrio por trerinta reales cada una, cuatro alambiques tassados en sesenta reales, tres morteros de marmol por cien reales, y dos prensas para redomas de olor por veinte reales*.⁹ Todo el instrumental citado se menciona en las recetas que preparaba, lo cual indica que conservó el mismo hasta el final de sus días. Además, incorporó en su desván un pequeño horno con una olla para poder realizar todo tipo de elaboraciones cosméticas, tal y como se expone en el apartado dedicado a su biografía.

No obstante, hay una sección entre las anteriores en la que se observan grandes ausencias con respecto a la dote: la dedicada al vestuario. En la dote de novia, el apartado de indumentaria fue uno de los más extensos que registraba los altísimos valores de las prendas de Ana Manrique. Algo que desaparece por completo en el inventario *post mortem*. Entre las prendas de indumentaria que se recogen al final de sus días, se registran *seis sayas enteras de terciopelo negro, cuatro manteos negros, tres basquiñas negras de tafetán con ruedo y tres jubones negros*.¹⁰ Además de esto, la condesa tenía en *dos cofres grandes dos trajes de hombre enteros que eran de su esposo don Pedro tassose todo en cien reales y un arcabucico con sus frasquillos por trece reales*.¹¹ Esta última entrada es interesante ya que indica que conservaría ciertos objetos en memoria del conde de Puñonrostro, de los que lamentablemente no se describe nada más, por lo que es imposible conocer qué tipo de indumentaria podría ser.

En cuanto al arcabuz, —del que tampoco se exponen mas detalles—, puede interpretarse por un lado como un arma que pertenecería al ajuar de Pedro Arias y que Ana se llevó consigo tras su fallecimiento. Por otro lado, no puede descartarse la idea de que fuese el arcabuz que la condesa ya tenía en 1589, que fue tasado por doce reales y también incluía los frascos para la munición. El valor de tasación es prácticamente el mismo, lo único que difiere es que el arcabuz mencionado en 1589 era dorado y en el presente no se exponen más detalles sobre el mismo.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, 1616, ff. 381r-384r.

¹¹ *Ibidem*.

En cuanto a la indumentaria citada, es preciso destacar que la calidad de los materiales sigue siendo elevada, pero la cantidad de prendas dista considerablemente de las que aportó en la dote. Otra cuestión es el color de las prendas, ya que prácticamente la totalidad de ellas son de luto, por lo que se deshizo de aquellas basquiñas, sayas y vestidos de otros colores que una vez figuraron en la dote de novia. Además, en ninguna saya o jubón se menciona ningún trabajo de bordado, u ornamentación textil como los que sí se ven en 1589, por lo que su vestuario a partir del fallecimiento de su esposo se tornó más oscuro y austero. Esto es algo que llamó la atención de una de las jóvenes que entró a su casa antes de ser novicia, que describe cómo la condesa la recibió vestida completamente de negro con un velo hasta los pies del mismo color. El apartado de la ropa blanca, compuesto de camisas, cofias y tocas, puños, mangas, gorgueras y diversos encajes, no sufrió demasiadas modificaciones, ya que se registraron prendas similares que confió a sus criadas en el testamento junto a otras telas como sábanas, paños o toallas.

Los siguientes apartados en la tasación se corresponden con las piezas artísticas que Ana Manrique tuvo en su oratorio y alcoba. Entre ellas se tasan en primer lugar las pinturas. Un apartado en el que también se ven diferencias con respecto a la dote, principalmente en el aumento de obras. Lo mismo ocurre con la sección que lleva el nombre de *ornamentos de oratorio*,¹² donde se localizan las obras escultóricas que el tasador ubica dentro del mismo oratorio, en lugares como el altar o guardadas en cajas de madera. La condesa no aportó ninguna pieza escultórica en 1589, por lo que son objetos de nueva adquisición, que a pesar de no conformar una de las secciones más extensas del inventario, sí tuvieron una función y un lugar importante dentro de la casa.

Por el contrario, existe una ausencia notable en el apartado de 1616 con respecto a la dote: las joyas. A excepción de un brazalete de plata tasado en cincuenta ducados, no consta en la tasación *post mortem* ningún collar, sortija, broche, o cintas como las que llenaron la documentación de 1589, que además, fueron el grueso de la cantidad económica aportada para el matrimonio. Esta desaparición de las joyas debió producirse entre 1610 y 1615.

¹² A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f.366r.

Las razones por las que se toman esas fechas como referencia son las siguientes: una de las apariciones públicas de Ana Manrique en 1610, en una justa poética en cuya crónica se mencionaron las alhajas que adornaban su peinado, por lo que en esas fechas mantendría al menos algunas de sus joyas. Por otra parte, durante su estancia en Zaragoza encargó el brazalete de plata que se registra en 1616, junto a un abanico de plata que no se localiza en el inventario *post mortem*. Esto parece indicar que la condesa tampoco perdió el interés hacia las joyas, únicamente decidió vivir de manera menos ostentosa al enfrentarse al fallecimiento de Pedro Arias, la viudedad y la vida en solitario.

Como se explica en el apartado biográfico, ese camino vital más austero supuso una dificultad para la condesa a la hora de diferenciar qué objetos eran esenciales para su vida y de cuáles podía prescindir. Teniendo en cuenta que había vivido rodeada de lujo la mayor parte de su existencia, y que seguía manteniendo su posición elevada, decidió desvincularse de la totalidad de sus joyas o emplearlas como apoyo económico. Por el momento, no se localiza ninguna referencia documental sobre la venta o la donación de las mismas a los conventos y monasterios más cercanos a su casa, como la Magdalena, las Descalzas Reales o la Encarnación.

Por otra parte, debe tenerse en cuenta que Ana Manrique se ocupó de la educación de las jóvenes en su casa entre 1608 y 1610, además del mantenimiento de las mismas, y de las dotes de la mayoría de ellas, por lo que es posible que vendiese sus joyas para dedicarse a sus labores docentes y altruistas como los pagos de las dotes. No obstante, también debe considerarse la hipótesis de que las vendiese para poder costearse algo que realmente le interesaba: su biblioteca. La mayoría de ediciones que compró eran nuevas e impresas en los primeros años del siglo XVII. A pesar de que los valores de las tasaciones de libros no fuesen demasiado altos, adquirió casi 200 ejemplares, además del mobiliario pertinente como estanterías, cofres y cajones para guardar los libros. También se debe considerar que el personal de la casa de Ana era extenso: damas, criados, capellán y mayordomo, que conformaban un número de sueldos elevados, además del mantenimiento de todos ellos puesto que residían en las casas de la calle de la Magdalena, lo que constituye otro posible motivo de empeño de las alhajas.

Tampoco debe olvidarse que la condesa costeó por completo el ajuar litúrgico de su hermano Pedro durante su arzobispado en Zaragoza. Por lo que aumenta la posibilidad de que vendiese progresivamente sus alhajas, y así obtener las cantidades económicas suficientes para manejar otro tipo de compras y encargos. El concepto de las joyas y alhajas como objetos de inversión, apoyo económico, y medios de compra y venta ya se observa en la corte de los Austrias, donde el rey Felipe II manejaba las alhajas de sus hijas, ponía en venta en almonedas las de sus esposas como hizo en el caso de las de Ana de Austria y en el de su hermana, además de enviar y comprarlas cuando era necesario y según la situación.¹³ Por lo que también puede interpretarse como un sistema de inversión y apoyo económico.

Una vez expuestas las ausencias y diferencias notables con respecto a la dote, se presenta el estudio y análisis de los apartados en los que sí puede apreciarse mayor cantidad de objetos y mayores diferencias con respecto a la documentación de 1589, que permiten a su vez trabajar la evolución vital de la condesa, sus gustos e intereses. Siguiendo el orden que aparece en el inventario de 1616, se comienza por las pinturas, se sigue por los ornamentos de oratorio, y finalmente la biblioteca, que cierra el presente capítulo.

4.2. PINTURAS DE LA GALERÍA, ORATORIO Y TODAS LAS QUE HAY ¹⁴

Juan de Mesa fue el encargado de tasar todas las pinturas de las casas de Ana Manrique. En total, sesenta y dos obras artísticas que la condesa tenía distribuidas entre la galería, la alcoba y el oratorio. Mesa era pintor al servicio de la Compañía de Jesús de Madrid y de Alcalá de Henares. En esos momentos, estaba trabajando en la realización de un ciclo pictórico de dieciséis obras para el colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá y otro para el colegio Imperial de Madrid.¹⁵

¹³ PÉREZ DE TUDELA, A., “La reina Anna de Austria...”*op.cit.*, pp.1563-1616; PÉREZ DE TUDELA, A., “Algunas joyas y relicarios de la reina Ana...”*op.cit.*, pp. 455-474.

¹⁴ Se corresponde con el título que lleva el apartado en: A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f.374r.

¹⁵ PÍRIZ PÉREZ, E., *Iconografía ignaciana*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2004, p.49; CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico...**op.cit.*, p.140.

Todas las pinturas que atesoró Ana Manrique al final de su vida fueron de temática religiosa sin excepciones. Con respecto a las de la dote de 1589, se aprecia la ausencia total de representaciones de temática profana o mitológica, e incluso la desaparición de los retratos femeninos de sus amistades de la corte. Por el contrario, mantuvo las demás pinturas religiosas. Dentro de esa línea temática, se observa cierto cambio en comparación con las pinturas entregadas en la dote, que debe interpretarse como una evolución y ampliación de las devociones religiosas. Así, en la tasación de 1616 se observa una inclinación total hacia las pinturas de santos penitentes, en especial María Magdalena. Por otro lado, aumentan las obras dedicadas a la Virgen en diferentes tipos de advocaciones. Los ciclos de la vida de Cristo seguirán estando presentes, y también adquieren mayor importancia las devociones angélicas y los retratos de los padres jesuitas.

El culto a los santos con imágenes decorosas y a la Virgen, fue algo habitual en la pintura heredera de los dictámenes tridentinos. La Compañía de Jesús jugó un papel importante en divulgar estas devociones y temas iconográficos, que serán una constante en la pintura de la Edad Moderna.¹⁶ La religiosidad de la condesa ya se apreciaba a la hora de su matrimonio en 1589, puesto que la mayoría de sus bienes como libros y pinturas que aportó en la dote, versaban sobre temas religiosos. Pero esta inclinación se agudizó todavía más con la llegada del nuevo siglo y el fallecimiento de su esposo.

Pinturas dedicadas a santos y ángeles: nuevos cultos y devociones

Juan de Mesa tasó un total de cinco obras pictóricas con diferentes iconografías dedicadas a santa María Magdalena, una devoción inexistente en la dote de novia de 1589:

¹⁶ MORALEJO, M., “Federico Zuccari y la Compañía de Jesús” en: *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº1, 2012, pp.33-52; VÁZQUEZ DUEÑAS, E., “Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España” *Studia Aurea*, nº 9, 2015, pp.433-460; MARTÍNEZ-BURGOS, P., “El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística”, *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº2, 1988, pp. 91-102.

Un quadro mediano de la madalena penitente con calavera en diez ducados.

Otro quadro pequeño en lamina de la madalena en quatro ducados.

Otra tabla mediana de la magdalena en oracion en catorze ducados.

Otro quadro grande guarnicion dorada de la magdalena penitente en lienzo doce ducados.

Otro lienzo mas pequeño del transito de la magdalena guarnicion dorada en diez ducados.¹⁷

Puede observarse en primer lugar la variedad de soportes, siendo la primera vez que se menciona la pintura sobre lámina entre las obras de Ana Manrique. No se indica el material concreto, ya que podía tratarse de cobre, o en casos más opulentos podría ser plata u oro. No obstante, lo más habitual era el empleo de cobre.¹⁸

La imagen de María Magdalena penitente encarnó los nuevos valores y doctrinas de la Iglesia, apelando principalmente al público femenino.¹⁹ *La leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine fue una de las obras que sirvió para afianzar la iconografía de la santa, basándose principalmente en sus momentos de penitencia tras la muerte de Cristo, cuando se retira al desierto según las escrituras, para seguir una vida contemplativa y eremita.²⁰ Las pinturas que atesoró Ana, contarían con una serie de atributos iconográficos inequívocos, que permitirían la correcta identificación de la representada; tales como la calavera, el crucifijo, las sagradas escrituras y los tarros con perfumes.

¹⁷ Todas las pinturas de 1616 se encuentra en: A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

¹⁸ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A.J., Y PRADO CAMPOS, B., “Pintura sobre cobre: estudio técnico, material y conservación” *Cuadernos de amigos de los Museos de Osuna*, nº1, 2014, pp.134-145.

¹⁹ DELENDA, O., “La Magdalena en el arte. Un argumento de la contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII” *Actas III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, pp.277-289.

²⁰ *Ibidem*; VV.AA., *Guía para identificar a los santos de la iconografía cristiana*, Madrid, Cátedra, 2018, pp. 248-249.

La iconografía y temática del tránsito de María Magdalena es menos frecuente que su versión como penitente. Surge de nuevo de la Leyenda Dorada, donde se describe el momento en el que la santa es elevada por ángeles al cielo para asistir a los oficios celestiales de los bienaventurados, como triunfo de sus esfuerzos de su arrepentimiento y su vida dedicada a la meditación.²¹ Independientemente de que no se trate de un dogma ni de una tradición consolidada, esta iconografía será representada por numerosos artistas en el ámbito de la pintura y también en la escultura.

En la dote de novia no consta ninguna pintura dedicada a María Magdalena, por lo que es interesante indagar sobre las razones por las que se convierte en una devoción demandada a partir de 1600. Una de ellas puede ser la cercanía existente entre las casas de Ana y el convento de la Magdalena, que solía visitar frecuentemente. En segundo lugar, las imágenes de la santa eran portadoras de un poderoso mensaje visual. María Magdalena fue tomada como un ejemplo de la posibilidad de salvación a través del arrepentimiento y el distanciamiento de todo lo banal y mundano.²² Una de las representaciones que reflejaba a la perfección la anterior idea, era la de María Magdalena despojándose de sus joyas y riquezas, una visión que sin duda, encaja con los gustos e intereses de la condesa. La Iglesia fomentó la imagen de la Magdalena como paradigma de la redención a pesar del pecado. Esta idea aumentó la posibilidad de que las mujeres pudiesen identificarse y empatizar con el mensaje de una manera real.²³ La vida de la Magdalena no fue un ejemplo para la Iglesia ni para la sociedad, pero sí su capacidad de redención y conversión del pecado en sabiduría y santidad. Esa

²¹ BUSTAMANTE, C., “María Magdalena. Literatura, psicoanálisis, y teología” *Teología y vida*, nº2-3, 2006, pp.2-18.

²² MONZÓN PERTEJO, E., “Cubrir el cuerpo y transformar el alma. La conversión de María Magdalena en la pintura barroca y en el cine” en: Domenech García, S., *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco Hispánico*, Valencia, Universidad de Valencia, 2015, pp.265-276.

²³ CANDAU CHACÓN, M.L., “Disciplinamiento católico e identidad de género. Mujeres, sensualidad y penitencia en la España moderna” *Manuscrits* Nº25, 2007, pp.211-237; LOZANO LÓPEZ, J.C., “El retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena en los Fayos (Zaragoza)” *Tvriaso*, nº 17, 2002, pp. 241-254.

imperfección es la que fomentó tal cercanía, demanda y devoción por parte del público femenino especialmente.²⁴

La mayoría de las iconografías de la santa presentes en el inventario apelan a la emoción. Son temáticas planteadas para conmover al espectador de una manera real, en la que pueda verse identificado. Ana Manrique acogió esta ideología y se sirvió de ella para que cada obra pictórica que engalanase su residencia, conmoviese a quien la viera y en cierto modo, le hiciese cuestionar su conducta ante los ojos de lo divino. Una divinidad representada a través de imágenes cargadas de humanidad, que reflejaban las grandes flaquezas del hombre; el arrepentimiento, el pecado y la soledad. Además, transmitían el concepto idóneo de recogimiento, oración, penitencia e introspección espiritual. Unas ideas que pueden vincularse a la etapa más sobria de Ana Manrique, en la que pasaba una gran parte del tiempo en su oratorio con las jóvenes. Por ello es posible que aumentara su interés por tener determinadas imágenes cuidadosamente escogidas, que representasen en cierto modo su carácter y estado espiritual.

Entre los bienes legados por Felipe II al Escorial entre 1571 a 1598, se localizan una serie de piezas similares dedicadas a la Magdalena. Entre ellas destacan las dos siguientes:

Una ymagen de la Magdalena sentada sobre el sepulchro llorando, de pincel, sobre hoja de cobre, guarnecida de nogal, pintada de oro y acul, que tiene de alto una tercia menos dos dedos, y una quarta de ancho.²⁵

Otra ymagen de la Magdalena en penitencia de pincel sobre hoja de cobre guarnecida de nogal.²⁶

²⁴ *Ibidem*. MONZÓN PERTEJO, E., “La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena” en: Zafra Molina, R., *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp.529-540.

²⁵ ZARCO CUEVAS, J., “Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598.” *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 96,1930, pp. 545-668. Véase en: Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598. [I] / Julián Zarco Cuevas | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com) [Consultada en: 13-I-2021].

²⁶ *Ibidem*.

Sin duda una de las mayores influencias que recibieron los artistas cortesanos para desarrollar este modelo fue la obra de Tiziano, de la que se realizaron numerosas copias durante la Edad Moderna. Una de ellas, de autoría anónima, data de finales del siglo XVI y procede de la Colección Real, no obstante se encuentra depositada actualmente en el Museo Casa de Cervantes en Alcalá de Henares.

Entre los bienes de Felipe II también se localiza una copia de Tiziano realizada por Alonso Sánchez Coello como: *una ymagen de la Magdalena en pie, contrahecha de la de Ticiano, por mano de Alonso Sanchez Coello; que tiene quatro pies de alto y dos y medio de ancho.*²⁷ Además de Coello, otro de los artistas españoles que trabajaron el modelo de María Magdalena penitente en el Escorial fue Luis de Carvajal (1534-1607). El pintor comenzó a trabajar para el rey tras la muerte de Navarrete el Mudo en 1579, año en el que debe datarse su *Magdalena Penitente*, una pintura en la que también se percibe inspiración de Tiziano, realizada para el monasterio de San Lorenzo, donde permaneció en el claustro de la enfermería hasta el siglo XIX antes de pasar a su actual ubicación en el Museo del Prado.²⁸

En cuanto a inventarios de la nobleza, la iconografía de la Magdalena también estuvo presente. Prueba de ello es la similitud localizada en la relación de bienes realizada en 1630 de Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas. Concretamente se localiza una *madalena en tabla de dos tercias de alto con su moldura de color y dorada en cinco ducados*,²⁹ y una *lamina de cobre a tercia de la Madalena con marco negro tasada en cuatro ducados*.³⁰ Tanto las del Escorial como la última citada, son obras realizadas en soporte de cobre, por lo que es posible que las que atesoró Ana también estuviesen trabajadas sobre lámina de cobre, a pesar de que no se indique el material concreto en ningún caso.

²⁷ ZARCO CUEVAS, J., "Inventario de alhajas"...*op.cit.*, p.44.

²⁸ ESPINÓS, A., ORIHUELA, M. Y ROYO VILLANOVA, M. [et al.], "El Prado disperso". Cuadros depositados en Toledo y Ávila. Toledo. Museo de Santa Cruz", *Boletín del Museo del Prado*, V, 1984, pp. 68.

²⁹ A.H.P.M., Juan Manrique, protocolo 3400, ff. 315r-323v.

³⁰ *Ibidem*.

La siguiente obra a destacar es *otro quadro pequeño de guarnición dorada de las Lágrimas de san Pedro en cincuenta reales*.³¹ La imagen de San Pedro en lágrimas fue otra de las predilectas de la Iglesia postridentina para divulgar a los fieles la idea del arrepentimiento, y la importancia del sacramento de la confesión con un claro sentido moralizante. En estas obras se representa a San Pedro arrepentido derramando lágrimas de aflicción, después de haber negado a Cristo.³² Una de las primeras representaciones artísticas españolas del tema fue la de Luis Morales “el Divino” de 1567. Un óleo sobre tabla en el que incorpora la figura de san Pedro en lágrimas junto a Cristo atado a la columna. Posteriormente, la escena narrativa se redujo a la representación única de san Pedro, generando así un tipo iconográfico muy demandado en el Siglo de Oro español.

La imagen de san Pedro en lágrimas despuntó principalmente en la primera mitad del siglo XVII. Otro de los artistas que trabajó esta iconografía siendo fue El Greco,³³ del que se considera que definió este modelo iconográfico, que fue altamente difundido y del que actualmente existen numerosas versiones y copias.³⁴ [fig.54] La obra del Greco puede considerarse como un punto de partida para las siguientes representaciones de san Pedro en lágrimas que se realizaron durante el Barroco español.³⁵ Esta iconografía se ha equiparado a la de María Magdalena en el desierto, como fieles ejemplos de confesión y arrepentimiento, lo que hizo que en ocasiones se emparejasen ambos temas.³⁶

³¹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 374r-375v.

³² PÉREZ SÁNCHEZ, A., “Las lágrimas de San Pedro: iconografía de San Pedro penitente en la pintura española.” En: *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002. p. 13-32.

³³ KAGENÉ, L., “Coincidencias iconográficas en la obra de Ribera y el Greco” Mata Induráin, C., y Mozórova, A., (eds.) *Temas y formas hispánicas: Arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2015, pp.139-154.

³⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, A., “Las lágrimas de San Pedro: iconografía de San Pedro penitente en la pintura española.” En: *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002. p. 13-32.

³⁵ REYES DE LA CARRERA, M.R., “La iconografía de Cristo atado a la columna con san Pedro arrepentido en las hermandades de Sevilla y su provincia” en: Roda Peña, J., (dir.) *XIV Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013, pp. 41-73.

³⁶ DELENDA, O., *María Magdalena...op.cit.*, p.48.

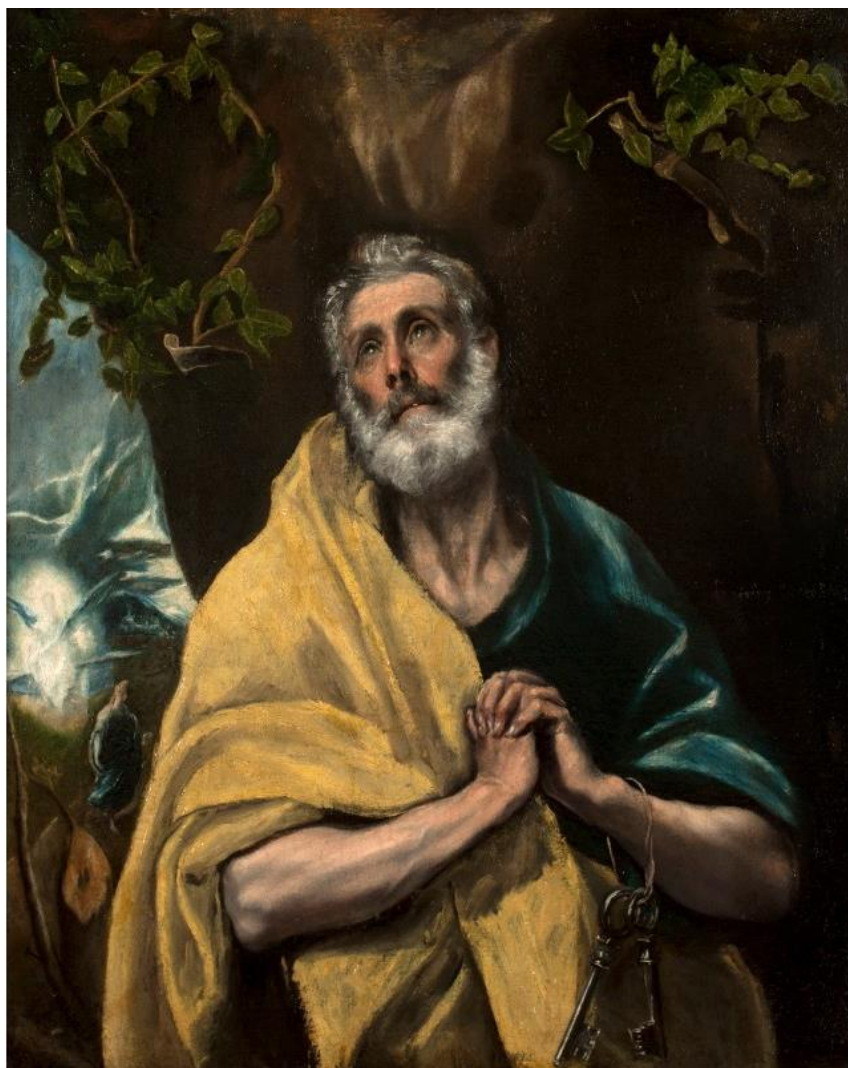


Fig.54. *Las lágrimas de San Pedro*, El Greco, finales del siglo XVI.³⁷

Entre las pinturas que tuvo Ana Manrique se localizan las dos iconografías, destinadas ambas para el oratorio de la casa, lo que las dota de ese sentido de penitencia y confesión, con una clara función devocional a través de estas iconografías que también seguían los gustos y modas del momento. En comparación con la dote, tampoco se observa ninguna pintura de San Pedro por lo que es otra devoción nueva. Además de los ejemplos de las copias del Greco, se conservan en la Real Academia de

³⁷ Fig. 54. *Las lágrimas de San Pedro*, El Greco, finales del siglo XVI. Fuente: Wikk.Commons.

Bellas Artes de San Fernando (Madrid), dos óleos sobre lienzo de autoría desconocida y comienzos del siglo XVII que también representan este tema.³⁸

Ana conservó algunas pinturas de las que entregó en dote en 1589, entre ellas las de san Jerónimo, san Antonio Abad, santa Catalina y santo Domingo entre otras. No obstante, en el inventario de 1616 los temas hagiográficos aumentan y se localizan otras devociones nuevas que no estaban presentes cuando contrajo matrimonio, como las siguientes:

Dos cuadros de san agustin y santa monica grandes en doscientos reales.

Otro quadro grande de santa catalina martir guarnecido en doce ducados.

Una Santa Ana con un libro pequeñito y en lamina en quatro ducados.³⁹

La ubicación de las pinturas sería el oratorio, tal y como se expone en un pequeño apunte al lado de las obras en el inventario. En primer lugar se enumeran los cuadros de San Agustín y Santa Mónica, que fueron tasados emparejados. Santa Mónica, madre de san Agustín fue muy venerada por sus virtudes cristianas, convirtiéndose en el ejemplo de mujer virtuosa y ejemplo de madre cristiana.⁴⁰ Por otra parte, San Agustín es venerado como santo y doctor de la Iglesia Católica. El obispo de Hipona dedicó gran parte de su vida a escribir tratados sobre teología y filosofía como *La ciudad de Dios* o las *Confesiones*, siendo actualmente considerado como uno de los grandes pensadores del cristianismo.⁴¹ A pesar de que en 1589 no se registren obras pictóricas de estos santos, Ana Manrique siempre demostró una especial inclinación hacia la Orden de San Agustín debido a su hermano Pedro, quien fue fraile agustino.

Además de ello, la condesa también profesó cierto apego con las ideas y pensamiento agustino, tal y como se demuestra en su biblioteca o en el empeño que

³⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid, RABSF, 1964, p.25, nº 184.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ VALDIVIESO, E., "Pinturas de Juan Ruiz Soriano para el convento de San Agustín de Sevilla" *Laboratorio de arte*, nº6, 1993, pp.305-316.

⁴¹ ESCALERA PÉREZ, R., "El santo que domó su cuerpo. La serie de la vida de San Agustín en Antequera" *Valor discursivo del cuerpo...op.cit.*, pp. 291-306.

puso para lograr la traducción al castellano de *La Ciudad de Dios*. En el inventario de Ana Manrique existe un sentido ideológico y artístico que se plasma en la relación existente entre la mayoría de las pinturas del oratorio y los libros de la biblioteca. Este hecho demuestra que la condesa quiso que todo en su casa siguiese un orden y un sentido razonado, algo que quizá provocó la desaparición de ciertas obras pictóricas que escapaban de la temática predominante. Un ejemplo de representaciones pictóricas de ambos santos se encuentra en las obras de Luis Tristán (1580-1624), que realizó las pinturas de san Agustín y santa Mónica para la Iglesia Parroquial de Yepes (Toledo), aunque actualmente la pintura de Santa Mónica se conserva en el Museo del Prado.

La siguiente pieza mencionada en la tasación es un cuadro de Santa Catalina mártir. Se denomina de tal manera para diferenciarla de la otra obra pictórica de Santa Catalina de Siena que se incluyó en la dote de novia y que Ana conservó en su casa hasta su muerte. En la *Leyenda Dorada*, Vorágine escribe sobre la mártir de Alejandría lo siguiente: *Cinco cosas especialmente dignas de admiración caracterizaron a esta santa: su sabiduría, su elocuencia, su fortaleza, su purísima castidad y los muchos privilegios con que Dios quiso honrarla.*⁴² La representación de la santa podría hacerse tomando diferentes iconografías. La primera idea es con sus atributos, favoreciendo la identificación de la misma. Los atributos son la rueda, en alusión a su martirio y la espada de la decapitación. En ocasiones puede aparecer una corona, que hace referencia a su linaje real y también puede incluirse un libro que recuerda la gran sabiduría de la santa.⁴³

Esta idea es la que inmortalizó Fernando Yáñez de la Almedina (1459-1536) en 1510 y su representación de la santa con sus atributos; la rueda, la espada y la corona. [fig.55] Una obra en la que Yáñez optó por una imagen de santa Catalina sin componentes narrativos, sólo sugeridos por medio de los atributos. También Caravaggio (1571-1610) realizó una representación de Santa Catalina entre 1597-1598, donde aparece con ricas vestimentas, transmitiendo una idea de naturalidad y cotidianidad que se rompe por el fino halo de santidad que rodea la cabeza de Catalina y por la aparición de varios de los objetos que recuerdan su martirio.

⁴² MAMPEL MUÑOZ, N., “Iconografía de Santa Catalina de Alejandría en la pintura valenciana del siglo XV” *Forum de Recerca*, nº19, 2014, pp.107-123.

⁴³ *Ibidem*; VV.AA., *Guía para identificar...op.cit.*, 76-77.



Fig.55. *Santa Catalina*, Fernando Yáñez de la Almedina, 1510.⁴⁴

La última variante iconográfica de la santa es la representación de su martirio con las ruedas y las cuchillas estallando. Hay ocasiones en las cuales las ruedas se representan en el momento en que un ángel las rompió,⁴⁵ como sucede en la tabla del siglo XIV de Pseudo Jacopino di Francesco, *El martirio de Santa Catalina*, que hoy en día se encuentra en el Raleigh North Carolina Museum of Art. Esta iconografía se basaba en la interpretación del texto literal de Vorágine que explica:

⁴⁴ Fig.55. Imagen *Santa Catalina*, Fernando Yáñez de la Almedina, 1510. Fuente: wik.commons.

⁴⁵ GONZÁLEZ HERNANDO, I., “Santa Catalina de Alejandría” *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 4, n° 7, 2012, pp. 37-47.

Cuando el artefacto comenzó a girar a vertiginosa velocidad, un ángel hizo saltar las ruedas con tal fuerza que al dispersarse sus fragmentos en diversas direcciones y chocar violentamente contra los espectadores, mató a cuatro mil de ellos, todos los cuales eran paganos.⁴⁶

Es una representación que se popularizó a lo largo del siglo XVI y XVII, tal y como se observa en la obra del círculo de Fernando Gallego (1440-1507) en torno a 1500 conservada en el Museo del Prado, o la realizada por Vicente Castelló (1585-1636) en torno a 1615 conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Desafortunadamente la tasación de la pieza no brinda más detalles sobre el tipo de iconografía. La condesa tuvo representaciones de ambas santas homónimas, cuyas vidas, a pesar de las diferencias cronológicas e históricas, tuvieron muchos puntos en común. Entre ellos la dedicación de las dos jóvenes al cristianismo y sus desposorios místicos. Además de ello, ambas fueron consideradas como dos prototipos de mujeres sabias, devotas e inteligentes, pero también desafiantes en su lucha por defender su ideología.⁴⁷

Otra pintura que aparece por primera vez en las tasaciones, es la imagen de Santa Ana con un libro tasada en cinco ducados. Esta obra podría aludir en primer lugar a la devoción que Ana pudiese sentir hacia su santa homónima. No obstante tiene un mensaje claro y es la enseñanza de la lectura, representada con el libro. La iconografía de Santa Ana, madre de la Virgen María, es muy diversa según la escena narrativa en la que se introduzca. No obstante, las imágenes más demandadas solían relacionarse con la vida de la Virgen y Cristo, la iconografía de la Sagrada Familia, o Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña.⁴⁸

⁴⁶ MAMPEL MUÑÓN, N., “Iconografía de Santa Catalina de Alejandría en la pintura valenciana del siglo XV” *Forum de Recerca*, nº19, 2014, pp.107-123.

⁴⁷ GONZÁLEZ HERNANDO, I., “Santa Catalina de Alejandría” *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 4, nº 7, 2012, pp. 37-47.

⁴⁸ Sobre las representaciones e iconografía de santa Ana véase: DE SANTOS OTERO, A., *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001; LUNA, L., “Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 498, Instituto de Cooperación Hispanoamericana, Madrid, 1991, pp.53-64.

La incorporación del libro como atributo de la santa, alude a que fue ella quien enseñó a leer a la Virgen,⁴⁹ según la información extraída de los evangelios apócrifos que dio lugar a numerosas obras artísticas desde la Edad Media.⁵⁰

El tema de la enseñanza de la Virgen por parte de su madre fue muy controvertido durante el siglo XVI, ya que se generaron numerosos debates teológicos en contra de estas escrituras apócrifas recogidas en la *Leyenda Dorada*, considerándose como textos extraoficiales, e indicando que los Evangelios exponen que María nació completa y con las enseñanzas necesarias gracias a Dios.⁵¹ A pesar de que los dictámenes tridentinos y otros tratadistas no llegaron a un acuerdo en las representaciones de este tema, se siguió representando artísticamente a lo largo de todo el siglo XVII.⁵² En la obra de Ana Manrique no se observa directamente el tema de las enseñanzas de santa Ana a la Virgen, pero sí está incluido el libro aludiendo a ello de manera indirecta. Esta pintura puede aludir al interés que la condesa desarrolló hacia la lectura, pero ante todo al interés hacia la enseñanza de las jóvenes que pasaron largas temporadas en su casa.

En menor número también adquirió un par de obras de temática angélica, algo que tampoco se registra en las pinturas de 1589 y por tanto, serían de nueva adquisición:

Otro quadro grande en lienzo con guarnicion del Angel de la Guarda en diez y seys ducados.⁵³

Otro del mismo tamaño en lienzo y guarnicion del Angel San Miguel en otro tanto.⁵⁴

⁴⁹ CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Istmo, Madrid, 2003, p. 25

⁵⁰ LORITE CRUZ, P., “Las iconografías de Santa Ana como precedentes de la Inmaculada Concepción, el beso de la puerta de Jerusalén y la Sagrada Parentela. El triunfo de la mujer en la estirpe de Cristo” *II Congreso virtual sobre Historia de las mujeres*, Jaén, Asociación de amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2010, pp.5-22.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² BORSARI, E., “Modelos e imágenes de la lectura femenina. de santa Ana a las damas lectoras” en: Martínez Pérez, A., y Baquero Escudero, A.L., (ed.) *25 Años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Murcia, Universidad de Murcia, 2012, pp. 205-217.

⁵³ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

⁵⁴ *Ibidem*.

Estas dos obras probablemente formasen un conjunto, puesto que son del mismo tamaño, soporte y enmarcación, además de tener la misma temática y estar tasadas con el mismo precio, lo que también puede indicar que fuesen de la misma mano artística. La devoción angélica del ángel custodio o ángel de la guarda, incrementó considerablemente a lo largo de siglo XVI, principalmente cuando el Papa León X admitió la festividad de esta devoción angélica, siendo cada vez más querida por los fieles.

Tras el Concilio de Trento, la veneración del Ángel de la Guarda y la difusión de sus imágenes fueron muy populares entre los católicos frente al rechazo que provocaban a los protestantes. Todo este fervor, dio lugar a multitud de representaciones artísticas, libros, e incluso cofradías. Uno de los libros que explica esta devoción es el del padre Francesco Albertino de Catanzao, *Trattato dell'angelo custode*, publicado en Roma en 1612. En él se recoge de forma oficial las creencias sobre la protección que el ángel ejercía sobre el fiel, acogiéndole al nacer, crecer y velando para apartar la muerte. Según el historiador Emile Male (1862-1954), el padre jesuita, teólogo y cofundador de la orden Pierre Lefevre (1506-1546), sentía una especial devoción particular por su ángel custodio y fue él quien la propagó en la Compañía de Jesús.⁵⁵ Estas ideas fueron difundidas a través de la predicación, los grabados y los libros fundamentalmente, hasta que fue una de las principales devociones en el ámbito místico.⁵⁶

En general hay una serie de rasgos habituales en la iconografía del Ángel Custodio; suele figurarse como un efebo alado que en ocasiones acompaña y protege a un niño. La idea de estas representaciones es trasladar a los fieles que el ángel acompaña, educa y conduce moral y espiritualmente hacia lo correcto durante la vida de los cristianos.⁵⁷ Así se muestra en la obra pictórica realizada por Domenico Zampieri (1581-1641) conocido como Domenichino. Fechada en 1615, fue originalmente concebida para una iglesia de Palermo pero hoy se conserva en el Museo de Capodimonte de Nápoles. [fig.56]

⁵⁵ MALE, E., *El Barroco, el arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Encuentro, 1985 pp. 264-281.

⁵⁶ ZURIAGA SENENT, V.F., “Entre la tierra y el cielo: el tipo iconográfico del ángel custodio” *V encuentro internacional sobre Barroco*, pp.279-287.

⁵⁷ *Ibidem*.



Fig.56. *Ángel custodio*, Domenico Zampieri, ca.1615, Nápoles.⁵⁸

También es una devoción ligada con las Descalzas Reales, ya que la princesa Juana de Austria pidió permiso al Papa Pío V para fundar su monasterio bajo la protección del mismo. Además, solicitó poder celebrar su festividad con sus pertinentes oficios eclesiásticos y celebraciones.⁵⁹ El Papa dio licencia a la princesa para todo lo anterior en 1570, por lo que el culto a estas devociones angélicas también estaba presente en el ámbito cortesano español y en especial en la devoción de la princesa de Portugal.⁶⁰ Fruto de este culto son las obras pictóricas y escultóricas presentes en las Descalzas Reales dedicadas a los ángeles y arcángeles.

⁵⁸ Fig.56. Imagen del *Ángel custodio* de Domenico Zampieri, ca.1615, Museo Capodimonte, Nápoles. Fuente: Wikk. Commons.

⁵⁹ BOSCH MORENO, V., “Ceremonias y devociones en las Descalzas Reales de Madrid” en: Checa Cremades, F., (com.) *La otra Corte...op.cit.*, pp. 270-281.

⁶⁰ *Ibidem.*

En concreto destaca la obra atribuida a un seguidor de Gaspar Becerra dedicada al Santo Ángel Custodio o arcángel Jehudiel,⁶¹ o los frescos realizados a mediados del siglo XVII que ocupan la escalera principal.

La otra representación angélica que adquirió Ana Manrique fue la del Arcángel San Miguel, cuya imagen varía según dos tipologías distintas que se emplearon ambas durante la Edad Moderna. Según las sagradas escrituras, se le considera el primero de los siete arcángeles, defensor de Dios al enfrentarse constantemente al demonio. Además, desempeñaba un papel importante en el Juicio Final como pesador de almas en una balanza antes de determinar el último destino de la humanidad, recibiendo esta acción el nombre de *psicostasis*.⁶²

La iconografía más utilizada es la que incluye los atributos con los que abatió al demonio; bien una lanza o una espada. También la balanza, con la que realizaba el pesaje de las almas, incluso habrá representaciones en las que sea el único atributo que aparezca, siendo una iconografía muy demandada en la Edad Media. Pero existió otro tipo de simbología, de la que se sirvió el pintor Bartolomé Román (1587-1647) para los monasterios de la Encarnación y las Descalzas Reales de Madrid. El artista realizó numerosas series angélicas, y una de las figuras más representadas fue San Miguel. El prototipo del modelo que representó Bartolomé Román fue grabado por Hieronymus Wierix en 1584.⁶⁴ [fig.56]



Fig.57. Argángel San Miguel, H. Wierix. 1584.⁶³

⁶¹ RUIZ GÓMEZ, L., “Del Renacimiento al primer Barroco: Gaspar Becerra, Diego de Urbina, Vicente Carducho, Juan van der Hamen y Bartolomé Román en las Descalzas Reales y la Encarnación de Madrid” en: Checa Cremades, F., (com.) *La otra Corte...* op.cit., pp. 228-244.

⁶² ÁVILA VIVAR, M., “La iconografía de San Miguel en las series angélicas” *Laboratorio de arte*, n°28, 2016, pp.243-258.

⁶³ Fig.57. Imagen del grabado del Argángel San Miguel, H. Wierix. 1584. Fuente: Pinterest.

⁶⁴ *Ibidem*.

Seguramente, Ana Manrique tuviese obras similares a las anteriores, pudiendo ser copias de las mismas o incluso pinturas basadas en esos modelos iconográficos. Además de en las Descalzas Reales, la condesa también pudo tener acceso a la obra realizada por Luca Cambiaso para el Escorial en 1584 dedicada a San Miguel Arcángel. Independientemente de ello, el culto de Ana Manrique hacia los ángeles y principalmente a los dos expuestos, procedía de dos vías, una de ellas las devociones existentes en los sitios reales promovidas por la corte de los Austrias, y por otro lado por su vínculo con la Compañía de Jesús y la difusión que esta ejerció del culto hacia los seres angélicos.

Nuevas devociones marianas y escenas de la Vida de Cristo: la influencia del gusto de la corte de los Austrias

La influencia de la corte está presente en las obras pictóricas que atesoró la condesa. Prueba de ello son las siguientes, cuya morfología, temática y advocación pueden localizarse en obras similares en diversos sitios reales, como el Escorial o las Descalzas Reales. La primera de ellas es *un quadro grande en tabla con sus puertas de madera y dentro nuestra Señora y su hijo con un pajarero y en las puertas el Ave Maris Stella escrito, en trescientos y cinquenta reales*.⁶⁵

Esta obra sería un ejemplo de oratorio con puertas que se abrirían para contemplar la obra. En dichas puertas se leerían las palabras del *Ave Maris Stella*, un himno latino que se canta en la Liturgia de las Horas de la Iglesia Católica en las fiestas marianas. Un tipo de oración cantada que ensalza las virtudes de la Virgen, así como sus atributos relacionados con la Inmaculada Concepción. Este himno mariano se recoge en latín y castellano en varios tomos de libros custodiados en el Archivo musical de San Lorenzo del Escorial,⁶⁶ lo que permite confirmar de nuevo la influencia de sus años en la corte, donde posiblemente escuchase esta oración. Esta pintura en tabla

⁶⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

⁶⁶ ORTEGA TRILLO, J.R., “Textos castellanos dedicados a la Virgen Inmaculada en el archivo de música de San Lorenzo del Escorial (siglos XVII-XVIII)” en: Campos y Fernández de Sevilla, F.J., *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 1204-1217.

también estaba en el oratorio, y transmite un uso privado y ceremonial que se completaba leyendo o rezando la oración que llevaba inscrita en las puertas al abrirlas.

Es posible que esta pieza fuese una copia de la que se encuentra actualmente en las Descalzas Reales, llamada *Virgen del papagayo* o *Virgen con el Niño*, de Adriaen Isenbrandt (1490-1551). En ella se observa la misma morfología de tríptico con las puertas escritas, y en el centro la imagen de la Virgen con el Niño. Era una de las obras favoritas de la princesa Juana de Austria, que incluso quiso que se pudiese en su túmulo funerario.⁶⁷ La tabla que tendría la condesa se asemeja en formato, soporte e iconografía, lo único que difiere es la oración de las puertas, que en el caso de la de Juana de Austria es una antífona para las fiestas marianas dedicada a la Inmaculada Concepción. Aunque es similar que el Ave Maris, la letra de la oración cantada es diferente. [fig.57]



Fig.58. *Virgen del Papagayo*, Adriaen Isenbrandt (1490-1551).⁶⁸

⁶⁷ PÉREZ DE TUDELA, A., *Los inventarios de la princesa doña Juana de Austria...op.cit.*, p.683.

⁶⁸ Fig.58. Imagen de *La Virgen del Papagayo*, Adriaen Isenbrandt (1490-1551). Fuente: Pinterest.

También se localizan dos pinturas similares en la descripción de bienes que Felipe II cede al Monasterio del Escorial:

Una tabla con dos puertas: en la del medio pintado la figura de Nuestra Señora con el Niño, y las puertas escritas, tiene un pie y tres cuartos de alto y un pie y un cuarto de ancho.⁶⁹

Una imagen de Nuestra Señora con el Niño en brazos, muy antigua, sobre tabla, con dos puertas, guarnecida de plata dorada y escrituras en las puertas, tiene dos pies y medio de alto y uno y medio de ancho, es pintura muy antigua.⁷⁰

Si bien estas piezas difieren más de la que tuvo Ana Manrique, se corrobora que este tipo de trípticos fueron del gusto cortesano de los Austrias y que sin duda, la condesa quiso engalanar su oratorio con algunas obras que seguramente habría visto años atrás en los diferentes sitios reales.

La siguiente obra a destacar también se encontraba en el oratorio, siendo la pieza principal del altar:

Un retablo que esta en el altar del oratorio que es un cuadro grande del Sepulchro en lienzo en treinta ducados. Encima del dicho Retablo ay una tabla de Christo con tres figuras Nuestra Señora, San Juan, y la Magdalena en otros treinta ducados, todo con guarnición dorada y columnillas de madera tasadas en veynte ducados. Un Ecce Homo de medio cuerpo en tabla al lado del dicho Spulchro en quatro ducados, una imagen pequeña de la Soledad de nuestra Señora del mismo tamaño que el Ecce homo, al otro lado del Christo del Sepulchro en tabla, quatro ducados.⁷¹

La representación central y titular sería el Sepulcro de Cristo, siendo la única pintura realizada en lienzo, las restantes serían sobre tabla configurando una obra mixta

⁶⁹ ZARCO CUEVAS, J., Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598. Edición digital a partir de Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 96, 1930, pp. 545-668. Disponible en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes file:///C:/Users/Usuario/Downloads/inventario-de-las-alhajas-relicarios-estatuas-pinturas-tapices-y-otros-objetos-de-valor-y-curiosidad-donados-por-el-rey-don-felipe-ii-al-monasterio-de-el-escorial-anos-de-1571-a-1598-i.pdf [Consulta en: 12/09/2020]

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

en cuanto a soportes. Uno de los artistas que trabajó esta iconografía para el entorno cortesano español fue Tiziano, concretamente realizó dos versiones destinadas para Felipe II y Antonio Pérez entre 1560 y 1572.⁷² Ambas se encuentran en el Museo del Prado y representan la deposición de Cristo en el sepulcro.

Sobre este lienzo central, se dispondría la pieza que coronaría el retablo, que correspondería con la representación de un Calvario, con Cristo crucificado, San Juan y la Magdalena, una iconografía frecuente en la zona del ático de los retablos. Mientras, a ambos lados del lienzo titular, se dispondrían un Ecce Homo y otra pintura sobre tabla de la Soledad de la Virgen. Todas las escenas aluden a la Pasión de Cristo, por una parte el juicio de Jesús, y por otra, la agonía y el dolor en soledad de la Virgen. La devoción hacia la Virgen de La Soledad estuvo presente en la Corte desde la llegada de la reina Isabel de Valois, quien impulsó un culto especial hacia esta advocación mariana que continuaría presente en las siguientes generaciones de mujeres de la Casa de Austria.⁷³

Ubicadas en el altar del oratorio, otras dos obras flanquearían el retablo citado anteriormente; *un Salvador Mundi y María que estan en el altar en dos quadros de un mismo tamaño guarnecidos de ebano con unas estrellicas de plata pintados en lamina y un remate en cada uno de una bola de plata en diez y seys ducados ambos.*⁷⁴

La iconografía del *Salvator Mundi* proviene de la representación de Jesucristo como salvador de la tierra en su implicación para proteger a la humanidad. Su representación varía según el periodo histórico que se trate, no obstante, en la Edad Moderna solía seguir un modelo de medio cuerpo sobre fondo neutro o monocromo para no desviar la atención del rostro de Cristo. También Tiziano realizó su versión siendo una iconografía que el artista repitió y trabajó reiteradamente durante el siglo

⁷² FALOMIR, M., *Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 260-263

⁷³ ROMERO TORRES, J.L., “La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos” *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 15, 2013, pp.90-98; TORMO, E., “Historia de la imagen de la Virgen de la Soledad en los libros de antaño”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº31, Madrid, 1913, pp. 247-265.

⁷⁴ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

XVI.⁷⁵ Asimismo, Navarrete el Mudo pintó para Felipe II dos obras similares, que se localizan en el inventario de bienes legados por el rey al Escorial:

Un lienzo en marco, de pincel al ollio, de Christo Salvador del Mundo; de medio cuerpo; dibujado y vosquexeacló del Mudo y acabado del Oficial de Luqueto; de vna bara de alto y de ancho tres quartas, con molduras negras.⁷⁶

Otro lienzo, en marco, de pincel al ollio, de Nuestra Señora, de medio cuerpo, puestas las manos, del tamaño mano e guarnición que el de antes.⁷⁷

Aunque coincidan en iconografía, el de Ana Manrique estaría realizado sobre lámina y no sobre lienzo. No obstante, no puede descartarse que fuesen copias o pinturas inspiradas en los trabajos de Navarrete el Mudo, quien retrató a la condesa y coincidió en la corte con ella durante los últimos años de su vida. La obra tasada junto al *Salvator Mundi* que representa a la Virgen, podría tratarse de una representación de María como *Mater Salvatoris* o madre del salvador,⁷⁸ no obstante apenas se describen más detalles sobre la misma para poder identificarla correctamente. Es preciso atender a la descripción de los materiales, puesto que ambas pinturas se enmarcarían en ébano, una de las mejores maderas y de las más costosas del momento, además de tener ornamentos de plata, lo que favorecería el aumento de la valoración de la pieza.

Además de estas dos obras, la condesa tuvo otra más dedicada al *Salvator Mundi*, de mayor tamaño y tasada en un valor más alto que las anteriores, descrita como *otro quadro algo mayor del Salvador guarnicion de ebano en lamina en cien reales*,⁷⁹ los materiales del marco y del soporte son idénticos a los de las otras pinturas, solo difiere el tamaño de la misma. Esta obra es otra de las muchas realizadas sobre lámina,

⁷⁵ COLLAR DE CÁCERES, F., “Un *Salvator Mundi* del Maestro de Miraflores en Lagartera (Toledo), *BSAA arte*, nº83, 2017, pp.33-46.

⁷⁶ ZARCO CUEVAS, F., *Inventario de alhajas...*op.cit., p.35.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ GONZÁLEZ HERNANDO, I., “Iconografía de la Virgen y los grandes temas marianos. II. Figuras aisladas”, *Liceus*, 2008, pp.2-22.

⁷⁹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

lo que indica la preferencia de Ana Manrique por la adquisición de obras sobre este soporte, que solía ser generalmente cobre.⁸⁰

Otra temática frecuente que vemos en el inventario es la representación de la Sagrada Familia, bien con San Joaquín y Santa Ana, o incluyendo el concepto de la Trinidad. Ana Manrique atesoró una serie de pinturas con variantes iconográficas de la misma temática, todas ellas ubicadas en su oratorio. Dos de ellas realizadas sobre lienzo y una sobre tabla. La primera se tasa como *otro quadro grande en lienzo con guarnición dorada de Nuestra Señora San Joseph y Niño en ciento y cincuenta reales*.⁸¹ Esta pintura correspondería a la representación más sencilla del tema iconográfico, mientras que en la siguiente se incorpora a la Trinidad: *Un quadro mediano de la santissima Trinidad con nuestra señora y su hijo y San Joseph en lienzo guarnicion dorada en cien reales*.⁸² Posiblemente sería una obra de composición vertical, como la mayoría que se desarrollaron en el siglo XVII en las que se solía introducir la figura de Dios Padre y la del Espíritu Santo en forma de paloma y en el nivel inferior a la Sagrada Familia. En este caso, se habla de Doble Trinidad (la terrenal y la celestial, cuyo nexo de unión es la figura de Jesús Niño).

Actualmente existen numeras representaciones de esta iconografía, ya que fue muy difundida durante la Edad Moderna.⁸³ No obstante, cabe citar la que se encuentra en el Archivo de la Catedral del Salvador de Zaragoza, de la primera mitad del siglo XVII. A pesar de que esta obra encaje con la descripción de la que tuvo Ana Manrique, no debe interpretarse como tal, puesto que la de la condesa fue adquirida en almoneda pública por su capellán y traductor, Antonio de Rozas.

Por último, se tasó otra obra del oratorio que incluye a los personajes de la Sagrada Familia con alguna variante, se trata de *otro quadro en tabla guarnicion*

⁸⁰ WADUM, J., "The Spanish connection: The making and trade of Antwerp paintings on copper in the 17 century" en: Fuster López, L., (ed.) *La pintura sobre cobre y otras planchas metálicas*, Madrid, Comunica CC, 2017, pp.27-43.

⁸¹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

⁸² Ibidem.

⁸³ CRUZ MEDINA, J.P., "La pintura de la Sagrada Familia. Un manual de relaciones familiares" *Memoria y sociedad*, n.º 36, 2014, pp.100-117; NAVARRETE PRIETO, B., "La Sagrada Parentela de Francisco de Herrera el Viejo en la Galería española de Louis Philippe", *Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao*, Bilbao, Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao, nº3, 2008, pp. 75-100.

*dorada blanca y negra de santa Ana Y S Joseph labrando un madero en treinta ducados.*⁸⁴ No es demasiado habitual localizar una representación pictórica en la que únicamente aparezcan Santa Ana, madre de la Virgen y San José labrando haciendo referencia a su oficio de carpintero. Esta obra pudo ser un encargo personal de Ana Manrique. Asimismo, debe tenerse en cuenta que la mayoría de novicias que tuvo en su casa, eran habilidosas en la pintura, según las crónicas localizadas. Especialmente María de San Ignacio o del Páramo, de quien se dice que tenía gran habilidad con el pincel y que en casa de Ana Manrique realizó obras de gran imaginación. Por lo que no puede descartarse que pudiese tratarse de una obra suya. Las jóvenes pasaban la mayor parte del tiempo en el oratorio, donde se localizaban la mayoría de las pinturas, por lo que podrían tomar como referencia algunas de ellas para desarrollar sus propias obras.

En la presente tasación, hay otras temáticas muy demandadas y comunes en su contexto, correspondientes a la vida de Cristo y de la Virgen. Algunas de ellas son escenas extraídas de las narraciones de los evangelios, y otras pertenecen a fuentes apócrifas. Una de estas obras es *la Presentacion de Nuestra Señora en el templo subiendo escaleras sobre lamina pequeña.*⁸⁵ El tema de la presentación de la Virgen proviene de una fuente apócrifa del Protoevangelio de Santiago. A pesar de su origen no oficial en los testamentos y evangelios, la presentación de la Virgen en el Templo de Jerusalén o Consagración de la Virgen, será uno de los temas más representados artísticamente desde el Medievo.⁸⁶

La narración de los hechos, explica como los padres de María la llevan al Templo a la edad de tres años, donde la espera el sacerdote. Para acceder al interior, la niña debe subir las escaleras, y según los escritos, las sube sin necesitar ayuda a pesar de su corta edad. Algunos ejemplos de esta iconografía se encuentran en las obras de Giotto, Paolo Ucello o Tiziano. Felipe II donó al Escorial en 1587 un tríptico cuya escena principal era la Presentación de la Virgen, conservado actualmente en el Museo del Prado.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

⁸⁶ SALVADOR-GONZÁLEZ, J.M., “La presentación de María en el Templo en la pintura italiana bajomedieval. Análisis de cinco casos” *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, vol.15, 2010, pp. 3-10; GARCÍA TORRALBO, M.C., “Arte, fe y tradición” *Boletín. Instituto de estudios Giennenses*, nº202, 2010, pp. 221-242.

La presentación de la Virgen fue un culto habitual en las mujeres de la casa de Austria, especialmente en las reinas.⁸⁷ Además de en el Escorial, también en las Descalzas puede localizarse esta iconografía, en este caso en un fresco realizado por Dionisio Mantuano y Francisco Rizi en el muro norte de la Capilla del Milagro.⁸⁸ La imagen de la presentación también era portadora de un mensaje claro relacionado con la introducción y admisión femenina en la vida religiosa, por este motivo fue un tema frecuente en encargos para monasterios y conventos, como ocurre con las Descalzas y la Encarnación.

Hay un conjunto de obras pictóricas que pueden interpretarse como una serie, ya que iconográficamente abordan temas relacionados con el ciclo del Nacimiento de Cristo tales como la Anunciación, la Huída a Egipto o la Adoración de los pastores y los reyes. Los valores de las tasaciones son los más altos del conjunto pictórico de la condesa. La primera de ellas es *un quadro grande de quatro varas de largo y tres y media de ancho de la anunciada de Florencia en quinientos reales*.⁸⁹

En el amplio inventario de bienes que el rey Felipe II dona al Escorial entre 1571 y 1598, se localiza una pieza que se corresponde en su descripción con la que tuvo Ana, lo que indica que pudo ser de nuevo una copia:

Un lienço grande de pincel al ollio de la Anuntiation de nuestra Señora; por el ancho la figura del ángel con muchos rayos dorados, ques retrato de la Annunciada de Florencia; tiene de alto tres varas y vna tercia y de ancho quatro varas. Dice que el original es del Giotto; pero es afirmación aventurada. Es copia hecha por El Allori, con algunas variantes y mas suavizada la pintura que en el original.⁹⁰

La pieza descrita como *Anunciata* en el inventario de Ana, sería tal vez una de las más importantes dentro de su oratorio. Posiblemente fuese una copia de las que se citan en el inventario de Felipe II, basadas en las obras de Giotto y Fra Angelico, copiada por el pintor florentino Alessandro Allori (1535-1607). En este caso, el lienzo

⁸⁷ DE CARLOS VARONA, M.C., “Entre el riesgo y la necesidad: embarazo, alumbramiento y culto a la Virgen en los espacios femeninos del Alcázar de Madrid (siglo XVII)” *Arenal*, nº13, 2006, pp. 263-290.

⁸⁸ TURINA MORÁN, M., “Capilla del Milagro” en: Checa Cremades, F., *La otra Corte...op.cit.*, pp.148-154.

⁸⁹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

⁹⁰ CUEVAS, ZARCO, J., Inventario de las alhajas, relicarios...*op.cit.*, p.36.

tampoco aparece en su dote de novia por lo que se trata de una adquisición posterior a 1589. A pesar de que Ana estuvo un periodo de tiempo viviendo alejada de la corte, su influencia no cesa en su vida cotidiana, algo que se observa desde la organización de su propia casa, hasta en las pinturas adquiridas.

También podría tratarse de una copia de la *Anunciación* de Fra Angelico, actualmente ubicada en el Museo del Prado, procedente las Descalzas Reales. Fue una obra donada por el I duque de Lerma, Francisco de Sandoval y Rojas en 1611, y provenía de Fiesole (Florencia), considerada en su momento como una de las piezas de más valor de las Descalzas Reales. Por este motivo no puede descartarse la idea de que pudiera ser una copia de esta obra donada por el duque, con quien Ana Manrique entabló amistad en la corte española.⁹¹

Otra de las obras que adquirió Ana es la huída a Egipto, correspondiente al ciclo de la vida de la Virgen y Cristo. Se describe en el inventario como una pintura *en lamina mas pequeña guarnecida de la huída de Nuestra Señora a Egipto en cien reales*.⁹² La huída a Egipto es un episodio evangélico común en el arte. Las pinturas que versan sobre este tema, pueden basarse en fuentes diversas. La más común se extrae del Evangelio de San Mateo (2:13-15), donde narra el descanso en la huída.⁹³ Concretamente se narra la parada obligatoria que deben hacer para que la Virgen también amamante al Niño, texto que dio lugar a un tema iconográfico mariano relacionado con la *Virgen lactante*, o *Virgen de la leche*.⁹⁴

La descripción de la tasación, hace mención únicamente a la Virgen María, por lo que puede que se trate de este momento de descanso en la huída. Artísticamente se fomentó un modelo que representaba únicamente a la Virgen con el Niño descansando o amamantándole, como es el caso de la pintura de Gerard David (1460-1523) de 1515, conservada en el Museo del Prado. También en el mismo museo y perteneciente al mismo estilo e iconografía, se conserva la obra de Joachim Patinir (1480-1524), donde el protagonismo recae sobre la figura de la Virgen.

⁹¹ CHECA CREMADES, F., “La otra corte. Piedad femenina y gusto cortesano en los monasterios reales de las Descalzas y la Encarnación de Madrid” *La otra corte...op.cit.*, pp.15-40.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ GRAU-DIECKMANN, P., “Influencia de las historias apócrifas en el Arte” *Mirabilia*, nº1, 2001, pp. 73-86.

⁹⁴ *Ibidem*.

Posteriormente, los modelos iconográficos evolucionan y se añaden otras figuras a las representaciones, generando una escena narrativa como ocurre con la obra de *La Huida a Egipto* de El Greco, o de Rubens, ambas conservadas en el Museo del Prado. En el inventario de bienes del Escorial, se localiza una obra similar en iconografía descrita como *otra pintura en tabla de la Huida de Nuestra Señora a Egipto, con Joseph, que tiene dos pies de alto y pie y medio de ancho*.⁹⁵ También existe una obra similar mencionada en los inventarios de doña Juana de Austria de *pinçel de quando Nuestra Señora huyo a Exito con molduras doradas que tiene de alto una terçia y de ancho cinco dozavos tasada la pintura en siete mil y quinientos maravedies*.⁹⁶

En el inventario de Ana Manrique se especifica la técnica, siendo pintura sobre lámina, una de las que más se repiten en la tasación. Actualmente, se conservan en el Museo del Prado obras de esta temática y mismo soporte que datan de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, siendo algunas de ellas copias de Tiziano o Correggio procedentes de la Colección Real. Cabe destacar la realizada por Giovanni Batista Crespi en torno a 1596 conservada y expuesta actualmente en el mismo museo. En ella se representa la Huida a Egipto en óleo sobre lámina de cobre, cuenta además con un marco de madera dorado, y mide 43cm de alto por 32cm de ancho. Esta obra coincide tanto en cronología, cercana al último inventario pero posterior al inventario de la dote, temática, molduras, técnica y medidas, ya que no es de grandes dimensiones, tal y como se describe en el inventario de Ana. Además, la pintura de Crespi procede del Palacio Real de Aranjuez, donde se ubicaba en el oratorio de la reina. Por lo tanto, es posible que la que adquirió la condesa fuese una obra similar a la anterior descrita.

Otra de las obras tasada con valores más altos es, *otro quadro grande de la aparición de los pastores en lienzo en trescientos reales*.⁹⁷ La escena de la aparición proviene de diversas fuentes evangélicas como el Evangelio de San Lucas (2, 8-21), y también en evangelios apócrifos como el Evangelio del Pseudo Mateo (Cap XIII), o el Evangelio armenio de la infancia de Cristo (Cap.IV). Es una escena que siempre ha formado parte de la iconografía del *Nacimiento de Cristo* y podía representarse de forma conjunta o en series pictóricas acompañada de la Adoración de los Reyes, y la

⁹⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

⁹⁶ PÉREZ DE TUDELA, A., *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2017, p. 243.

⁹⁷ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

Natividad. Un ejemplo de esta iconografía es el lienzo depositado actualmente en la Embajada de España en Buenos Aires, proveniente del Museo del Prado y anteriormente de las colecciones reales, realizado por Jacopo Bassano y taller en la segunda mitad del siglo XVI.

La siguiente obra mencionada en la tasación, sigue con el ciclo de la Natividad, siendo la última que puede englobarse en el mismo, y la que más valor adquiere de todas las pinturas de la dama. Es un *quadro grande guarnicion de ebano de la adoracion de los reyes en mil reales*.⁹⁸ La representación artística de este pasaje bíblico, se atiene a la descripción del Evangelio de San Mateo (2, 1-12), única fuente canónica que describe la adoración de los reyes o la llamada Epifanía. Es una narración escueta, por lo que la representación artística remite también a fuentes apócrifas como el Evangelio Armenio de la Infancia, el Protoevangelio de Santiago o el Evangelio de Taciano.⁹⁹ En el Museo de Zaragoza se conserva actualmente una obra con esta temática de 1590 realizada por Roland de Moys (ca.1520-1593), pintor de procedencia flamenca que trabajó para el duque de Villahermosa, Martín de Gurrea y Aragón.¹⁰⁰

Asimismo, Tiziano también realizó su adoración de los reyes, localizada actualmente en el Prado, pero procedente del palacio Real de Aranjuez. La anunciación que tuvo Ana recibió la tasación más elevada de todo el conjunto pictórico, por lo que es posible que fuese una copia de la obra de Tiziano. Federico Zuccari también realizó su adoración de los reyes para el Escorial en 1588, fecha en la que Ana todavía estaba en la corte, pero las obras del artista no fueron del agrado del rey y fueron retiradas una

⁹⁸ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

⁹⁹ RODRÍGUEZ PEINADO, L., “La epifanía” *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol.4, nº 8, 2012, pp. 27-44.

¹⁰⁰ MORTE GARCÍA, C., “Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa”, *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez” del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C., 1999, pp. 445-468; MORTE GARCÍA, C., “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, nº31-32, Zaragoza, 1988; CRIADO MAINAR, J. “El retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571-1587) y la renovación de la pintura zaragozana. Nuevas precisiones documentales” *Artigrama*, núm. 26, 2011, pp. 557-581.

vez el pintor abandonó la corte en el mismo año.¹⁰¹ Otro pintor que trabajó esta iconografía fue Alonso Sánchez Coello, que realizó las pinturas de los retablos mayores de San Eutropio del Espinar en Segovia y del Colmenar Viejo (Madrid), ente 1574-1575, este último junto a Diego de Urbina, artista que también trabajó para los diferentes sitios reales de la corte de los Austrias.

Estas obras conformarían un conjunto pictórico dentro del oratorio, principalmente la Anunciación, la Aparición de los pastores y la Adoración de los reyes, todas ellas relacionadas con el ciclo del Nacimiento de Cristo.

Las siguientes obras quedan fuera de esta serie temática y representan dos escenas relacionadas con el ciclo de la Pasión y muerte de Cristo. Los valores de la tasación son muy distintos entre sí, lo que hace muy poco probable que se trate de la misma mano o de obras que formasen un conjunto. La descripción de la primera de ellas es *otro quadro pequeño en lamina de la transfiguración de xpo guarnicion de ebano en veynte y quatro ducado*.¹⁰²

A diferencia de las anteriores obras, se indica el material del soporte y el marco, pudiendo comprobar que el ébano fue la madera más empleada en las pinturas de Ana Manrique para enmarcar. La Transfiguración hace referencia al cambio de apariencia que Cristo sufrió en el monte Tabor en Israel, en el cual sufrió una alteración de su imagen, envuelta en una luz deslumbrante para los apóstoles que lo presenciaron: Pedro, Juan y Santiago. Según la Iglesia Católica, el episodio bíblico de la Transfiguración, prepara la fe de los apóstoles ante la proximidad de la muerte de Cristo y su resurrección.¹⁰³ A pesar de recogerse en más evangelios como el de San Mateo, es el escrito por San Lucas el que aporta más detalles del suceso, y del que tomarán referencia los artistas para representar este momento de preludeo a la Pasión. La

¹⁰¹ PÉREZ DE TUDELA, A., “La imagen del monasterio del Escorial en las medallas de la segunda mitad del siglo XVI” Campos y Fernández de Sevilla, F.J., (coord.) *Literatura e imagen en el Escorial*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp.774-789.

¹⁰² A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

¹⁰³ ROMERO PÉREZ, F., “La transfiguración de Jesús: una interpretación según el método derásico” *Brasiliensis Brasilia*, vol.6, 2017, pp.89-131; RIVERA, .F., *El relato de la transfiguración en la redacción del evangelio de Marcos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1975.

aparición de Moisés y Elías representan las dos fuerzas del Antiguo Testamento, la Ley y los Profetas.¹⁰⁴

Iconográficamente suele representarse a los personajes citados, diferenciando la parte celestial de la terrenal en la que están los tres Apóstoles protegiéndose de la luz cegadora. Se representa la figura de Cristo deslumbrante acompañada de Moisés y Elías, iconografía que perduró desde los primeros iconos bizantinos hasta la Edad Moderna. En el Renacimiento italiano, Rafael Sanzio ideó de manera magistral la creación de una iconografía de la Transfiguración en 1517, tratando de transmitir la gloria, la divinidad, y el caos al mismo tiempo. [fig.59] En un nivel superior muestra la escena divina, en un plano medio sitúa a los Apóstoles y en el último nivel se representa el momento en el que los Apóstoles no pueden curar a un niño endemoniado por falta de fe.¹⁰⁵

Giulio di Medici, quien encargó a la pieza a Rafael, pidió a Giovan Francesco Penni que realizara una copia para ser llevada a Nápoles, donde fue adquirida por el duque de Medina de las Torres a mediados del siglo XVII. Actualmente se conserva en el Museo del Prado. También Tiziano realizó la Transfiguración en 1566 para la iglesia de San Salvador de Venecia. El artista florentino Rómulo Cincinato (1540-1597) también trabajó esta iconografía en El Escorial para la ornamentación de un oratorio con puertas de madera.¹⁰⁷ Además, Felipe II reunió diversas copias de modelos de Rafael y Tiziano, entre ellas tres



Fig.59. *La transfiguración*, Rafael Sanzio, 1516.¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ VIÑUALES J., “La Transfiguración de Rafael. Un mito plástico” *Espacio, tiempo y forma*, nº13, 2000, pp.51-83.

¹⁰⁶ Fig.59. Imagen de *La transfiguración*, Rafael Sanzio, 1516. Fuente: Wik.Commons.

¹⁰⁷ CEAN BERMÚDEZ, J.A., *Historia de la pintura en España*. Véase en: [historia-de-la-pintura-en-espaa--continuacin-0 \(1\).pdf](#) [Consultada en 15-I-2021].

copias de la *Transfiguración* de Rafael, por lo que posiblemente fuese otra de las iconografías y temáticas que Ana Manrique pudo ver en los sitios reales y quiso atesorar en su residencia.¹⁰⁸

La siguiente obra tasada es *otro quadro del triunfo de Christo y la cruz sobre la muerte en lamina guarnicon de ebano en seiscientos reales*.¹⁰⁹ El tema del Triunfo de la Cruz alude a la victoria de Cristo tras su calvario, acogiendo un significado profundo relacionado con la salvación eterna después de la muerte. Esta iconografía también debe relacionarse con la imagen del Cristo de la Victoria o el Cristo triunfante, temas que se desarrollaron principalmente en modelos de grabados y se difundieron por toda Europa.¹¹⁰ Durante la Edad Moderna la idea que se plasmó principalmente en grabados, [fig.59] fue la de escenificar un triunfo de manera casi procesional, ideando escenas en las que Cristo celebra su victoria con elementos alegóricos, aunando la iconografía pagana con la cristiana consiguiendo la reinterpretación cristiana de un *trionfi* clásico. La escena evolucionará y se simplificará todavía más tras el Concilio de Trento. Cristo aparecerá victorioso sujetando la cruz, —o portándola en un estandarte— sobre el orbe terráqueo, o incluso sobre un dragón que representaría el mal o la imagen de un esqueleto en alusión a la muerte.¹¹¹

¹⁰⁸ PÉREZ DE TUDELA, A., “Algunas copias de pinturas de la colección de Felipe II para el monasterio de El Escorial” *Revistaharte*, dossier, 2007, pp.2-10; MULCAHY, R., “El arte religioso y su función en la corte de Felipe II”, *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp.159-184; ZARCO CUEVAS, J., “Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598” *Boletín de la Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1930, pp.545-668.

¹⁰⁹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

¹¹⁰ FERNÁNDEZ MUÑOZ, P.M., “La derrota de la muerte. La imagen de la muerte en la iconografía barroca del triunfo de la Santa Cruz” Rodríguez Miranda, M.A., (ed.) *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp.758-771.

¹¹¹ ARCOS VON HAARTMAN, E., y CAPILLA LUQUE, F., “La exaltación de la Santa Cruz de Juan Niño de Guevara. Análisis histórico-artístico y proceso de restauración” *Baética. Estudios de arte, geografía e historia*, nº28, 2006, pp.21-40.



Fig.60 Cristo triunfante sobre la muerte, Schelte Adams Bolswert, primera mitad siglo XVII.¹¹²

Es una imagen que se mantiene y evoluciona con la llegada del Barroco ya que va a adaptarse al formato escultórico y será fruto de numerosas obras de imaginería española. Ideológicamente tenía un fuerte sentido espiritual, pero también resultaba una imagen didáctica para los fieles, reflejando la salvación eterna y la gloria merecidas tras un camino de penitencia y sufrimiento.

Las cruces de madera pintadas son otros de los objetos incluidos en esta tasación. Deben entenderse como elementos que podrían tener varias funciones, una de ellas sería la de crucifijo de pared para colocarlo en diferentes estancias de la casa como signo de protección y devoción. Otra sería la función estrictamente devocional que implicaría tener estas piezas en el oratorio o alcoba, y rezar con la imagen de la cruz delante, tal y como sugerían místicos como Santa Teresa de Jesús o los padres jesuitas.

¹¹² Fig.60. Imagen del grabado de *Cristo triunfante sobre la muerte*, Schelte Adams Bolswert, primera mitad siglo XVII. Fuente: <https://www.investigart.com/2015/07/23/cristo-de-las-victorias/>.

Este tipo de cruces, fueron altamente demandadas en conventos y monasterios, cuya ubicación sería las celdas de los religiosos.¹¹³ Dentro de esa función devocional, las cruces también podían ser trasladadas en pequeñas cajas y poder llevarlas en los viajes como un elemento protector.

En las pinturas entregadas en dote de 1589, ya se observaban cruces de madera pintadas que Ana Manrique conservó y aparecen en el último inventario de 1616, no obstante, adquirió tres más con las siguientes descripciones:

Una cruz larga de madera pintada como la de santo Toribio en quatro reales

Una cruz grande de nogal doradas las molduras en veynti dos reales

Un cristo pintado en una cruz pequeña de madera de pincel con su caxica en ocho ducados.¹¹⁴

La primera de ellas, es la imagen de la *Cruz de Santo Toribio*, entendiendo esta pieza como una réplica del *Lignum Crucis* que se encuentra en el monasterio de Liébana (Cantabria). Esta cruz contiene el fragmento más largo de la cruz de Cristo encontrada por la emperatriz Elena en Tierra Santa.¹¹⁵ La pieza pintada que tendría la condesa, imitaría este relicario y se ubicaba en el oratorio, como todas las demás citadas. La siguiente cruz apenas se describe con detalle, únicamente se indica el tamaño y el material que en este caso sería nogal. No indica qué representación pictórica incluiría pero dado su tamaño y molduras, sí podríamos considerar que podría tratarse de un crucifijo de pared. La última cruz, tasada en ochos ducados hace referencia a una cruz de madera con Cristo crucificado en ella. La función de la caja sería proteger y guardar la cruz, pero también poder llevarla consigo.

¹¹³ VV.AA., *Clausuras: Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017, p. 51.

¹¹⁴ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

¹¹⁵ COFIÑO, I., “Tabernáculo del Lignum Crucis. Monasterio de Santo Toribio de Liébana (Cantabria)” *Catálogo de Patrimonio Cultural de la Universidad de Cantabria*, Cantabria, Universidad de Cantabria, 2009, pp. 2-10.

Sin duda la temática religiosa ocupa la totalidad de esta tasación, pero dentro de esta línea, hay un predominio de los temas marianos, que incrementan considerablemente con respecto a la tasación de las pinturas de 1589. La condesa adquirió un total de cuatro obras nuevas de Nuestra Señora del Populo. Una iconografía que no estuvo presente en ningún objeto de su dote de novia, por lo que el culto hacia esta advocación, al igual que ocurrió con santa María Magdalena, se dio a partir de 1589.

Ana y Pedro Manrique tuvieron una especial devoción por la imagen de Nuestra Señora del Populo a comienzos del siglo XVII, ya que además de otros sucesos, durante su prelatura en Zaragoza, el arzobispo verificó una serie de milagros que sucedieron en la ciudad atribuidos a esta devoción mariana en el año 1613. El culto que se produjo por esta iconografía en el siglo XVII en España y principalmente en Aragón, se encuentra desarrollado en el apartado correspondiente al estudio de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de La Seo, panteón funerario de los hermanos, donde está presente la reinterpretación iconográfica del icono de Nuestra Señora del Populo.

Las obras pictóricas en el inventario de la condesa son las siguientes:

Un quadro de nuestra señora del Popolo guarnicion dorada y negra en doce ducados que estaba en la alcoba de la señora condessa.

Otro quadro grande de Nuestra Señora del Popolo con una estrella en el hombro derecho en cien reales.

Otros dos pequeñitos en lamina guarnecidos de ebano de nuestra señora del popolo en ocho ducados.¹¹⁶

Existe una anotación al margen del último registro, en el que se expone que *los dos pequeñitos se los quedan Ursulica e Isabel*, dos de las damas de Ana Manrique. Las hermanas de La Serna adquirieron algunas obras pictóricas de su condesa, tal y como consta en la almoneda pública, algo que también hicieron algunos de sus criados. El modelo iconográfico de Nuestra Señora del Popolo es la reinterpretación del icono de la Virgen María como *Salus Populi Romani*, que se conserva en la capilla Paulina de la Basílica de Santa María la Mayor de Roma. La devoción por esta imagen fue difundida

¹¹⁶ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

principalmente por la Compañía de Jesús a partir de 1569, cuando Francisco de Borja (1510-1572) se sirvió de las pinturas sagradas en las homilias y los escritos para incrementar la fuerza de la palabra y de la oración.¹¹⁷ Obtuvo permiso del papa Pío V para hacer una réplica del icono mariano que se creía milagroso para utilizarlo frecuentemente en sus homilias. La versión iconográfica de Nuestra Señora del Popolo se actualizó bajo la aprobación del cardenal Carlos Borromeo, y después fue imitada y enviada a todas las partes del mundo con la intención de que su poder espiritual se extendiera.¹¹⁸

La Compañía de Jesús versionó esta iconografía, incluyendo el símbolo de la orden (JHS), en un pequeño libro que porta el Niño Jesús. Esta imagen se extendió inspirándose en múltiples grabados llevados a cabo entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII como el firmado por Leonard Gaultier y Jean Leclerc.¹¹⁹ Probablemente las imágenes que tuvo Ana Manrique corresponderían a la nueva iconografía implantada por los jesuitas.

Otra de las devociones marianas de nueva adquisición es Nuestra Señora de Loreto. Es una devoción que nace del culto hacia la Santa Casa de la Sagrada Familia de Nazaret. La imagen representativa del lugar de Loreto se corresponde con la Virgen con el Niño como recuerdo de la Santa Casa. El lugar de Loreto fue núcleo de peregrinaciones y rezos, como ocurrió con las conocidas letanías lauretanas. La devoción y el culto hacia la efigie traspasaron fronteras gracias a la Compañía de Jesús, grandes devotos de la imagen.¹²⁰ Pero también tuvo un culto muy venerado y difundido por las mujeres de la Casa de Austria. La devoción en Madrid por esta imagen, se debe a Fray Juan García de Jesús, franciscano vinculado al colegio de niñas huérfanas que

¹¹⁷ CASTELLANO CERVERA, J., *Oración ante los iconos: los misterios de Cristo en el año litúrgico*, Barcelona, Centro Litúrgico, 1999, p. 19; BETLIN, H., *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009, p. 95; ANDRÉS PALOS, E., “Anacronismos y particularidades iconográficas: La representación del Milagro de la Nieve por Francisco Ximénez Maza en La Seo de Zaragoza” en; Lomba Serrano, C., Castán Chocarro A., (eds.) *El tiempo y el arte...*”*op.cit.*, pp. 352-359.

¹¹⁸ *Ibidem*; CARRILLO CÁZARES, A., y MÉNDEZ HERNÁNDEZ, S., “Información testimonial sobre la maravillosa imagen de Nuestra Señora del Pópulo en Cotija” *Documento*, vol.29, 2008, pp. 129-145.

¹¹⁹ CHAURRI VÉLEZ, J., y ECHEVARRÍA GOÑI, L., “Un importante legado de dos clérigos en Estavillo (Álava). Los orantes y un cuadro romano de la Virgen del Pópulo” *Bilduma Ars*, nº1, 2011, pp. 27-38.

¹²⁰ CASTILLO OREJA, M.A., GORDO PELÁEZ, L.J., “Versos e imágenes: culto y devociones marianas en el templo de la Compañía de Jesús en Zacatecas, México” *Anales de Historia del Arte*, 2008, pp.307-339.

había fundado Luis Gaitán de Ayala. El religioso prometió llevar una imagen de la Virgen de Loreto a la que él se encomendaba y depositarla en el colegio de las niñas huérfanas en 1587. La emperatriz María, madre de Ana de Austria, conoció la imagen y la mandó llevar a su oratorio ubicado en el monasterio de las Descalzas Reales, donde existe a su vez una capilla dedicada al culto de la Virgen de Loreto.¹²¹ Por lo tanto, esta pieza de Ana Manrique, sería de nuevo una obra adquirida bajo la influencia del gusto de las mujeres Habsburgo.

Otras obras de devoción mariana presentes en el inventario son *otro quadro mas pequeño en lamina con guarnicion de ebano de nuestra señora con su hijo regalándole el rostro tasado en quarenta reales*,¹²² y por último otra pintura de Nuestra Señora *con su hijo desnudo con guarnicion dorada y negra en veynte reales*.¹²³ Estas obras son otros ejemplos más del incremento del culto mariano, con una tipología iconográfica común. En cuanto a los materiales vuelve a aparecer el ébano como elemento empleado para el marco, y una de ellas sería pintura sobre lámina. Estas piezas de pequeño tamaño también formarían parte del oratorio de la condesa.

Continuando con la temática religiosa, se tasa un conjunto de pequeñas pinturas que también se ubicarían a los lados del altar del oratorio:

Al lado del altar del oratorio estan los quatro evangelistas en quadros pequeños en lamina guarnicion dorada todos en diez y seis ducados y al otro lado los quatro doctores, en lo mesmo.¹²⁴

Sin duda el oratorio sería el espacio de la casa que acogería la mayor parte de objetos artísticos que atesoró Ana Manrique, ya que en la tasación únicamente se identifica una sola obra en la alcoba de la condesa, mientras todas las demás estaban expuestas en el oratorio. Hay una última obra pictórica que cierra el conjunto de piezas de escenas bíblicas e iconografía religiosa antes de comenzar con la retratística. Se trata

¹²¹ HERRERO SANZ, M.J, “Devociones marianas de las Habsburgo” en: Sánchez Hernández, M.L., *Mujeres en la Corte de los Austrias, una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Ed. Polifemo, 2019, pp. 585-589.

¹²² A.H.P.N.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 375v.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

de un *agnus dei* pequeño con guarnición dorada en cuatro reales que esta en la entrada del oratorio.¹²⁵ En una anotación al margen con letra diferente a la de Juan de Mesa, se expone que *Paulica se lo queda*, una de las criadas de Ana Manrique. Estas últimas piezas fueron tasadas al mismo precio, siendo las obras que adquirieron menos valor en la tasación. La iconografía de las representaciones del *agnus dei* proviene del Apocalipsis (XIV) y durante la Edad Moderna fue utilizado como un símbolo que indica la humildad, bondad y obediencia por y para la fe cristiana.¹²⁶

Nuevos retratos adquiridos

Finalmente, las últimas obras pictóricas tasadas son una serie de retratos. Entre ellos no se encuentra ninguno de los que se incluyeron en la dote, que en total eran tres retratos femeninos de sus compañeras de la corte. A partir de 1589 la condesa adquirió un total de seis nuevos retratos, todos ellos vinculados a la Compañía de Jesús excepto uno, que representaría a su esposo Pedro Arias Dávila. Concretamente hay tres retratos de San Ignacio de Loyola en los que apenas indica más que la identificación del representado, excepto uno de ellos que expone el momento en el que estando en Roma, presenció la *aparición de Cristo con la cruz a cuestas*,¹²⁷ tasándose en veinte ducados. A lo largo del siglo XVII se generaron numerosas series pictóricas que representaban este tema, destaca la del pintor Jacinto Espinosa, o la realizada por Juan de Valdés Leal para la Casa Profesa de Sevilla entre 1660 o 1664.¹²⁸

Estas imágenes que adquirieron tal popularidad en el barroco español, tomaron una iconografía extraída de los grabados que contenían los libros dedicados a la vida del santo, como la Vida de *San Ignacio de Loyola*, redactada por Pedro de Ribadeneira, impresa en 1583, libro que Ana Manrique tuvo en su biblioteca, por lo tanto, denota ya su vínculo personal y espiritual con la Compañía.

¹²⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

¹²⁶ CARVAJAL GONZÁLEZ, H., “El Agnus Dei” *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n° 4, 2010, pp. 1-7.

¹²⁷ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 374r-75v.

¹²⁸ PAGE, C.A., “Los primeros retratos de Ignacio y los inicios de la iconografía ignaciana” *IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, n°2, 2019, pp.63-75; VALDIVIESO, E., “Una serie pictórica de la vida de San Ignacio de Loyola por Juan del Espinal” *Laboratorio de arte*, n°13, 2000, pp., 391-402.

Muchas de las obras pictóricas que tuvo la condesa, se relacionan con las literarias, bajo la idea de un refuerzo de la oración escrita con el apoyo de imágenes devocionales. Se trata de una colección en la que las obras pictóricas y la literatura religiosa adquieren una función conjunta en muchos casos. Tras el análisis y relación de las pinturas de la dama, se deduce que es debido a la idea del apoyo visual de la oración con imágenes. Esta fue la idea que tanto proclamaron los líderes de la Compañía de Jesús, tal y como dictó Francisco de Borja. Además de esos tres retratos de San Ignacio, en la colección existían dos más correspondientes a Pedro Ribadeneira.

Finalmente, cerrando el conjunto pictórico se tasa otra pintura que rompe con la temática de los retratos religiosos, se trata de un *retrato de Don Pedro, marido de la señora condesa en cien reales*,¹²⁹ *con guarnición dorada y azul*. Por el momento no se ha identificado ningún retrato de Pedro Arias Dávila, ya que se confunde en ocasiones con su antepasado del mismo nombre del que sí se conservan retratos, al igual que de su hermano Francisco Arias Bobadilla. Tras consultar otros inventarios de la nobleza contemporáneos a la condesa, localizamos que Rodrigo Gómez de Silva, II duque de Pastrana, tuvo un retrato de Pedro Arias Dávila que haría pareja con otro de Ana Manrique.¹³⁰ Lamentablemente se desconoce actualmente el paradero de ambos. De igual forma, Francisco Arias de Bobadilla también tuvo entre sus obras pictóricas dos retratos de los III condes de Puñonrostro, hermano y cuñada del militar.¹³¹

Ana Manrique se llevó consigo el retrato de Pedro Arias a Zaragoza en 1611, lo que indica por un lado el especial afecto que tendría hacia esta imagen, por ser posiblemente el único recuerdo que tuviese de su esposo además de los dos trajes. Y por otro lado aporta información sobre la función y usos que se daban a este tipo de retratos más personales y de carácter más emocional.

Las obras pictóricas que atesoró Ana Manrique son un claro reflejo del gusto cortesano. Teniendo en cuenta su larga etapa en palacio y los referentes femeninos que tuvo a lo largo de su vida, hizo de su residencia un espacio privado y personal a semejanza de lo vivido en la corte. Algo que se percibe desde la propia estructura del personal de su casa, hasta en las obras pictóricas que atesoró en las diferentes

¹²⁹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 374r-375v.

¹³⁰ A.H.P.M., Juan Manrique, protocolo 3361, ff. 680v-683r.

¹³¹ A.H.P.M., Francisco Testa, protocolo 2638, ff.840v-841v.

dependencias de su casa. Si bien en el enunciado del documento se alude a las pinturas en la galería y oratorio, se localizan la mayoría de ellas en ese último espacio, a excepción de una de ellas, dedicada a Nuestra Señora del Pópulo, que se ubicaría en la alcoba. La privacidad que implica la ubicación de esta última pieza la convierte en una de las más personales y tal vez apreciadas por la condesa. Además, fue adquirida en la almoneda por las hermanas de la Serna,¹³² dos de sus jóvenes protegidas, lo que corrobora el afecto que tendría hacia esa imagen, y que posiblemente transmitiera a sus damas más allegadas.

Las temáticas religiosas registradas son habituales en su contexto, y en cuanto a la mano de artista, es complicado conocer quienes pudieron ser los artífices de las pinturas, puesto que no se menciona el nombre de ninguno de ellos en la documentación. A pesar de que esta ausencia de autoría dificulte la investigación, es posible que la condesa adquiriese copias de obras que vio personalmente en los diferentes sitios reales, o pinturas inspiradas en ciertas obras de los artistas que trabajaron para la corte española desde 1570 hasta 1615. Asimismo, no debe descartarse la opción de que comprase algunas pinturas en almonedas públicas, una práctica habitual en la que participó al menos una vez comprando una obra literaria, y por último, también es posible que algunas de las pinturas fuesen pintadas por las jóvenes que tuvo como aprendices en su casa.

Es interesante analizar la combinación de temas religiosos e iconografías que Ana Manrique atesoró en su vivienda. Algunas de ellas, remiten a comienzos de la Edad Moderna e incluso a etapas artísticas anteriores, como es el caso de la denominada Anunciación de Florencia, similar en descripción a la que el duque de Lerma dona a las Descalzas Reales. Mientras, hay otras temáticas e iconografías en la tasación que son más novedosas y avanzadas, y comenzaron a consolidarse a comienzos del siglo XVII, como las reinterpretaciones jesuitas del icono mariano de la *Salus Populi Romani*, los santos penitentes, o la Sagrada Familia con la Trinidad en formato vertical. Esta mezcla también está presente en los sitios reales, concretamente en las Descalzas,¹³³ un espacio religioso y áulico que sin duda, fue un referente para la

¹³² A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 395r-440r.

¹³³ En palabras de Fernando Checa Cremades, el Monasterio de las Descalzas Reales se presenta como un fascinante palimpsesto político religioso de la Casa de Austria española, de sus devociones y de sus relaciones internacionales, con estilos, estéticas e iconografías muy diversos (...) es el lugar de la

condesa de Puñonrostro, tal y como lo fue su fundadora en su periodo de viudedad. Allí, los diferentes estilos, iconografías y estéticas, dan fe del gusto de la corte de los Austrias en un momento de tránsito entre el final del Renacimiento y el comienzo del Barroco.¹³⁴

En cuanto a la tasación de las obras, los valores más elevados oscilan entre los ochocientos y los mil reales, mientras que la mayoría de pinturas no sobrepasan los cincuenta reales. Estos valores son comunes en los inventarios de la nobleza de la época, salvo excepciones. Ana adquirió casi cuarenta obras nuevas entre 1590 y 1615 aproximadamente, además de algunas que mantuvo de su dote matrimonial, llegando a tener un total de sesenta y dos pinturas en su residencia. Esto indica que quiso atesorar y comprar obras artísticas nuevas, pero amoldándose a la austeridad de su nueva vida, e intentando comprender los límites del lujo y de las inversiones económicas elevadas que diferirían de su estilo de vida sobrio y austero. A pesar de ello, los materiales más ricos vuelven a aparecer en el inventario, como son los marcos de ébano o de plata. Esto debe interpretarse de nuevo como el anhelo por parte de Ana de llevar una vida más sobria, pero en la realidad se aplicó más a lo espiritual que lo material, puesto que tanto los materiales como las cantidades económicas, aunque no se excedan demasiado, siguen reflejando un estatus alto de acuerdo a su condición social.

En cuanto a las técnicas, sigue habiendo pinturas realizadas sobre tabla en la documentación de 1616, pero incrementa el consumo de pintura sobre lienzo con respecto a la dote de 1589. Asimismo, la adquisición de obras sobre lámina, es algo que aparece por primera vez en el último inventario y llega a darse en una gran parte de sus pinturas. Otro detalle que llama la atención es la ausencia de los retratos femeninos que se incluyeron en la dote. En concreto tres obras que inmortalizaban a tres damas de la corte, compañeras de Ana durante su primer periodo en palacio. Estas obras desaparecen en la tasación de 1616, por lo que pudieron ser vendidas, regaladas o extraviadas entre 1589 y 1615. Estos retratos fueron reemplazados por varios de los padres jesuitas, como muestra de su leal vínculo con la Compañía de Jesús y viceversa.

corte habsbúrguica donde mejor se puede observar hoy en día el valor que en la época del Renacimiento tardío y el Barroco se otorgó a las imágenes: CHECA CREMADES, F., “La otra corte...”*op.cit.*, pp. 28.

¹³⁴ *Ibidem.*

Las obras pictóricas de Ana Manrique fueron vendidas en almoneda pública tras su muerte. Lo interesante es que la mayoría de ellas, fueron compradas por los propios servidores de la casa, entre ellos; Antonio de Rozas y Diego Ruiz Pizaño, capellán y mayordomo, adquirieron la mayoría de las pinturas de santos, las dos dedicadas a los ángeles, que oscilaban entre los diez y veinte ducados.¹³⁵ A excepción de las peanas con los evangelistas y los ciclos de la vida de Cristo, que fueron comprados por Melchor Tello. Isabel de La Serna, una de las damas más protegidas de Ana Manrique, compró el pequeño icono de la Virgen del Populo por diez ducados y el oratorio del *Ave Maris Stella* por cuatrocientos reales,¹³⁶ un precio algo inferior a la tasación inicial. El resto de pinturas fueron adquiridas por diferentes personalidades de todos los estamentos y profesiones; bordadores, carpinteros, frailes y clérigos, criados y nobles.¹³⁷

De esta manera, las pinturas que una vez vistieron las dependencias de la casa de Ana Manrique, se dispersaron entre múltiples compradores en la práctica de la almoneda pública, tal y como se ordenó en las últimas voluntades. Las cantidades económicas extraídas de la almoneda de sus bienes, fueron destinadas a las arcas que custodió Diego de Roys, para cederlas al Cabildo de La Seo de Zaragoza y así poder invertirlas en la reforma de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, panteón funerario de los hermanos Manrique.

4.3. ORNAMENTOS DE ORATORIO: ¹³⁸ LA ESCULTURA

Las obras pictóricas y los libros ya estaban presentes en la dote de novia de la condesa. Sin embargo, no ocurre lo mismo con las esculturas, ya que solo hay constancia de ellas a partir de 1589. En la documentación, la escultura se localiza en el inventario que lleva por título *ornamentos de oratorio*.¹³⁹ Por lo tanto, todas las piezas escultóricas se ubicaban en dicho espacio, cumpliendo así una función relegada al ámbito privado y devocional.

¹³⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 395r-440r.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ La almoneda pública completa se encuentra en: A.H.P.N., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 395r-447r.

¹³⁸ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 366r.

¹³⁹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 366r-370r.

El apartado dedicado a escultura conforma uno de los menos extensos en obras, con un total de veinte piezas. Dentro de la temática religiosa, pueden establecerse unas tipologías claras entre las obras que adquirió. Por un lado los bustos relicario de madera policromada o papelón, entre los que se registran piezas dedicadas a vírgenes mártires, santos y ángeles. Por otro lado, destaca un epígrafe que lleva el título de “Niños Jesús”. Las dos técnicas artísticas que predominan son la madera policromada con la incorporación de gemas o metales como oro y plata en algunas figuras, y el empleo del papelón, una técnica que consistía en encolar cartones y telas, con los que se modelaba una figura posteriormente policromada. Las piezas eran más ligeras que la madera, a pesar de que obtenían un aspecto similar, pero eran de menor coste económico.¹⁴⁰

En cuanto a los materiales, prima la madera como material escultórico dominante, frente a la escasez de materiales más lujosos como el mármol o el alabastro. A pesar de ello, existe una excepción en una escultura de alabastro, procedente de la colección de Juan Piñeiro y que no fue incluida en la dote de novia. Este último caso confirma el cumplimiento del testamento del caballero navarro, que indica la imposibilidad de compra o venta de la escultura junto con el codiciado diamante jaquelado, debiendo pasar de generación en generación.

Es importante analizar el valor histórico, artístico y sociológico de estas piezas de oratorio, puesto que representan las devociones más queridas y a la vez privadas de quien las adquiere. Fue en dicho espacio donde la condesa decidió custodiar una de las esculturas más antiguas de su colección procedente de su familia, por lo que debe comprenderse el contexto de estas obras dentro de un espacio sacralizado en la propia vivienda. Asimismo, el hecho de que el tasador informe de la ubicación de las piezas dentro de la casa es importante para comprender todavía más la función de las mismas.

La escultura podía acarrear costes mayores que la pintura, especialmente si conllevaba el empleo de varias técnicas, y la incrustación de piedras preciosas o

¹⁴⁰ FERNÁNDEZ PARADAS, A., *Escultura Barroca española. Entre el Barroco y el siglo XXI*, Madrid, ExLibric, 2016, pp. 61-62; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 200-202; ÁLVAREZ VICENTE, A., (com.) *Imaginería ligera en Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2011, pp. 19-22; HERNÁNDEZ REDONDO, J.I., “Materiales y técnicas en la escultura procesional castellana” *Semana Santa de Astorga, miradas y reflexiones*. Astorga, Ayuntamiento de Astorga, 2009, pp. 82 y 83.

metales.¹⁴¹ La mayoría de piezas de Ana Manrique estaban policromadas o doradas, lo que generalmente implicaba la intervención de más de un artista en ellas. Además del trabajo del taller o del escultor individual, se suma la policromía o el dorado, para el que se contrataban en ocasiones doradores expertos o pintores para realizarlo.¹⁴² Ejemplo de ello es que muchas de las piezas que adquirió Ana, tenían pequeñas tallas de diademas o coronas en diversos metales, que fueron tasadas por el platero Joseph González, uno de los plateros activos en Madrid, con los que la condesa trabajó durante su etapa en Zaragoza de 1611 a 1615.¹⁴³ Por consiguiente, realizar una sola escultura independientemente de su tamaño o calidad, podría tener un trabajo de más de tres manos y profesiones distintas.

Aunque en el inventario se observa la participación de diversos profesionales, los valores en las tasaciones no suelen alcanzar los cien reales salvo alguna excepción. Por lo que de nuevo, se observa la intención de dotar al oratorio de objetos artísticos con una clara función devocional, pero con cierta medida económica a la hora de adquirir las obras. Este hecho denota una cierta lucha interna entre alhajar el oratorio, pero siendo acorde a un estilo de vida austero y sobrio, que en ocasiones pareció simular la vida monástica.

La primera tipología a destacar son los bustos de vírgenes y de santos. Un total de ocho piezas de papelón y madera con policromías y dorados con la función de albergar reliquias en su interior. La mayoría de piezas escultóricas que tuvo Ana Manrique eran relicarios, lo que indica una clara devoción hacia las reliquias, algo que sin duda conocería en la corte española, pero también en la corte bohemia. El culto a las reliquias y la demanda de contenedores de las mismas, se incrementó en la Edad

¹⁴¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., Y HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *El escultor en el Siglo de Oro*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pp. 18-27; ARAUJO Y GÓMEZ, F., *Historia de la escultura en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1885, pp. 21-23.

¹⁴² *Ibidem*; RODRÍGUEZ, S., Y RODRIGO, L., “Los procedimientos técnicos en la escultura de madera policromada granadina” *Cuadernos de Arte de Granada*, nº 49, 2009, pp. 457-479; García RAMOS, R., “La escultura policromada, criterios de intervención y técnicas de estudio” *Revista Arbor*, Nº169, Madrid, CSIC, 2008, pp.645-676.

¹⁴³ Además constituye una excepción entre los tasadores, puesto que quien se ocupó de la tasación de la escultura fue el bordador Gaitán.

Moderna por diversos factores.¹⁴⁴ El principal fue el propio culto que el Concilio de Trento impulsó hacia los vestigios de diversos santos. Esto produjo una red de circulación de reliquias entre las principales potencias europeas, pero los focos principales de divulgación de estas piezas fueron la corte española de los Austrias y el imperio.¹⁴⁵

La emperatriz María fue una de las personalidades reales más interesadas por el culto a las reliquias, pero su hija, la reina Ana, todavía demostró más inclinación hacia ellas. Durante su trayecto desde Praga hasta la corte española, fue colmada de reliquias de diferentes santos porque era conocida su devoción hacia ellas.¹⁴⁶ Sin lugar a dudas Ana Manrique conoció esta devoción durante su periodo como dama de la reina, pero también sus familiares residentes en Praga demostraron ese gusto hacia las reliquias y los relicarios. Concretamente su tía María Manrique de Lara, regaló a la reina Ana un arca de cristal de roca con las reliquias del cuerpo de San Mauricio, un objeto sacro que fue apreciado en extremo por los Austrias españoles.¹⁴⁷ Asimismo, Ana Manrique fue testigo de cómo miles de reliquias iban llegando al Escorial desde 1572 hasta 1598 aproximadamente, para conformar uno de los mayores relicarios europeos con más de 7000 reliquias llegadas desde Flandes, Italia o Alemania, y que Felipe II custodió promoviendo un coleccionismo piadoso y mortuorio, que le vinculaba de algún modo con lo sacro, lo milagroso y lo divino.¹⁴⁸

¹⁴⁴ COFIÑO FERNÁNDEZ, I., “La devoción a los santos y sus reliquias en la iglesia postridentina: el traslado de la reliquia de san Julián a Burgos” *Stvdia histórica. Historia moderna*, nº25, 2003, pp. 351-378.

¹⁴⁵ CHRISTIAN, W., “De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días”, en Lisón Tolosana, C., *Temas de antropología española*. Madrid, Ed. Akal, 1976, pp. 50, 51; BOUZA ÁLVAREZ, J.L., *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 23-27; JORDAN GSCHWEND, A.M., “Reliquias de los Habsburgo y conventos portugueses. El patronazgo religioso de Catalina de Austria” en: Zalama Rodríguez, M.A., *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp.214-233.

¹⁴⁶ PÉREZ DE TUDELA, A., “La reina Anna de Austria...”*op.cit.*, pp.1563-1616.

¹⁴⁷ PÉREZ DE TUDELA, A., “Algunas joyas y relicarios de la reina Ana...”*op.cit.*, pp. 455-474.

¹⁴⁸ FERRER GARCÍA, F.A., “Felipe II y la conquista de reliquias por los Tercios de Flandes: el ejemplo de Leiden (1570-1574)” *Hispania sacra*, nº 66, 2014, pp.67-95.

De igual manera, Juana de Austria también creó su propio relicario en las Descalzas Reales con la misma intención,¹⁴⁹ por lo que Ana Manrique vivió en un entorno en el que las reliquias eran objetos altamente codiciados, que concedían a su propietario un favor de religiosidad y poder. Todas las piezas escultóricas de la condesa —y entre ellas los relicarios— se ubicaban en el oratorio junto al altar, creando de esta forma su propio relicario privado, a semejanza de las costumbres y devociones que vivió desde su llegada a la corte de Bohemia.

El culto a las reliquias supondrá una nueva alteración antropológica, y es que del ámbito público en el que normalmente se encontraban estas piezas —capillas de iglesias o catedrales— pasarán a formar parte del espacio privado y personal de su propietario.¹⁵⁰ Los fieles quisieron estar lo más cerca posible de este tipo de obras, incrementándose así la creencia de que la proximidad con estos objetos santificados podía ayudar a atraer la virtud,¹⁵¹ curar las enfermedades u obrar milagros.¹⁵²

La tasación de las piezas del oratorio comienza con una serie de bustos relicarios de temática mariana descritos de la siguiente manera:

¹⁴⁹ JIMÉNEZ PABLO, E., “Cultura material en la clausura: las reliquias del Monasterio de las Descalzas Reales en los siglos XVI y XVII” *Antítesis*, nº10, 2017, pp.614-630.

¹⁵⁰ SERRANO MARTÍN, E., “Santos patronos y reliquias en la España de la contrarreforma” en: Naya Franco, C., y Alfaro Pérez, F.J., (eds.) *Supra Devotionem. Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp.98-120.

¹⁵¹ MALO BARRANCO, L., “Reliquias y nobleza en el Aragón moderno” en: Naya Franco, C., y Alfaro Pérez, F.J., (eds.) *Supra Devotionem. Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 195-201.

¹⁵² CRIADO MAINAR, J., “Los bustos relicarios femeninos en Aragón (1406-1567)” García Herrero, M.C., y Pérez Galán, C., *Las Mujeres en la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp.341-368.

Dos cabezas de vírgenes enteras con peana de madera policromada en treinta ducados cada una

Otras dos cabezas de madera de vírgenes enteras policromadas de azul y dorado con unas reliquias en los huecos del pecho doradas tasadas en cincuenta ducados cada una

Otras dos cabezas mas pequeñas de vírgenes de papelon con peana con dos reliquias en cada una dellas tasadas en diez y seys ducados cada una.¹⁵³

Todas ellas se corresponden con la tipología de relicario antropomorfo, cuya realización se remonta a las últimas décadas del siglo IX. A pesar de que los relicarios más antiguos adoptaban la morfología de cabeza, tras el Concilio de Trento terminó imponiéndose la fórmula de busto, representándose la parte superior del cuerpo desde los hombros y la parte superior del pecho hasta la cabeza.¹⁵⁴

En estas piezas es posible observar las dos técnicas citadas, empleándose la madera policromada para los relicarios más grandes, mientras que las más pequeñas estarían realizadas en papelón. A pesar de que en la descripción se alude a la temática mariana por hacer referencia al término “virgen”, debe interpretarse como bustos relicarios de santas vírgenes mártires, cuyas reliquias fueron muy codiciadas, como santa Úrsula, santa Tecla, o santa Lucía entre otras.¹⁵⁵ No obstante, el tasador no aporta más detalle sobre la identificación de las esculturas. Es posible que se tratase de un conjunto de bustos relacionados con la devoción a santa Úrsula y las once mil vírgenes, en el que cada escultura contuviese reliquias de las jóvenes que acompañaron a la santa mártir a Roma. El culto hacia estas jóvenes ocasionó la alta demanda de bustos relicarios, constituyendo una de las iconografías más representadas durante la Edad Moderna. Esta misma idea se observa en el conjunto de seis bustos de vírgenes de madera policromada, localizado en la iglesia de San Vicente en Vitoria, datados a

¹⁵³ La tasación de las esculturas se encuentra en: A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 366r-370r.

¹⁵⁴ CRIADO MAINAR, J., “Los bustos relicarios...”*op.cit.*, pp. 341-368; “Reliquias y devoción. Los bustos relicario en la Zaragoza de fines de la Edad Media” en: Alfaro Pérez, F., y Naya Franco, C., *El culto a las reliquias...op.cit.*, pp. 25-32.

¹⁵⁵ Sobre otros bustos relicarios de santas vírgenes véase: CRIADO MAINAR, J., “El busto relicario de Santa Dorotea (1623) de la Basílica-Catedral de N^a S^a del Pilar de Zaragoza” en: Rivas Carmona, J., (coord.) *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, pp.144-156.

mediados del siglo XVI,¹⁵⁶ que representan a una serie de vírgenes y según la tradición contienen las anteriores reliquias citadas. Otro conjunto de bustos de similares características se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano en Madrid. [fig. 61]



Fig.61. Arriba. Bustos de Santa Úrsula y sus compañeras, Vitoria. Abajo. Bustos de Santas, Museo Lázaro Galdiano, Madrid¹⁵⁷.

¹⁵⁶ PORTILLA VITORIA, M.J., “El arte en los templos vitorianos” Vitoria 800 años, nº8, Vitoria, Caja Provincial de Ahorros de Álava, 1981. p.19; ÁLVAREZ QUINTERO, S.J., “Imágenes-relicarios existentes en la Parroquia de San Vicente (Vitoria)”, Ateneo, nº 1. 1913. pp. 18 y 19; MARTÍN MIGUEL, M.A., Arte y cultura en Vitoria durante el siglo XVI. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1998. p. 384 y 419; GARCÍA, R., RUIZ DE ARCAUTE, E. “The conservation and restoration of the polychrome sculpture in Álava. The main altarpiece of San Vicente de Arana and the bust-reliquaries of the Church of San Miguel de Vitoria”, *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie, Konservierung, Restaurierung. Tagungsbeiträge*. 1999. pp. 84-89; GARCÍA RAMOS, R., RUIZ DE A., E., “Los bustos relicarios de las Once Mil Vírgenes. Claves para su estudio”, *Akobe: Restauración y conservación de bienes culturales. Ondasunen artapen eta berriztapena*, nº1, 2000, pp. 18-21.

¹⁵⁷ Fig.61. Imágenes: Arriba. Bustos de Santa Úrsula y sus compañeras, Vitoria. Abajo. Bustos de Santas, Museo Lázaro Galdiano, Madrid. Fuente: Pinterest

Lo que sí sería posible citar son las dos tipologías de bustos que adquirió la condesa. Unos llevan una peana y otros un hueco en el pecho para alojar las reliquias. Los primeros deben relacionarse con la creación de una tipología común de busto relicario cuyo desarrollo se ubica en Nápoles en torno a 1600.¹⁵⁸ La otra modalidad de relicario más frecuente, fue el que incluía una apertura practicada en la zona del pecho de la escultura de forma generalmente ovalada.¹⁵⁹

Además de Italia y otros territorios europeos, en España se desarrolló igualmente la tipología con el orificio en el centro, y se comercializó con gran rapidez en torno a las mismas fechas. Principalmente destacan los talleres castellanos y andaluces, que comercializaron con la Iglesia, la monarquía y la nobleza para proceder a la realización de estas obras de contenido sagrado.¹⁶⁰

Las siguientes piezas en la tasación son los bustos relicarios dedicados a los santos, en los que se ven las mismas tipologías que en los anteriores, tanto en técnicas y materiales como en la morfología de los contenedores de reliquias. Las devociones de los santos son comunes a las que se observan en el inventario de pinturas. De esta forma, Ana Manrique adquirió bustos relicarios de San Esteban, Santa María Magdalena, Santa Ana, y por último san Lorenzo, siendo este último el único que no aparece en ningún inventario anterior:

¹⁵⁸ BARRÓN GARCÍA, A., Y CRIADO MAINAR, J., “Bustos-relicarios napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja” *Cuaderno de Estudios Borjanos*, nº58, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2025, pp. 73-113.

¹⁵⁹ SÁEZ GONZÁLEZ, M., “Escultores, entalladores y marmolistas que trabajaron en Nápoles para el virrey Lemos (1610-1616)” *Ricerche sul 600 napoletano*, 2006. pp. 51-74; LEONE DE CASTRIS, P., “Nomi e date per la scultura in legno di primo seicento fra Napoli e le province: dai busto del Gesù a quelli di Tricarico”, *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Salento, Universidad de Salento, 2007, pp. 5-36; Estella Marcos, M., “La escultura napolitana en España: la importancia de las esculturas a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno”, *El arte foráneo en España: presencia e influencia de los artistas foráneos. Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 331-345.

¹⁶⁰ BARRÓN GARCÍA, A., Y CRIADO MAINAR, J., “Bustos-relicarios...” *op.cit.*, pp. 73-113.

Otras dos cabezas del mismo tamaño de papelón con dos reliquias en cada una de ellas y son las cabezas de san Esteban y san Lorenzo en cincuenta reales.¹⁶¹

Otras dos cabezas de Santa Ana y María Magdalena con hueco en el pecho en cincuenta reales cada.¹⁶²

La unión de San Lorenzo y San Esteban, ambos mártires, se explica a través de la *Leyenda Dorada*. Donde se narra que las reliquias de San Esteban fueron trasladadas a Roma y colocadas junto a la tumba de San Lorenzo mártir. No obstante, según estas escrituras, la leyenda narra que los restos de San Lorenzo fueron movidos milagrosamente para dejar espacio a las de san Esteban. Por este motivo, ambos santos han sido representados juntos en numerosas obras artísticas desde pinturas, esculturas y bustos y retablos dedicados a ambos.¹⁶³ Un ejemplo de este tipo de bustos, se localiza en el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar en Burgos, que cuenta con un busto relicario de san Lorenzo procedente de talleres napolitanos de comienzos del siglo XVII. Otro ejemplo de esta tipología se encuentra en el busto localizado en la iglesia parroquial de Arguedas (Navarra), donde se conserva un busto relicario de san Esteban realizado por Ambrosio de Bengoechea y Juan de Lumbier en 1597.

Por otra parte, la devoción hacia María Magdalena y Santa Ana ya está presente en las pinturas. Los bustos de santa Ana fueron frecuentes en las colecciones eclesiásticas y privadas.¹⁶⁴ La descripción de los bustos que atesoro la condesa es demasiado tenue como para poder conocer más detalles. No obstante, actualmente se localizan ejemplos similares en madera policromada coetáneos a los de Ana Manrique,

¹⁶¹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 366r-370r.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ FONTANA CALVO, C., “San Lorenzo, un santo que da muchos frutos: retórica contrarreformista en el retablo mayor de su iglesia oscense” *Argensola*, n°128, 2018, pp.90-118.; RUIZ QUESADA, F., Y MONTOLÍO TORÁN D., “Retablo de san Lorenzo y san Esteban de Villahermosa del Río” *La luz de las imágenes*, n°18, 1997, pp. 224-231.

¹⁶⁴ NAYA FRANCO, C., “Busto de Santa Ana con la Virgen y el Niño”, en: Morte García, C., (com.) *Fernando II de Aragón. El rey que imaginó España y la abrió a Europa*, Catálogo de exposición, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2015, pp. 318-319; CASORRÁN BERGES, E., “Usos litúrgicos de las reliquias en Santa María la Mayor de Zaragoza” en Alfaro Pérez, F.J., y Naya Franco, C., (coords.) *Supra Devotionem. Reliquias y cultos colectivos...op.cit.*, pp. 209-217.

procedentes de las escuelas más demandadas del momento; la castellana, la andaluza y por último la napolitana.

En el Museo Nacional de Escultura en Valladolid se conservan dos ejemplos de ellos: un busto relicario de madera policromada de santa Ana realizado por Juan de Juni a mediados del siglo XVI y otro de santa María Magdalena datado aproximadamente de 1600. Esta última obra, procedente de talleres napolitanos, forma parte de un conjunto de encargos realizados por el duque de Lerma y el conde de Lemos para el convento de San Diego de Valladolid a comienzos del siglo XVII.¹⁶⁵ Dada la amistad existente entre el duque de Lerma y la condesa de Puñonrostro, no puede descartarse la idea de que los adquiriese mediante esa vía. También Juan de Juni realizó un busto de María Magdalena en torno a 1550 conservado actualmente en la Hispanic Society of America en Nueva York, [fig.62] y formaría parte de una serie de bustos similares de otras santas como el conservado en la misma institución dedicado a santa Marta.



Fig.62. *Busto de Santa María Magdalena. Juan de Juni, ca.1550.*¹⁶⁶

¹⁶⁵ ARIAS MARTÍNEZ, M., “Santa María Magdalena y santa María Egipciaca” en; Urrea Fernández, J., (dir.), *Museo Nacional de Escultura VI: La escala reducida*, Valladolid, 2008, pp.20-21.

¹⁶⁶ Fig.62. *Busto de Santa María Magdalena. Juan de Juni, ca.1550.* Fuente: wik.commons.

Hubo otras damas de la Corte que también demostraron interés por estas piezas y las incluyeron en sus colecciones, como es el caso de Magdalena de Ulloa (1525-1598). La que fue aya de don Juan de Austria, también se vinculó notoriamente con la Compañía de Jesús y también llegó a ser patrona del Colegio jesuita de San Luis de Villagarcía de Campos. Antes de que sus piezas pasaran al colegio, coleccionó numerosos relicarios de diferentes santos para incluirlos en su oratorio privado.¹⁶⁷

Otras devociones que se observan en los inventarios de pintura y también están presentes en la escultura, son los ángeles. En concreto se describe un conjunto escultórico de *quatro seraphines grandes de papelon dorados de seis reales cada uno*.¹⁶⁸ Los serafines, según la doctrina cristiana, son los primeros cuatro ángeles dentro de su jerarquía y los que más próximos están del trono de Dios. Las figuras de los seres angélicos eran frecuentes en los oratorios de las residencias de la élite social. Prueba de ello es la aparición de cuatro serafines de papelón en el inventario de bienes de doña María Enríquez de Navarra de 1609,¹⁶⁹ o el de Rodrigo Calderón de 1607.¹⁷⁰ Este último fue gentilhomme del rey y perteneció al círculo de amistades cercanas del duque de Lerma. En su inventario *post mortem* se hace referencia a cuatro serafines de papelón dorados que estaban en su residencia en Madrid, y que serían vendidos en almoneda pública. El documento de la venta pública no está incluido en su testamento, pero no puede descartarse que Ana Manrique comprase algunas de sus obras escultóricas en las almonedas. Además, el caso de Rodrigo Calderón es cercano a la condesa ya que compartían amistad con Francisco de Sandoval y Rojas, por lo que aumenta más la posibilidad de que comprase en su almoneda. Otro ejemplo es el inventario de Ana Pimentel, condesa de Alcaudete de 1633, en el que aparecen seis serafines con las

¹⁶⁷ HEREDIA ALONSO, C., “El relicario de doña Magdalena de Ulloa (1525-1598) en la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos (Valladolid). Una nueva perspectiva” *BSAA Arte*, nº 85, Valladolid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 2019, pp.67-87.

¹⁶⁸ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 366r-370r.

¹⁶⁹ Véase: 1609 Testamento de doña Maria Enríquez de Navarra, viuda de don Fernando de Fuenmayor y mujer de don Juan Zuazo | Real Biblioteca | Investigadores (patrimonionacional.es) [Consultada el 19-I-2021]

¹⁷⁰ Véase: 1607 Inventario y libros de don Rodrigo Calderón | Real Biblioteca | Investigadores (patrimonionacional.es) [Consultada el 19-I-2021]

mismas características,¹⁷¹ por lo que era una tipología habitual dentro de los espacios dedicados a la devoción particular y privada como oratorios y capillas.

El siguiente conjunto de figuras es una serie de “Niños Jesús” en sus cajas de madera, con sus vestimentas, peanas, y diversos accesorios. Las colecciones de esculturas del Niño Jesús eran habituales en conventos principalmente, donde según la ocasión, las religiosas se encargaban de cambiarles la vestimenta o confeccionarles prendas nuevas según la ocasión. Estas esculturas podían ser cambiadas de lugar, de posición o de atavío, al igual que las que tuvo Ana Manrique, ya que en las cajas donde estaban guardadas, se localizaron diversas ropas hechas a medida para los Niños.

Este tipo de figuras fueron muy habituales durante la Edad Moderna, algunos ejemplos más difundidos fueron las imágenes del Niño Jesús vestido de Peregrino o Soberano, el Niño Jesús dormido, o San Juan Niño con el cordero. Actualmente, la musealización de estas imágenes ha provocado su descontextualización, exhibiéndose por lo general desde un punto de vista únicamente histórico-artístico y no antropológico o social. Además, muchas de estas imágenes han llegado a la actualidad despojadas de sus atavíos originales, tanto de la vestimenta como del ajuar y de las alhajas que portaban. A pesar de que su difusión alcanzó su máximo apogeo a partir del siglo XVII, ya estaban presentes en colecciones privadas y monásticas anteriormente, siendo objetos que guardaban un significado de devoción y adoración especial. Un ejemplo es el famoso Niño Jesús de Praga, que fue regalado por Isabel Briseño a María Manrique de Lara, abuela y tía respectivamente de la condesa, y que hoy en día es una de las devociones más queridas de Praga.

Estas imágenes fueron veneradas con gran cuidado y delicadeza, y tuvieron unos usos y funciones culturales que las dotaron de pleno significado. Su existencia en la clausura o en los oratorios femeninos, puede verse aparentemente como un simple juego o entretenimiento, en el que las religiosas darían sus cuidados a manera de maternidad espiritual o simbólica al Niño Jesús. Pero estos planteamientos obvian las funciones culturales y devocionales de estas imágenes. Una de las razones del porqué los oratorios de las residencias femeninas se poblaron de esculturas del Niño Jesús, radica en el paralelismo entre las virtudes de la infancia de Cristo y las formas de la vida

¹⁷¹ Véase: [1564 \(patrimoniacionacional.es\)](https://www.patrimoniacionacional.es) [Consultada el 19-I-2021]

contemplativa de la vida monástica femenina. Las figuras del Niño Jesús se hallaban en el oratorio de la residencia de la condesa, por lo tanto la función devocional y de culto imperan sobre la idea de una colección de objetos.

La imagen del Niño se convertía en un recordatorio de las virtudes a practicar en la vida contemplativa y en recogimiento, siendo el oratorio el lugar idóneo para ello. Además, la identificación con el Cristo Niño permitía alcanzar la humildad y simplicidad precisas para acceder al estado dichoso de la infancia espiritual propuesto por Cristo: *si no os volviereis y os hicieréis como niños, no entraréis en el reino de los cielos* (Mt 18, 3). Asimismo, el adquirir estas esculturas, implicaba una manera de culto especial que también apelaba a la emoción, ya que la propietaria cuidaba al Niño de forma maternal, atendiendo a su imagen desde su vestimenta, que podía tejer para los Niños, así como el cambio de sus accesorios o atuendos según la ocasión o celebración. Además de ser algo común en las clausuras femeninas, también lo fue en los ajuares femeninos, especialmente en el caso de las viudas, ya que se convertían en cuidadoras casi con un sentido maternal de las imágenes infantiles de Cristo.

En la tasación de las esculturas, los Niños Jesús alcanzan los valores más altos de todas las piezas:

Un niño jesus de madera sentado en una peana y arrimado a una columna la hechura en cinquenta reales.

Tiene ese niño una diadema de plata sobredorada y en clavo en ella que peso quatro onzas y media octava monta quarenta y ocho reales y tres quartillos.

Otro niño jesus dormido ençima de una calavera tassose en tressientos e cinquenta reales.

Un san juanito de bulto de madera en su peana con un cordero en ella y una cruz de madera en la mano se tasso la hechura en quatrocientos reales.

Una diadema de plata sobredorada con su clavo del dicho san juan y otra que tiene el cordero peso todo quatro onzas y dos octavas a doce reales monta cinquenta y un reales.

Un niño jesus de bulto pequeñito de alabastro arrimado a un tronco verde y dormido con una diadema muy pequeñita de plata sobredorada y unas perlicas en los brazos del niño y en el cuerpo, se taso solo el niño en tressientos reales, el oro, la plata y las perlas van a aparte.

Otras dos peanas de madera pintadas de dorado y açules para poner los niños en ocho reales.¹⁷²

Todas las figuras serían móviles, lo que permitirían el intercambio de esculturas y peanas, además de poder cambiarlas de sitio dentro del oratorio. En cuanto a materiales, predomina la madera policromada a excepción de la última figura de alabastro, que provenía de la colección de Juan Piñeiro,¹⁷³ que alcanzó el mayor valor de tasación, llegando a los trescientos reales. El tío de la condesa había imposibilitado su venta en sus últimas voluntades, y estableció que pasase de forma hereditaria entre las generaciones de las mujeres de la familia como un legado valioso, con una gran carga sentimental. Pero también es preciso destacar su calidad entre las que atesoró Ana, ya que tal vez fuese una de las piezas de mayor refinamiento estético y artístico de los inventarios.

La mayoría de las otras figuras, llevan símbolos de la pasión como la columna o la calavera y representan al Niño dormido. Estas iconografías se relacionan con la idea de Cristo de la Buena Muerte, que en su versión infantil, será transmitida con la imagen del Niño durmiente, consiguiendo introducir con dulzura los elementos de la pasión citados anteriormente.¹⁷⁴ La tipología de estas piezas ya indica un uso relegado a la privacidad y la meditación espiritual. El concepto de la Buena Muerte se afianza en la estética y el pensamiento de la Edad Moderna, tomando forma en diversas representaciones artísticas como la que nos ocupa, la imagen del niño Jesús durmiente. Se relacionaba con la salvación eterna y para ello, era imprescindible tener una buena vida cristiana: una vida de recogimiento, piedad, virtud y religiosidad. Este tipo de imágenes son la representación de estos ideales, de la conmoción y del recogimiento en la oración, plasmados a través de la amable figura del Niño durmiente.

¹⁷² A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 366r-370r.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ PEÑA MARTÍN, A., “Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Martínez Montañés en Iberoamérica” *TRIM*, nº3, 2011, pp.75-88; MARCOS VILLÁN, M.A., “Niño Jesús dormido sobre cruz” *Museo Nacional de Escultura. La escala reducida*, Valladolid, Ministerio de Cultura, 2008, pp.24-25; PEÑA MARTÍN, A., “No ai cossa qve mas despierte qve dormir sobre la mverte. En torno a la imagen del Niño Jesús dormido sobre la cruz del Convento del Corpus Christi de Valladolid” *¡Aleluya!*, nº4,2008, pp. 28-31.

Un ejemplo de este tipo de obras, se encuentra en la Fundación Quílez Llisterri (Bajo Aragón), en una escultura de alabastro de autoría y procedencia desconocidas. Se trata del llamado *Niño de la Buena Muerte*, de la segunda mitad del siglo XVI realizado en alabastro veteadado. En origen, esta pequeña pieza tendría aplicaciones de oro actualmente no conservadas. Es una representación tratada con delicadeza y dulzura del Niño recostado lateralmente en el suelo, con sus manos apoyadas en una calavera sobre la que descansa en un profundo sueño.¹⁷⁵ [Fig.63]



Fig.63. *Niño de la Buena Muerte*, de la segunda mitad del siglo XVI. Fundación Quílez Listerri.

Estas piezas contaban con su propio alhajamiento con incrustaciones de gemas preciosas, o diademas de oro y plata realizadas y tasadas por orfebres como ocurre en el caso de Ana Manrique. En los conventos madrileños se custodia una abundante colección de este tipo de piezas. Una de las investigaciones sobre los conventos madrileños en el año 2007, registró que en el convento de la Encarnación se guardan desde el siglo XVII alrededor de cincuenta imágenes del Niño Jesús, mientras que en el de las Descalzas custodiaban un total de ochenta, y en el de Santa Isabel treinta. Se distinguieron incluso cuatro grupos de tipologías, “los Niños napolitanos, las tallas hechas en la ciudad italiana de Luca; y los Niños de origen andaluz, realizados en plomo policromado”.¹⁷⁶

¹⁷⁵ ANDRÉS PALOS, E., “Esculturas de alabastro en el ámbito doméstico en la ciudad de Zaragoza” *Ars Renovatio*, nº7, 2019, pp.156-164.

¹⁷⁶ DE LA MORENA BARTOLOMÉ, A., (Com.) *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp.121-149.

Asimismo, en el inventario realizado tras la muerte de la princesa Juana de Austria en 1573, también se registraron esculturas de este tipo, descritas de la siguiente manera:

Quatro niño jesus de bulto de los comunes con sus peanas metidos en sus cajas

Otro niño Jesús de bulto hechado a dormir sobre una cruz y la muere en calavera con una diadema de plata que tiene de largo cinco doçavos tasado en mil ciento y veintçe y cinco maravedíes.¹⁷⁷

Entre los escultores que trabajaron este tipo de piezas, destaca uno de los precursores de la escuela andaluza, Jerónimo Hernández (1540-1586), que creó un modelo de Niño Jesús para la Parroquia de la Magdalena en Sevilla en torno a 1582,¹⁷⁸ posteriormente fue Juan Martínez Montañés (1568-1649), quien consiguió implantar un modelo de Niño Jesús en diversas variantes, como salvador o dormido sobre la cruz, que fue difundido por todos los territorios hispánicos e Iberoamérica durante la primera mitad del siglo XVII. Asimismo, Juan de Mesa (1583-1627) también trabajó esta temática tan demandada tanto para particulares, como para capillas de parroquias y catedrales.

El interés de Ana Manrique hacia estas esculturas, también provenía de su periodo en la corte española y en la bohemia. Además de que su tía fuese una de las pioneras en llevar a Bohemia la veneración del Niño Jesús, también fueron muy devotas la emperatriz María y su hija, sor Margarita de la Cruz (1567-1633).¹⁷⁹ Esta última, desarrolló una especial inclinación hacia estas imágenes, a las que ya adoraba en Viena, puesto que durante su niñez, se ocupaba de hacer altares, y adornar al Niño Jesús, *cuyo amor la tenía cautivada*.¹⁸⁰

¹⁷⁷ PÉREZ DE TUDELA, A., *Los inventarios de doña Juana de Austria...op.cit.*, pp. 250-251.

¹⁷⁸ BARTOLOMÉ GARCÍA, F.R., "Un Niño Jesús del círculo de Martínez Montañés en Vitoria" *Ars Bilduma, Revista del Departamento de Historia del Arte*, Vitoria, Departamento de Historia del Arte de Vitoria, nº4, 2014, pp. 27-35.

¹⁷⁹ JIMÉNEZ PABLO, E., "Cultura material en la clausura: las reliquias del Monasterio de las Descalzas Reales en los siglos XVI y XVII" *Antítesis*, vol.10, 2017, pp.613-630.

¹⁸⁰ PORTÚS, J., "Imagen artística y devociones conventuales en el Madrid barroco" *La otra corte...op.cit.*, pp. 204-211.

Cuando tomó los hábitos en las Descalzas Reales, su interés y adoración por estas figuras se incrementó de tal modo que llegaba incluso a llevar siempre una de ellas consigo, a la hora de comer, de rezar e incluso de dormir generando un culto lleno de espiritualidad y ternura hacia las esculturas del Niño. El padre Palma relata que *era su mayor recreación vestirlos, adornarlos y asistirlos con veneración y decencia. Tenían puestos diferentes nombres, el primogénito, el alemán, el Pobrecito, o el Considerado.*¹⁸¹

Estas palabras explican hasta qué punto llegaba la veneración de estas imágenes, que vinculaban la devoción con la emoción de quienes las veneraban y las asistían. Ana Manrique también habría visto y vivido dicho culto, que ella misma desarrolló, adquiriendo una serie de esculturas que recibían los mismos agasajos, alajamiento y cuidados que las que custodiaban los monasterios. Prueba de ello son los cofres y cajas donde la condesa guardaba las prendas de los Niños, y sus diferentes accesorios como diademas de plata, plata dorada, o túnicas de terciopelo.

Por último, se tasa una *cabeça de muerte de madera de boj por veinte ducados.*¹⁸² Esta pieza también se ubicaba en el oratorio y se guardaba en una caja de madera con una funda de terciopelo negra. En el inventario de la princesa Juana de Austria se observa una obra de idénticas características, descrita de la siguiente manera: *una calavera de madera de box tassada en trescientos y sesenta y cinco maravedies.*¹⁸³ Es posible que fuese una pieza idéntica a la que tuvo la princesa de Portugal, ya que debe descartarse la opción de que fuese la misma ya que no se registra su compra en la almoneda de la princesa, por lo que sería una obra similar o realizada a semejanza de la que tendría Juana de Austria.

Es posible que la calavera formase parte del ajuar de alguna de las esculturas del Niño Jesús, ya que era habitual representarles junto a la muerte en forma de calavera, además el hecho de que se tase después de las esculturas de los Niños hace así parece sugerirlo. Por otro lado, también podía ser una pieza individual de oratorio, ya que era

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 366r-370r.

¹⁸³ PÉREZ DE TUDELA, A., *Los inventarios de doña Juana de Austria...op.cit.*, p.204.

común en los textos místicos, principalmente en los ejercicios espirituales, el acto de rezar mentalmente teniendo delante la imagen de la muerte.¹⁸⁴

Al igual que el resto de bienes de la condesa, la escultura fue vendida en almoneda pública tras su fallecimiento. De nuevo se registran los nombres de los compradores, destacando entre ellos tres de sus criadas, Paulica, Ana y Martina, que adquirieron las figuras del Niño Jesús con los valores iniciales de la tasación,¹⁸⁵ mientras que Melchor Tello adquirió los bustos de santa Ana y santa María Magdalena por cien ducados,¹⁸⁶ un precio más elevado que el inicial, por lo que seguramente pujaría más de un comprador hasta elevarse el precio a los cien ducados finales.

Asimismo, participó en la almoneda Jerónima Losada, que compró dos cofres grandes en los que estaban los bustos restantes de papelón, por doscientos ducados los bustos, y los dos cofres por cuatrocientos ducados. Losada también compró un arcón grande con instrumental médico, por lo que fue una de las personalidades que más objetos adquirió en la almoneda además de los criados y damas de la condesa. Por último, los serafines fueron comprados por la condesa de Aguilar, que pagó cuarenta reales por las figuras, algo más del precio de la tasación inicial.¹⁸⁷

El interés de Ana Manrique por adquirir esculturas comenzaría aproximadamente en 1599, cuando compra sus casas y edifica un oratorio en ellas. Con un claro sentido devocional, las figuras que atesoró alhajaron dicho espacio, una de las estancias más privadas y privilegiadas de la casa. Por este motivo, a pesar de que las piezas escultóricas no conformen un apartado extenso dentro de la tasación de 1616, es importante su aparición ya que fueron concebidas como objetos sacros de devoción privada. Es necesario destacar este aspecto ya que además de revelar un carácter religioso, alude a la necesidad que tuvo la condesa de tener esos relicarios y esas

¹⁸⁴ BURRIEZA SÁNCHEZ, J., “Los jesuitas: de las postrimerías a la muerte ejemplar” *Hispania Sacra*, nº61, 2009, pp. 513-544; MARTÍNEZ-BURGOS, P., “La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del siglo de oro. Ascetas, melancólicos y místicos” *Espacio, Tiempo y Forma*, nº7, 1999, pp.149-172; VIZUETE MENDOZA, C.J., “Las penas del infierno en la literatura espiritual, la predicación y la iconografía (siglos XVI a XVIII)” *Fuentes Humanísticas*, Nº53, 2016, pp. 41-71.

¹⁸⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 395r-440r.

¹⁸⁶ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 440v-447r.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

esculturas para venerar los vestigios como objetos sagrados en un espacio personal diseñado por y para su religiosidad.

4.4. EL BIEN MÁS PRECIADO: LA BIBLIOTECA DE ANA MANRIQUE, ESTUDIO Y ANÁLISIS.

Uno de los apartados del inventario *post mortem* más extensos, es el dedicado a la biblioteca. Fue tasada por el jesuita Cristóbal López, quien expone el motivo por el cual ejerció de tasador, alegando que él mismo vendió y proporcionó la mayor parte de los libros a la condesa, por lo que conocía su biblioteca de primera mano.¹⁸⁸ En la dote de novia de la dama, se localizan un total de trece libros, no obstante, la tasación de 1616 que reúne todos los que atesoró durante su vida, ronda los doscientos ejemplares. A pesar de que este número de libros es el registrado por las tasaciones, es probable que la condesa atesorara otros libros más a parte de los recogidos en los inventarios, como fue el caso del libro de poesías de *Diego de Mendoza*, que adquirió en una almoneda.

En numerosos casos el propietario tenía otros volúmenes además de los tasados e inventariados. Podían ser libros comprados, prestados o regalados, por lo que seguramente el número de ejemplares que tuvo Ana podría ser mayor que el registrado oficialmente. Fernando Marías y Agustín Bustamante analizan esta cuestión y señalan que un inventario de libros no puede identificarse estrictamente con lo leído por el propietario.¹⁸⁹

¹⁸⁸ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, pp. 362v-365v. El jesuita confirma conocer la biblioteca de la condesa de la siguiente manera: (...) Xbal Lopez de la compañía de jesus tassa como persona que bendio a la sº condessa la mayor parte de la libreria y juro a dios y a vna cruz en forma de derecho que a echo la tassacion bien t fielmente sin hazer agrabio en los precios a su leal saber y entender y lo firmo siendo testigo don diego Ruiz Piçaño, mayordomo y persona de confiança que era de la dcha aº condessa.

¹⁸⁹ MARÍAS, F., Y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas del Greco*, Madrid, Cátedra, p.45. Refiriéndose a la biblioteca de El Greco, mencionan que los inventarios de libros y bibliotecas son un paso importante para conocer tanto los intereses como el bagaje cultural del propietario, no obstante, consideran que siempre hay otros volúmenes y ejemplares que no entran en la tasación, relegados a un ámbito más personal y privado del propietario. Libros que se prestaban y pasaban de mano en mano, regalos o incluso compras concretas que se alejan de la temática de la biblioteca en sí. Trevor Dadson

Para comprender el contexto histórico y social del momento, se expone la siguiente reflexión que facilita comprender la posición social de Ana Manrique y su estrecha relación con el mundo bibliófilo:

El libro se convertirá en una materia de colección. Un coleccionismo elitista por cuanto no todo el mundo estaba capacitado para interpretar los signos de la escritura y saber hacerlo otorgaba un aura de poder a quien lo hiciera; tampoco estaba al alcance de cualquiera destinar un mobiliario específico y una estancia singularizada de la vivienda donde se guardaban con un cierto orden, se leen y se consultan y se exponen en magníficas librerías para ser admirados. Al valor intelectual de su contenido hay que sumar su materialidad, de mayor o menor belleza y riqueza. El libro se convierte en un símbolo de cultura, de estatus y distinción que opera como un medio de influencia social y de dominación ideológica al servicio del poder civil y religioso especialmente cuando se encuentra en manos de personas poderosas.¹⁹⁰

La posesión de libros, en algunos casos derivó a la formación de bibliotecas privadas como un fenómeno frecuente en las clases pudientes, debido al incremento paulatino de alfabetización. El concepto de biblioteca tiene diferentes acepciones en la Edad Moderna, todas ellas necesarias para comprender y analizar el presente apartado. En primer lugar, se llamaba biblioteca al espacio creado para acoger libros, pero también podía aludir a una colección de libros de la misma tipología o naturaleza. La tercera acepción, hace referencia a un espacio donde pueden venderse libros, definición que dará lugar al uso del concepto de “librería” posteriormente.¹⁹¹ El interés por los

explica en: DADSON, T., *Libros lectores y lecturas...op.cit.* pp.23-24 la ausencia de conocidas obras como *El Quijote* en los inventarios de la nobleza, que por supuesto se leía, no obstante, eran ejemplares que se prestaban y se leían continuamente. Por este motivo explica que muchos de estos ejemplares se perdieron al tener tanto movimiento y cambio de lugar e incluso propietario. Los libros que más se leían talos como novelas, ficciones o incluso poesías, eran los que se conservaban peor, han llegado a nuestros días en peores condiciones e incluso han desaparecido en mayor cantidad que otros títulos. Nada tienen que ver este tipo de libros o novelas, con los que se registran en unos estudios colocados en estanterías ordenadamente, que por lógica, tenían un menor uso diario que los anteriores descritos

¹⁹⁰ FRANCO RUBIO, G., “Valedoras del linaje y guardianas de la dinastía” en: *Mujeres en la Corte de los Austrias: una red social, cultural, religiosa y política...op.cit.*, p.45.

¹⁹¹ ARIAS SAAVEDRA, I., “Lectura y bibliotecas de mujeres en la España del siglo XVIII” en: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, , Nº 23,

libros como objeto deseado, tanto por motivos intelectuales como de carácter coleccionista, provocó la creación de espacios en las propias residencias y casas, reservados a los mismos.

La biblioteca que tuvo Ana Manrique en su casa debe entenderse como un espacio concreto, destinado para los libros y el enriquecimiento intelectual de su propietaria. Los ejemplares estarían colocados en una serie de cajones y estanterías que también se vendieron en la almoneda pública.¹⁹² En definitiva, era un lugar destinado a la lectura, estudio y la escritura. Esto último se confirma con la tasación dentro de la misma sección de los siguientes objetos: *un bufete de nogal con una sillica debaxo por doscientos reales todo*.¹⁹³ El hecho de que se tase en el mismo apartado que la biblioteca, al igual que los *cajones de madera de nogal para los libros*,¹⁹⁴ indica que también estaría en dicha estancia. Este concepto era habitual en determinadas casas con altos cargos en ella, generalmente masculinos, que necesitaban un espacio en sus residencias para trabajar y estudiar, como en el caso de abogados, notarios, mercaderes o médicos.¹⁹⁵ También algunos escritores del momento tenían ese espacio de estudio, trabajo y a la vez esparcimiento a través de la lectura. Un ejemplo puede observarse en la Casa Museo de Lope de Vega, muy cercana a la de la condesa tanto en ubicación como en cronología. En ella se localiza una sala reconstruida con mobiliario de la época —que resulta similar a la que tuvo Ana Manrique—, en la que se hallan un escritorio pequeño, un bufete o mesa donde escribir, y las estanterías de madera formadas por cajones, donde se ubicarían los libros que atesoró el literato.

2017 (Ejemplar dedicado a: *El mundo ordenado del libro: bibliotecas, catálogos y colecciones en los siglos XVIII y XIX*), pp. 57-82; PEDRAZA GARCÍA, J.M., “Lector, lecturas, bibliotecas...: el inventario como fuente para su investigación histórica” *Anales de documentación: Revista de biblioteconomía y documentación*, nº2, 1999, pp. 137-158; PEDRAZA GARCÍA, J.M., “El análisis de los inventarios para el estudio del lector y de la lectura” en: Bustos Tauler, A., y Di Pinto, E., (coord.) *Bibliotecas privadas y lectura en tiempos de Carlos I*, Barcelona, Calambur, 2015, pp.11-32.

¹⁹² Los compró la condesa de Aguilar: A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 367r.

¹⁹³ Estos objetos se tasan junto al apartado dedicado a los libros, ubicándolos dentro de la misma estancia: A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, ff. 362v-365v.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ ARIAS DE SAAVEDRA, I., “Los espacios de las bibliotecas en el Antiguo Régimen” en: Birriel Salcedo, M., (ed.) *Las casas de la Edad Moderna*, 2017, pp.341-364; López Pérez, M.P., “El espacio privado, de lo público a lo íntimo: alcobas, estrados, oratorios, estudios y cocinas en Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII” en: Birriel Salcedo, M., (ed.) *Las casas de la Edad Moderna*, 2017, pp. 291-340.

Como ocurre en otras cuestiones, el caso de la condesa debe considerarse como una excepción en el momento y poco común entre la nobleza femenina. En primer lugar porque no era algo habitual que una mujer viuda estableciese en su casa un espacio similar al que hoy se concibe como un estudio para su disfrute personal e intelectual. Otro detalle importante es que en el inventario de la condesa, Cristóbal López se refiere a este espacio como “la librería” o “la biblioteca” algo que sin duda alude a la función y existencia de esta estancia dentro de la casa, y no es habitual localizar en otros inventarios femeninos, en los que suele aparecer únicamente la denominación de “libros” sin hacer referencia a un espacio concreto.¹⁹⁶ La utilización del término biblioteca se da en casos contados dentro del mundo femenino, un ejemplo es la condesa de Lemos, Beatriz de Castro, que atesoró un conjunto de 80 ejemplares en 1570.¹⁹⁷

Dentro del contexto histórico y social del momento, era algo vinculado al ámbito masculino, donde sí es más sencillo localizar casos de nobles que tuvieron dichas dependencias en sus casas, como el mismo Francisco Arias Dávila, cuñado de la condesa, el conde de Gondomar, el conde de Salinas y un largo etcétera.¹⁹⁸ Por otra

¹⁹⁶ BARANDA, N., “Las lecturas femeninas”, en: Baranda N., (coord.) *Historia de la Edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 159-170. BOLUFER PERUGA, M., “Mujeres de letras. Escritoras y lectoras del siglo XVIII” en: Ballesteros García, R.M., (ed.) *Feminismos en las dos orillas*, Málaga, Universidad, 2007, pp. 113-142. BOUZA ÁLVAREZ, F., “Memorias de la lectura y escritura de las mujeres en el siglo de Oro” en: Morant Deusa, I., (ed.) *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. II. El Mundo Moderno*. Madrid, Cátedra, 2005, pp. 169-192.

¹⁹⁷ CÁTEDRA, P., y ROJO, A., *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 2004, pp. 72, 100 y 169; Arenal, E., y Schlau, S., “Leyendo yo y escribiendo ella. The Convent as Intellectual Community”, *Journal of Hispanic Philology*, 13, 1989, pp. 214-229. Véase también: CÁTEDRA, P., y LÓPEZ VIDRIERO, M.L., *El Libro Antiguo Español, III. El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1996. CÁTEDRA, P., LÓPEZ VIDRIERO, M.L., *El Libro Antiguo Español, IV. Coleccionismo y bibliotecas (Siglos XV-XVIII)*, Salamanca & Madrid, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional & Sociedad Española de Historia del Libro, 1998. CÁTEDRA, P., y REDONDO, A., *El Libro Antiguo Español, V. El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, Madrid-Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 1999; *El Libro Antiguo Español, VI. De libros, librerías, imprentas y lectores*, Salamanca, Ediciones de la Universidad & Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002.

¹⁹⁸ DADSON, T.J., *Libros, lectores y lecturas...op.cit.*, pp. 95-164.

parte, también hubo mujeres que tuvieron ese espacio en su casa como Brianda de la Cerda, duquesa de Béjar o Antonia de Ulloa, condesa de Salinas, entre otras.¹⁹⁹ No obstante son casos completamente diferentes, puesto que solían ser estancias para unos libros que habían sido heredados por vía masculina,²⁰⁰ bien por sus padres o esposos. Por lo que no debe considerarse como una iniciativa propia. En el caso de la condesa de Puñonrostro sí se observa esa iniciativa que se hace realidad cuando compra sus casas y comienza su vida en solitario a partir de 1599.

El concepto que ocupa la presente investigación escapa de lo común. Es el caso de una biblioteca formada por una mujer viuda, que se traslada a vivir sola desvinculándose de la familia de su esposo y aferrándose a la cultura escrita como negocio, pasión y forma de vida. La idea de una biblioteca femenina es un tema debatido y cada vez más analizado, gracias al estudio de los inventarios *post mortem* de las damas de la nobleza o de la élite social. Existen unos factores comunes que afectan al proceso que permitía a una mujer adentrarse en el mundo literario y por consiguiente, incentivar su relación con las letras. El primero de ellos es la posición social, el segundo el proceso de alfabetización, y el tercero el interés por la lectura y la cultura escrita. La posición social era en muchos casos, una vía segura para adentrarse en el mundo de la cultura, sin embargo, la alfabetización no era heterogénea, sino que era mayor en los hombres que en las mujeres.²⁰¹

En el caso de la condesa de Puñonrostro, sus intereses e inquietudes bibliófilas estuvieron presentes desde su etapa en la corte y se observan en su dote de novia. Allí

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Trevor Dadson analiza esta cuestión en: DADSON, T., *Libros, lectores y lecturas...op.cit.*, pp.237-275.

²⁰¹ WERUAGA PRIETO, A., *Libros y lectura en Salamanca. Del Barroco a la Ilustración 1650-1725*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, p. 33 y p. 91. Véase también: CERDÁ DIAZ, J., *Libros y lecturas en la Lorca del siglo XVII*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986, pp. 96-97. Otra publicación importante para comprender la cultura escrita y su contexto es: GIMENO BLAY, F.M., Y TRENCH ODENA, J., “Libro y bibliotecas en la Corona de Aragón (siglo XVI)” en: LÓPEZ VIDRIERO, M.L., Y CÁTEDRA, P., (eds.) *El libro antiguo español II: Actas del segundo Coloquio Internacional*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, pp.207-239. Para la importancia del estudio de los inventarios post mortem véase también: BENASSAR, B., “Los inventarios post-mortem y la historia de las mentalidades” en: *La documentación notarial y la Historia. Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada*, 1984, II, pp. 139-146.

sin duda recibió una esmerada educación que le permitió acercarse a la enseñanza de la lectura y la escritura, pero también pudo tener acceso al conocimiento de los libros. Fue testigo del creciente interés que el monarca Felipe II tuvo por el mundo bibliófilo, demostrándolo con la monumental biblioteca de El Escorial, que ya cobijaba más de 4500 obras en 1576,²⁰² periodo en el que la condesa estaba al servicio de la corte.

En el caso femenino durante la Edad Moderna española, el número de mujeres poseedoras de libros es inferior al de hombres, así como lo es el número de libros que poseyeron. Las investigaciones de Ángel Weruaga Prieto analizan el caso de Salamanca desde 1600 hasta 1780, con el resultado de que solo un 15% de las mujeres tenían entre uno y cinco libros inventariados entre 1600 y 1780.²⁰³ Asimismo, otras investigaciones se plantean la posibilidad de fijar un número mínimo de libros entre quince y veinte,²⁰⁴ que consten en los inventarios para adjudicar la etiqueta de biblioteca femenina, pero coinciden en que si se siguiese ese patrón, apenas podría hablarse de bibliotecas femeninas salvo excepciones.²⁰⁵ Por este motivo el caso de Ana Manrique es anómalo en este contexto histórico, tanto por la cantidad que osciló en torno a los doscientos ejemplares, como la calidad y temática de los libros que atesoró.

Eran muy pocas las mujeres que se vinculaban al atesoramiento de libros y a la lectura como práctica cotidiana. No obstante, este reducido grupo femenino sí era capaz tanto de elegir sus temáticas, como de diferenciar sus gustos.²⁰⁶ Este es precisamente el caso de Ana Manrique, en el que debe desestimarse la idea de que pudiese ser una

²⁰² MIGUEL ALONSO, A., Y SÁNCHEZ MANZANO, A., “La Biblioteca del Escorial según la descripción del P. Claude Clement, S.J.” en: Campos y Fernández de Sevilla, F.J., (coord.) *La ciencia en el Monasterio del Escorial...op.cit.*, pp. 620-647.

²⁰³ WERUAGA PRIETO, A., *Libros y lectura en Salamanca. Del Barroco a la Ilustración 1650-1725*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, p. 33 y p. 91.

²⁰⁴ CÁTEDRA, P., Y ROJO, A., *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 2004, pp. 72, 100 y 169; GONZÁLEZ DE LA PEÑA, M.V., “Bibliotecas y lecturas de mujeres en la Edad Moderna española” *Mi biblioteca*, nº 48, 2017, pp. 11-16.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ ARIAS SAAVEDRA, I., “Lectura y bibliotecas de mujeres en la España del siglo XVIII” en: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, , Nº 23, 2017 (Ejemplar dedicado a: *El mundo ordenado del libro: bibliotecas, catálogos y colecciones en los siglos XVIII y XIX*), pp. 57-82. Inmaculada Arias Saavedra analiza los excepcionales casos de la condesa de Villamena, la duquesa viuda de Arcos, la marquesa de Astorga o María Josefa de Cuellar y Losa entre otras.

herencia por vía masculina. En primer lugar porque se trata una biblioteca formada tras el fallecimiento de Pedro Arias Dávila, dato que evidencia un interés completamente independiente de la condesa hacia la literatura, que nada tiene que ver con imposiciones masculinas o herencias forzadas. Por otro lado, Juan Piñeiro, tío de la condesa, no legó entre sus bienes ejemplares literarios, algo que tampoco hicieron sus hermanos.

Fue una biblioteca habilitada en una sala concreta de su nueva residencia, cuyo objetivo era la lectura en grupo y de forma individual. Nacida de un interés cultural y unas inquietudes literarias que reflejan un gusto y criterio propios, la biblioteca de Ana Manrique se convertirá en uno de sus bienes más queridos, y más cotizados tras su fallecimiento. Es evidente la influencia que ejerció la Compañía de Jesús, en especial Pedro de Ribadeneira y Cristobal López en el asesoramiento de libros. No obstante, no debe entenderse como si fuese una biblioteca formada íntegramente por los jesuitas, puesto que la condesa adquirió obras de su gusto independientemente del agrado o desagrado que pudiesen provocar a los padres jesuitas, en ocasiones incluso yendo en contra de los gustos jesuitas. Por lo tanto, debe entenderse como una biblioteca formada por Ana Manrique con el asesoramiento literario de Cristóbal López y Ribadeneira. Un conjunto de libros salidos su mayoría de prensas españolas, fundamentalmente de las imprentas de Luis Sánchez y Juan de la Cuesta.

El estudio de la biblioteca de Ana Manrique: a través de los libros

En el presente apartado se realiza un análisis de la colección literaria, teniendo en cuenta el trabajo de transcripción documental que ya realizó Trevor J. Dadson de una parte de la biblioteca de Ana Manrique, calificada por el mismo como un caso único y particular en cuanto a cantidad y calidad de los ejemplares.²⁰⁷ Contrastar fuentes y revisar la bibliografía existente, ha permitido elaborar nuevas hipótesis, identificar ejemplares y aportar nuevos datos a través de medios de consulta e investigación variados como son el Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico (CCPB), y las bases de datos y catálogos digitales de diversas bibliotecas nacionales e internacionales

²⁰⁷ Trevor J. Dadson transcribió gran parte de los libros de Ana Manrique en sus investigaciones sobre las bibliotecas del Siglo de Oro español en: DADSON, T.J., *Libros, lectores y lecturas...op.cit.*, pp.440-450.

como la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca del Marqués de Valdecilla, la biblioteca de la Universidad de Zaragoza y la British Library principalmente.

Se expone un estudio desarrollado y clasificado de la biblioteca de Ana Manrique, destacando principalmente aquellos ejemplares de los que se ha conseguido localizar su identificación en diversas bibliotecas y colecciones. A diferencia de otros objetos artísticos que se dispersaron en la almoneda pública, es posible seguir el recorrido de la biblioteca a lo largo del tiempo y averiguar la actual ubicación de los ejemplares identificados correctamente.

Una vez fallecida la condesa, la biblioteca entera fue comprada en la almoneda por la condesa de Aguilar.²⁰⁸ Era uno de los bienes más cotizados y se vendió sin tan siquiera mediar con otras opciones, puesto que la condesa de Aguilar pujó con un precio de 1500 reales por quedarse con los ejemplares juntos y las estanterías incluidas, evitando la dispersión de los libros a través de otros compradores. El dato más relevante es que el hermano jesuita Cristóbal López también asesoró a la condesa de Aguilar interviniendo en su biblioteca,²⁰⁹ por lo que los ejemplares siguieron de un modo u otro en las mismas manos y esto fue lo que impidió su dispersión. Otro dato interesante es quién era la condesa de Aguilar, título nobiliario que correspondía al nombre de Luisa Manrique de Lara, hija de los condes de Paredes, una antigua compañera de Ana Manrique durante sus años en la corte. Ambas sirvieron a las hijas de Felipe II, pero Luisa contrajo matrimonio en 1604 con el conde de Aguilar,²¹⁰ por lo que siguió en la corte unos años más que Ana Manrique, al servicio de la reina Margarita de Austria. Ambas compartieron años de servicio a las reinas e infantas, por lo que es posible que les uniese una amistad, además de compartir el mismo apellido sin tener ningún vínculo familiar. Asimismo, Luisa también pertenecía al círculo del duque de Lerma ya que fue el intermediario de su enlace matrimonial.²¹¹

²⁰⁸ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, fol.396v.

²⁰⁹ Luisa también se vinculó a la compañía de Jesús, concretamente al colegio jesuita de Alcalá, donde estaba Cristóbal López. Asimismo, antes de su fallecimiento en su testamento de 1632, la condesa legó sus libros, entre los que estarían los de Ana Manrique al colegio jesuita de Alcalá. Véase: A.H.P.M., Fernando Testa, protocolo 2027, ff. 334r-356v.

²¹⁰ SALAZAR Y CASTRO, L., *Historia genealógica de la casa de Lara...op.cit.*, p.179.

²¹¹ El duque de Lerma actuó de manera similar en las capitulaciones matrimoniales de Luisa Manrique, véase: SALAZAR Y CASTRO, L., *Historia genealógica de la casa de Lara...op.cit.*, p. 703.

Gracias a esta compra y la continua protección de Cristóbal López, la mayoría de libros de la condesa no salieron de Madrid. Su primer destino fue el colegio jesuita de Alcalá de Henares, lugar donde servirían de apoyo al aprendizaje de jóvenes estudiantes. Si bien es cierto que la biblioteca se planteó para ser donada a una institución amparada por los jesuitas, posteriormente se dispersó bajo el sello de la Compañía de Jesús de Madrid o del colegio de Alcalá de Henares entre la Biblioteca del Marqués de Valdecilla, donde se recogen la mayoría de títulos procedentes del colegio jesuita de Alcalá de Henares y la Biblioteca Nacional, salvo excepciones de libros que no han podido ser identificados, posiblemente por estar en posesión privada, o en su defecto, por su pérdida a lo largo del tiempo.

Es complicado catalogar por temáticas los libros de la condesa, ya que casi todos siguen una misma línea dentro de la colección. A pesar de que haya alguna excepción, la temática predominante es la espiritualidad religiosa, no obstante se advierten algunas obras que no entrarían en esta clasificación y son las primeras en ser analizadas en este apartado. La mayoría de libros que tuvo Ana se catalogaron en su momento como libros raros, bien sea por su temática, tamaño, autor o por el escaso número de tiradas de imprenta. Trevor Dadson recalca la gran importancia y particularidad de esta biblioteca por tener un gusto propio y marcado, pero además, tenía una finalidad clara. Era una biblioteca con un estilo único y un objetivo: atesorar todos los libros posibles que sirviesen para la formación, aprendizaje y enriquecimiento religioso de alumnos de colegios jesuitas.

A pesar de que la biblioteca de Ana Manrique tenga una misma unidad temática, hay varios libros que se desmarcan de la literatura mística o espiritual. La primera obra de esta sección debería interpretarse más bien como una biografía, a pesar de que siga vinculada con la literatura religiosa. Se trata de un libro de la vida de Ana Ponce de León (1527-1601), condesa de Feria, quien fue monja en el convento de Santa Clara de Montilla (Córdoba) tasado en veinte reales.²¹² Una obra impresa en 1604 por la viuda del impresor Andrés Barrera en Córdoba. La edición que tuvo Ana Manrique sería la citada puesto que las siguientes son demasiado tardías. La obra fue escrita por un jesuita, Martín de Roa, quien tenía una amplia formación como historiador y teólogo, además de vincularse con algunos de los literatos de la época como Luis de Góngora

²¹² A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, pp. 362v-365v.

entre otros. Es interesante que la dama tuviera esta obra, no por su edición o autor si no por el contenido de la misma.

La vida de Ana Ponce de León fue muy similar a la de Ana Manrique, quien encontraría sin duda un referente en esta biografía. No solo para ella, sino también para las novicias que convivieron en su casa. Además, la impresión data de 1604, año en el que entraron la mayoría de jóvenes al servicio de la condesa, por lo que sería una adquisición intencionada que, sin duda, formaría parte de las lecciones que se daban en las casas de la calle de la Magdalena. La obra narra la vida de una joven noble que enviuda a los 25 años y ante tal escenario, se recoge en su espiritualidad alentada por su confesor, el maestro Juan de Ávila.²¹³ Además de los paralelismos de la joven con la condesa de Puñonrostro, también es interesante la figura del confesor, en este caso el padre Ávila, otro autor importante en la biblioteca de Ana Manrique.

Aunque la vida de la condesa de Feria podría tomarse como referencia para otras damas, también era un ejemplo reivindicativo de independencia femenina, puesto que Ana Ponce de León trató de defender sus intereses en contra de una sociedad que oprimía las opciones de vida de las mujeres nobles en su situación, para las que el convento era en muchos casos una opción de libertad individual.²¹⁴ Actualmente se conservan cinco ejemplares de esta obra en la Biblioteca Nacional y es el localizado en la Sede de Recoletos, el que proviene de los fondos de la librería del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá y coincide en tamaño y encuadernación en pergamino, tal y como se indica en el inventario de la condesa.

Ana Manrique también adquirió interesantes conjuntos documentales que deben destacarse no por su temática estrictamente religiosa, pero sí por su valioso contenido. En la tasación se registran como manuscritos *de las informaciones del japon en quatro reales*. Estos documentos eran cartas e informes que enviaban los jesuitas desde Japón, China y la India Oriental, lugares donde desarrollaron una amplia labor de evangelización y educación. Desde allí, informaban de los hechos que sucedían, los

²¹³ BELLIDO VELA, E., “Ana Ponce de León, condesa de Feria”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M., (Coord.), *Aportaciones al diccionario biográfico franciscano de España, Portugal Iberoamérica y Filipinas*. Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2014, pp. 39-55.

²¹⁴ GRAÑA CID, María., “Notas sobre el fenómeno místico femenino en el monacato andaluz del siglo XVI”, en GONZÁLEZ DE LA PEÑA, M., (coord.), *Estudios en memoria del Profesor Dr. Carlos Sáez. Homenaje*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007, pp. 791-807.

procesos de alfabetización y también de las diferentes costumbres de los habitantes en contraposición a las occidentales. Por consiguiente, quien recibía estos documentos tenía en su poder una gran fuente de información, desconocida por la mayor parte de la población en esos momentos. Estos documentos, llamados “Informaciones”, se escribían para que fueran destinadas al general de la Compañía o a los superiores de los misioneros, no obstante, en ocasiones su destino también estaba en este tipo de bibliotecas. Teniendo en cuenta que los jesuitas fueron los principales asesores de la condesa, no debe extrañar que le proporcionasen este tipo de materiales, en los que ella también estaría interesada. A pesar de ello, es complicado localizar en inventarios la existencia de esta documentación tan privilegiada, si bien es común localizar diferentes obras impresas que hablen de las conquistas españolas en el mundo, no es demasiado común localizar los documentos manuscritos de estas misiones en bibliotecas salvo excepciones, como la citada en el caso de Hernando de Colón o el conde de Gondomar entre otras.²¹⁵

En caso de que se quisieran imprimir estas obras, el proceso siempre era el mismo; las informaciones del extranjero llegaban a manos del General de la Compañía y de ahí pasaban al impresor en forma de cartas e informes de género epistolar,²¹⁶ que es lo que se observa en la documentación de la condesa. A principios del siglo XVI se imprimieron algunas de estas relaciones o informaciones basadas en documentos, precisamente otro de los títulos que tuvo la condesa fue *Relacion de la China* tasada en real y medio. A pesar de que no se especifica más sobre esta obra, puede corresponderse con alguna de las crónicas impresas por Luis Sánchez en Valladolid entre 1603 y 1604 como la titulada *Nueva relación de la India Oriental y los Reynos del gran Mogor*,

²¹⁵ Hernando de Colón (1488-1539) logró reunir en Sevilla la mayor colección de libros en su biblioteca a principios del siglo XVI, entre ellas existían cartas de navegación, documentos privados de su padre, Cristóbal Colón, además de otras relaciones e informaciones de las Indias. Por otra parte, Diego Sarmiento de Acuña (1567-1626), I conde de Gondomar, fue embajador de Felipe III en Londres, y su extensa biblioteca reunía un fondo de impresos y manuscritos con una colección de cartas privadas, con noticias valiosas sobre relaciones internacionales europeas en la primera mitad del siglo XVII. Para más información consúltese: <https://www.realbiblioteca.es/index.php/es/node/6>.

²¹⁶ PENA SUEIRO, N., “La difusión de la literatura informativa sobre China en la España del Siglo de Oro” en: BEGRAND, P., (Coord.) *Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos publicadas en España, Italia, y Francia en los siglos XVI-XVIII*, Paris, Prensas Universitarias de Franche-Comté, pp.287-302.

*Japón y China y de los ritos y costumbres de los naturales dellos, y de los progresos de la Christiandad en aquellas partes, y varios sucessos de guerras que en ellas ha auído, estos años de 1600, 1601 y 1602. Sacada de las cartas que los Padres de la Companhia de Iesus han embiado para su General y para otros superiores.*²¹⁷ Estaba extraída de las cartas que los padres de la Compañía de Jesús enviaban a su General y es una obra traducida del portugués.

Otros de los manuscritos que pertenecieron a la condesa, llevó el título de *Informaciones y costumbres del Japon en folio y una segunda parte en quarta en diez reales todo*,²¹⁸ también traducido del portugués, del cual apenas se conocen más datos.

El hecho de que los dos últimos volúmenes estuvieran escritos en origen en portugués, alude a los misioneros jesuitas lusos que viajaron a Oriente, quienes también imprimían sus cartas y manuscritos en su lengua. Uno de los principales cronistas de la Compañía de Jesús era portugués, se trata del misionero Luis Frois (1532-1597). Desarrolló una obra que vio la luz en 1585, y que se tradujo posteriormente como *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses*. La obra de Frois no fue impresa y traducida al castellano hasta el siglo XX y el original se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia en Madrid.

Además de esta obra, el jesuita también redactó otros informes anuales que enviaba a Europa para ser leídos y custodiados por la Compañía de Jesús. No puede descartarse que se tratase de algunas obras de Luis Frois traducidas, aunque también hay otros posibles autores como Melchor Nuñez Barreto. Además, Cristóbal López también viajó a Portugal, donde conoció al pintor Sánchez Coello, por lo que el vínculo con los jesuitas lusos está justificado. Existen más manuscritos en casa de la condesa, pero no pudieron ser tasados adecuadamente por falta de información, título o autor concreto, pero tras comprobar la existencia de estas obras, no puede descartarse que tuviera más correspondencia y documentos sobre las misiones jesuíticas que no llegaron a imprimirse. Actualmente, la Real Academia de la Historia custodia una serie de

²¹⁷ *Ibidem*. Sobre esta obra y otras “informaciones” y relaciones de sucesos, véase: LÓPEZ POZA, S., “Las noticias en Relaciones de Sucesos cercanas a la Edición Princeps del Quijote” en: Sagrario López Poza (ed.), *Las noticias en los siglos de la imprenta manual. Homenaje a Mercedes Agulló, Henry Ettinghausen, M^a Cruz García de Enterría, Giuseppina Ledda, Augustin Redondo y José Simón, A Coruña, SIELAE & Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2006, pp. 119-140*

²¹⁸ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, pp. 362v-365v.

documentos jesuitas de avisos y cartas de las Indias Orientales, China y Japón desde 1518 hasta 1785.

Sabiendo la relación que Ana Manrique tuvo con los impresores, especialmente con Juan de la Cuesta y Luis Sánchez, es posible que tuviese esos textos manuscritos para poder patrocinar su impresión en algún momento. Por otra parte, algunas relaciones de sucesos y de costumbres, contenían información sobre botánica y especies, algo que interesó a la condesa ya que la mayoría de especies que tuvo en su jardín, procedían de las llamadas Indias Orientales.

En la biblioteca de la condesa se registran otros manuscritos interesantes como las copias de los *testamentos de la serenissima emperatriz Maria de Austria tasadas en dos reales*.²¹⁹ Unos documentos difíciles de identificar actualmente. No obstante, se conservan copias en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, del que fue impulsora y quiso ser patrona. La emperatriz fue una de las Austrias vinculada con los jesuitas, por lo que, al igual que en su hermana Juana, Ana encontraría un motivo de inspiración y referencia. La emperatriz legó tras su muerte en 1603 casi la totalidad de sus bienes al colegio jesuita del que era fundadora, lo que dio lugar a desavenencias entre los herederos y una dilatación de la ejecución del testamento hasta 1609, cuando definitivamente se acordó la distribución de los bienes.

Finalmente la Compañía de Jesús tuvo la obligación de erigir un edificio de nueva planta, —en cuya construcción intervino Cristobal Colomo, quien rehabilitó la casa de la condesa— y darle el título fundación imperial por la emperatriz. Sin duda la condesa pudo verse a menor escala reflejada en la situación de María de Austria al ser también patrona del colegio jesuita de Pamplona, y posiblemente las copias de la testamentaria también le servirían como guía para la suya propia, en la que designa heredero al colegio jesuita pamplonés.²²⁰

Libros raros, manuales de meditación y literatura mística

²¹⁹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, pp. 362v-365v.

²²⁰ ESCRIVÁ LLORCA, F., “La vida en las Descalzas Reales a través de los epistolarios de Juan de Borja (1584-1604)” en: Suárez Pajares, J., (ed.) *Estudios. Tomás Luis de Victoria*, Valencia, ICCMU, pp.437-452.

Ana Manrique jamás dejó de relacionarse con la corte, prueba de ello fue su asistencia al bautizo del futuro Felipe IV, o la esmerada organización de los festejos en honor a Felipe III y Margarita de Austria que comisionó junto al duque de Lerma. Otra prueba se localiza en su biblioteca, y es que también adquirió el libro de las *Honras de la Emperatriz María*, a las que había asistido personalmente en marzo de 1603 en las Descalzas Reales. No obstante, el libro recoge las honras que se celebraron en el colegio jesuita un mes más tarde, a las que también asistió la condesa. El ejemplar se tasa en cuatro reales.²²¹ Se trata de una obra considerada rara, de autoría anónima impresa por Luis Sánchez, que se convertirá en la primera que incluya jeroglíficos y emblemas de unas honras fúnebres de la casa de Austria. Fue coordinado por la Compañía de Jesús en acto de agradecimiento por los favores y legado con los que la emperatriz les había obsequiado y está dedicado a su hija, sor Margarita de la Cruz, monja en las Descalzas Reales.²²² A diferencia de las honras anteriores, la Compañía preparó un gran evento de poesía, emblemas y jeroglíficos visuales que decoraban la totalidad de la iglesia, similar al acto que patrocinó la condesa años más tarde.

Lo excepcional de las honras de 1603 es que se recogieron en la publicación impresa por Sánchez las poesías y los emblemas, algo que no era habitual debido al sentido efímero que tenían dichos eventos. Por otra parte, fue un arduo trabajo por los alumnos y los profesores de los colegios jesuitas de Alcalá y Madrid, quienes se encargaron de la elaboración de las composiciones visuales en una competición festiva. Estos ejercicios y competiciones literarias eran usuales en los colegios jesuitas, puesto que ya habían participado en otros similares, no obstante, las honras de la emperatriz fueron la gran ocasión para el colegio para demostrar su talento, y por este motivo se inmortalizaron la mayoría de emblemas y poemas en la impresión de 1603.²²³

Se desconoce por el momento si Ana Manrique estuvo implicada en la financiación del evento regio, o de la publicación impresa derivada del mismo. No obstante, conociendo su labor como impulsora de ciertas obras jesuitas, y su

²²¹ *Ibidem*.

²²² SEBASTIÁN LOZANO, J., “Emblemas para una emperatriz muerta” en: Zurriaga Senent, V.F., (ed.) *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural Volumen II*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 1454-1462.

²²³ *Ibidem*.

participación en otros eventos similares, no debe descartarse la idea de que estuviese implicada en la publicación de estas honras para la emperatriz.

La colección de Ana Manrique siguió siempre una línea temática religiosa, y dentro de esta, sus preferencias fueron la espiritualidad, la meditación y el misticismo cristiano. La literatura espiritual tomó gran impulso en España a principios del siglo XVII. La búsqueda del camino de perfección, la meditación, y las materias espirituales se implantaron con fuerza en la Península generando diversos tipos de literatura mística. La mayoría de obras que atesoró la condesa se clasifican en esta temática, tan compleja y ramificada que incluso la Inquisición tuvo que tomar medidas prohibiendo algunos títulos a finales del siglo XVI.²²⁴ Eran obras especializadas que gracias a la imprenta pudieron salir de las paredes de los monasterios que las custodiaban y llegar al público. La literatura mística guiaba y aconsejaba sobre las pautas a seguir para llevar una vida en comunicación con lo divino. Por lo tanto, exponían ejercicios físicos diarios, mentales, visiones que en ocasiones rozaban lo fantástico, y una serie de ideas profundas a las que muchos lectores no estaban acostumbrados.²²⁵

Esto originó que muchos de los nuevos asiduos a esta literatura, quisiesen seguir un camino religioso propio e individual, viviendo su propia religiosidad. Un concepto inaceptable para la Iglesia Católica, que temía por las ideas protestantes y por la creación de nuevas ramificaciones de la religión en un periodo convulso. Ante tal escenario, se crearon los índices de libros prohibidos como un método para prevenir y evitar que algunas de estas lecturas ocasionasen tal impacto en los lectores, los cuales incluían las normas de la Iglesia con respecto a la censura de las publicaciones.

Curiosamente muchos de los títulos y autores que se relatan en el índice de la Inquisición de 1584 y 1612, se registran en la biblioteca de la condesa, concretamente un total de cuarenta. No obstante, la Iglesia recomendó no hacer uso de estas lecturas a no ser que alguien pudiera explicarlas correctamente, —un confesor o sacerdote de confianza—, de lo contrario, expresaban que sería como *comer pan sin tener dientes*.²²⁶

²²⁴ SUBOH JARABO, Y., *Inquisición, censura y literatura espiritual en la España Moderna*, Tesis Doctoral defendida en el Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid, 2017, 279-284.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

La biblioteca de Ana Manrique no causó ningún revuelo aparente para la Iglesia Católica, puesto que tenía su propio asesor y confesor jesuita que era quien le proporcionaba algunas de las obras que compró. Tampoco parece que le afectase de algún modo la prohibición de dichos libros ya que adquirió la problemática edición de *La Santa Juana* de 1610 que fue censurada y retirada del mercado por la Inquisición, pero tampoco se deshizo de ella.

Otras de las obras más importantes que sufrieron la censura eclesiástica y están en el inventario de Ana, fueron los seis tomos del *Abecedario espiritual de Francisco de Osuna, tasados en treinta y seis reales*.²²⁷ Una serie de trabajos que aunaban la poesía mística y las enseñanzas religiosas con una estructura mnemotécnica. Los tomos de Osuna fueron una lectura habitual para santa Teresa de Jesús, ya que los empleó como manuales para la escritura mística y también para la mejora en las técnicas de la oración, además de considerarlos como guías para iba a tomar el camino religioso.²²⁸ Los textos de Osuna son imprescindibles para entender la historia de la literatura mística, y principalmente la obra de Teresa de Ávila. La relevancia de esta obra radicó en ser el primer manual de oración y formación espiritual escrito en castellano durante la primera mitad del siglo XVI cuya fama continuó hasta el siglo siguiente.

Osuna ayudaba al lector a distinguir entre la oración y el recogimiento propios del misticismo, de los pensamientos herejes o de los llamados “alumbrados” que causaban tantos problemas a la Inquisición.²²⁹ No obstante el problema a ojos de la Iglesia Católica fue que autor tuvo formación humanista y se plasma en el libro,²³⁰ ya que promueve un tipo de conducta religiosa individual cargada de iniciativa personal,

²²⁷ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, pp. 362v-365v.

²²⁸ GARBAY-VELÁZQUEZ, E., “Les six Abécédaires spirituels de Francisco de Osuna”, en: Güell, M., y Déodat-Kessedjian, M., (Ed.), *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d’or/El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, Toulouse. CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, 53-71.

²²⁹ GARCÍA LÓPEZ, J., *Santa Teresa de Jesús. El libro de la vida*, Barcelona, Penguin clásicos, 2015, pp. 11-20.

²³⁰ *Ibidem*.

con una visión muy particular, independiente e íntima del concepto de lo divino. Fue precisamente esto lo que desagradó a la Iglesia y el motivo por el que sufrió censura, puesto que daba al lector demasiada libertad para acceder y conocer su propio camino religioso personal, al margen de la Iglesia.

Fueron estas obras de Osuna las que despertaron en una joven Teresa de Ávila el deseo de hacer de su vida un profundo camino espiritual. Este hecho revela la poderosa decisión de Ana Manrique de comprender el misticismo femenino de la santa desde su raíz verdadera, tanto por ella misma como por sus novicias. El hecho de que aparezcan los seis tomos en la biblioteca es sumamente importante puesto que además de ser obras prohibidas, auxiliaba a aquellos que querían emprender la vía religiosa a través de un conocimiento profundo y personal de la mística. Las obras de Osuna auxiliaron a la joven santa Teresa cuando fue incapaz de comprender ciertos comportamientos de sus confesores y maestros espirituales, por lo que tomó la decisión de emprender su camino en solitario mediante estas guías. Por ello es tan importante comprender el peso que tienen estas obras en la biblioteca de la condesa. Estas temáticas, tan dedicadas a instruir al futuro religioso, son las más comunes dentro de la biblioteca de Ana. Deben relacionarse con el afán que tuvo por instruir a las jóvenes en su casa, pero también es un claro ejemplo de la inquietud personal de Ana por estas temáticas. Un interés en el que, en este caso, no influyó la Compañía de Jesús, ya que uno de los detractores principales del *Abecedario* de Osuna fue san Ignacio de Loyola. El fundador jesuita estuvo a favor de la meditación y el misticismo, pero en sintonía con la Iglesia, por lo que criticó la obra de Osuna por su intimidad e individualidad.²³¹

Por este motivo sería un error entender esta biblioteca como una formación exclusivamente jesuita, puesto que la condesa tuvo la completa capacidad de elección y al margen del asesoramiento que pudiese recibir, adquiriría ella misma las obras que eran de su gusto. Es necesario reivindicar la importancia que tuvieron este tipo de obras y sus compradores, puesto que detrás de la persona que la adquiriría, solía haber un grupo de personas interesadas en dichas temáticas, con las que se comentaban los aspectos principales. Como se ha citado anteriormente, adquirir libros no estaba al alcance de cualquiera, pero sí era más asequible el escuchar la lectura de dichos libros por alguien

²³¹ *Ibidem.*

que comprendiese de las temáticas y supiese explicar las lecturas. Y esto precisamente es lo que ocurría en casa de Ana Manrique con sus jóvenes novicias y damas.

Los tomos de Osuna fueron impresos entre Sevilla, Valladolid, Burgos y Toledo entre 1528 la primera y 1555 la última. Actualmente se conserva una edición de cada una de las partes en la biblioteca Histórica del Marqués de Valdecilla en Madrid, provenientes de la antigua biblioteca del colegio jesuita de Alcalá de Henares.

Relacionados con esta temática de la perfección religiosa y la educación, destacan una serie de manuales de oraciones y ejercicios espirituales. Además de tener en su biblioteca las obras de los padres jesuitas como Ribadeneira o san Ignacio de Loyola, tuvo otras como los *Ejercicios espirituales* de Tomás de Villacastín, que enseñaban los métodos de la oración mental y la concentración.

Entre los títulos inventariados, existen obras que eran comunes en los inventarios de libros de la época como los llamados *Flos Sanctorum*. Estas biografías de santos ya estaban presentes en los libros que aporta en la dote de novia. No obstante, en 1616 esta temática aumenta y varía de autor. Si en 1589 primaba la edición de Alonso de Villegas, a partir del nuevo siglo Ana adquirirá otras de gusto jesuita, escritas por el padre Ribadeneira.

El jesuita publica en 1599 el primer libro del *Flos Sanctorum*, y seguirán editándose volúmenes hasta finales del siglo XVII casi todas en la imprenta de Luis Sánchez. Los siguientes volúmenes de Ribadeneira, publicados en 1609 presentaban dos libros más dedicados a los *Santos Extravagantes*, a modo de cuaderno o separata. Uno de ellos lleva dicho título sin especificar más sobre qué santos o mártires trata, mientras que el otro dedicado a los santos jesuitas, incluía las vidas de Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Francisco de Borja, Luis Gonzaga y Estanislao Koska, siendo la inclusión más novedosa del tomo segundo, que recogía las vidas de los mártires de la Compañía.²³² La condesa tuvo todas estas versiones en su biblioteca, incluidas las vidas de santos extravagantes que fueron tasadas en diez y cinco ducados respectivamente.²³³

²³² ARAGÜÉS ALDAZ, J., “El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico” en *Analecta Bollandiana*, CXVIII, 2000, pp. 329-386. Para más información véase: GARCÍA, LORENZO, M., *Una hagiografía de autor. La poética del Flos Sanctorum de Pedro de Ribadeneira*. Santa Bárbara, Universidad de California, 2019 y CORTÉS GUADARRAMA, M., *El Flos Sanctorum con sus*

A pesar de ser obras biográficas de santos como muchas otras, Ribadeneira incide en plasmar veracidad a las historias narradas, alejándose del tono legendario que adquirieron algunas obras de hagiografía que provocaron la duda de los teólogos y de los lectores.²³⁴ Aferrándose a las ideas jesuitas y tridentinas, plasma una serie de biografías, incidiendo en el buen comportamiento y en el martirio de los santos. Fueron obras tremendamente populares, aunque no lo fueron tanto las dedicadas a los santos extravagantes que la condesa adquirió. Permitían al lector conocer a diferentes personalidades de las sagradas escrituras de una manera cercana, pero también como una forma de buscar entretenimiento con la lectura de estas vidas, sin salir del concepto de la teología. Actualmente, se localiza un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España en Madrid y en su sede de Alcalá de Henares, ambos impresos por Luis Sánchez en 1609, provenientes del colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, y otro ejemplar más de la misma edición se localiza en la Biblioteca del Marqués de Valdecilla, de la misma procedencia.

Sin duda las obras del jesuita Pedro Ribadeneira ocuparon gran parte de la tasación de 1616. En comparación con la dote de novia, que no incluía ninguna obra del jesuita, a final de su vida Ana Manrique adquirió diez obras del teólogo, literato e historiador. Además de varias ediciones del *Flos Sanctorum* y las vidas de santos citadas, Ana adquirió dos que tuvieron especial relevancia en su momento. Una de ellas es el *Tratado de la Tribulación*, escrito en 1589. Hubo ediciones anteriores pero la condesa adquiriría sin duda la impresa en 1605 por Luis Sánchez, conservada hoy día en la Biblioteca del Marqués de Valdecilla y procedente del colegio jesuita de Alcalá. Una obra con unas referencias variadas entre el humanismo de Erasmo, el ascetismo de Séneca al que cita continuamente y las ideas de la ascética agustiniana. Esta mezcla distaba de las corrientes místicas puras de la época, y se acercaba más a la corriente literaria que trato de recuperar el estoicismo en el Siglo de Oro español, un rasgo que caracteriza casi toda la producción de Ribadeneira. La Compañía no fue detractora del misticismo, pero sí ponía serios reparos y críticas hacia las corrientes místicas

ethimologías. Estudio y edición, Tesis doctoral dirigida por BAÑOS VALLEJO, F., Universidad de Oviedo, 2010

²³³ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, pp. 362v-365v.

²³⁴ ALBISSON, M., “El *Flos sanctorum* castellano: de las complicaciones medievales a los legendarios postridentinos” en: STROSETZKI, C., (Coord.) *Perspectivas actuales del hispanismo mundial: Literatura, cultura, lengua*, Münster, Readbox Unipress, 2019, pp.53-66.

divulgadas por aficionados y no por especialistas. Por este motivo buscaron favorecer lo opuesto, las corrientes estoicas y ascetas.

Este hecho es otro motivo para no considerar la biblioteca de Ana como un conjunto de libros de ideas jesuíticas, puesto que algunos de ellos eran completamente lo opuesto a lo que los jesuitas consideraban conveniente. La siguiente obra, también de Ribadeneira, constituyó un punto de partida en la literatura religiosa, moral, política y filosófica del momento. Se trata de *El príncipe christiano, tassado en tres reales* y publicado en 1595 por primera vez por Pedro Madrigal en Madrid. No obstante, Ana adquirió de nuevo la edición de Luis Sánchez de 1601 conservada también en la biblioteca histórica citada anteriormente. Era un tratado de trasfondo político, social, moral económico y jurídico que ponía en jaque las sentencias de *El príncipe* de Nicolás Maquiavelo, y criticaba especialmente la idea de que el fin justifique los medios, considerándola un autentico error que lleva a la destrucción de cualquier Estado. Además de ello, describe las virtudes que debe tener un buen gobernante cristiano, todas en contraposición a las de Maquiavelo. Posee un pronunciado carácter ideológico y adoctrinador, y posiblemente es la obra española más destacada de cuantas se han dedicado a cuestionar el pensamiento político de Maquiavelo. Con esta obra se confirma el interés que Ana tuvo hacia las obras de Ribadeneira, ya que no adquirió únicamente las estrictamente religiosas, sino también las de carácter más político y moral como la citada.

Sin duda el vínculo que la condesa tuvo con la Compañía se intensifica a partir del fallecimiento de su esposo. Pero su “reeducación espiritual” también se dio en este periodo. Si bien en la dote se localizaba algún título que dejaba ver sutilmente los intereses literarios de la novia, será en su periodo de madurez cuando adquiriera obras más puristas vinculadas con la literatura mística, entre ellas las obras del jesuita Luis de la Puente (1554-1624), en primer lugar los tres tomos de *Meditaciones de los misterios de la santa fe con la practica de la oracion mental sobre ellos en veinte reales*.²³⁵ Además, tuvo los dos tomos de *La perfección del christiano en todos sus estados, tassados los tres en veinte y quatro reales*.²³⁶ El jesuita estuvo muy vinculado con el colegio fundado por Magdalena de Ulloa en Villagarcía de Campos, donde tuvo un

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, pp. 362v-365v.

papel relevante como confesor y docente. Las dos obras anteriormente citadas, publicadas entre 1605 y 1613 constituyen textos básicos para la meditación y la oración cristiana, siendo las precursoras de otros manuales que serán impresos años después. Los tomos de las *Meditaciones* que tendría la condesa, se corresponderían con la edición de 1605 impresa en Valladolid por Juan de Bostillo, de los cuales se conserva un ejemplar en la biblioteca del Marqués de Valdecilla, todos ellos procedentes del colegio jesuita de Salamanca.

Si hay un libro que no podía faltar en la biblioteca de Ana Manrique es *la Vida de la Santa Madre Teresa de Jesús, tasado en seis reales*.²³⁷ Hubo una edición impresa en Zaragoza en 1606 y redactada por Fray Diego Yepes,²³⁸ no obstante la que tendría la condesa sería la escrita por Francisco de Ribera (1537-1591), e impresa por Pedro Lasso en 1590. Posiblemente la condesa adquiriera la última puesto que Ribera pertenecía a la Compañía de Jesús, dato que aumenta las posibilidades, además de considerarse el primer biógrafo de la santa.²³⁹

La obra del jesuita, está repleta de abundante información personal, y de numerosos documentos originales, lo que la convierte en una obra excepcional fruto de una minuciosa investigación y devoción por la santa. El autor ya tenía la obra concluida en 1587, pero tardó tres años en imprimirse debido a la censura que sufrió la Compañía de Jesús por la obra. La primera edición data de ocho años después de la muerte de la mística. Fue una biografía muy apreciada y considerada, tanto por su lenguaje como por su contenido, en el que se aprecia un gran interés por enfatizar las virtudes reformadoras de la santa.²⁴⁰ Actualmente existe un ejemplar de la obra en la Biblioteca Nacional de España, procedente de los fondos jesuitas de Alcalá.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ CARRETERO CALVO, R., “Aproximación a la biografía de fray Diego de Yepes” en: CARRETERO CALVO, R., (Coord.) *La Contrarreforma en la Diócesis de Tarazona. Estudios en torno al obispo fray Diego de Yepes*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución Fernando el Católico, 2013, pp.11-25.

²³⁹ LOPETEGUI, L., “Censura de la Orden de la Vida de Santa Teresa por Francisco Ribera” en: *Manresa: Revista de espiritualidad ignaciana*, Barcelona, nº16, Grupo Loyola, 1944, pp.261-274.

²⁴⁰ *Ibidem*.

Otra obra biográfica a destacar de la colección de la condesa es la *Historia de la Santa Juana de la Cruz*.²⁴¹ Se tasó por cuatro reales, y se corresponde con la escrita por Fray Antonio Daza, primer biógrafo de la santa. Fue impresa por Luis Sánchez y tuvo varias ediciones entre 1610 y 1614. La edición de 1610 fue prohibida por la Inquisición porque Juana de la Cruz todavía no se consideraba santa oficialmente, por lo que hubo otra edición impresa por Sánchez cuatro años más tarde, en la que remendaba los fallos corregidos por la Inquisición.²⁴²

Fray Antonio Daza desató con su *Santa Juana* una polémica de tal magnitud que el Inquisidor General, don Bernardo de Sandoval y Rojas, mandó retirar el libro y corregirlo.²⁴³ Ana Manrique adquirió las dos ediciones, dada la devoción que tenía hacia la santa que provocó que Tirso de Molina la mencionase en su particular obra dramática dedicada a santa Juana de la Cruz. Actualmente se localizan dos ejemplares de la obra de 1614, uno en la BNE, y otro en la Biblioteca Regional de Madrid, ambos con procedencia jesuita. Las dos ediciones impresas por Sánchez, contaban con una serie de grabados de autoría desconocida,²⁴⁴ que ilustraban la vida de la santa, facilitando así la comprensión de su biografía.

Además de estas obras, que a pesar de no estar exentas de polémica, pueden considerarse comunes dentro del gusto del bibliófilo interesado por la literatura mística, existieron otras en la colección de Ana que fueron catalogadas como raras por el propio tasador, bien por su edición, temática o por sus autores. Entre ellas destaca por ejemplo los *Bandos y leyes del Rey Jacobo de Inglaterra contra la iglesia catolica en tres reales*,²⁴⁵ una obra traducida del latín por B.D. de Clerimond, pseudónimo del padre jesuita británico Joseph Creswell. Esta obra catalogada dentro de la rama teológica, fue una de las muchas que se imprimieron para exaltar la fe cristiana en el momento álgido

²⁴¹ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, pp. 362v-365v.

²⁴² ZUGASTI, M., “Santidad bajo sospecha: la vida de Sor Juana de la Cruz (1481- 1534) en florilegios de santos, crónicas y escenarios del Siglo de Oro” en: GONZÁLEZ, L., Y RODRÍGUEZ, T., (Eds.) *Hommage à André Gallego. La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde hispanique péninsulaire (XIIe au XVIIe siècles)*, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, col. Méridiennes, 2011, pp. 339-367.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ ZUGASTI, M., “Santidad bajo sospecha...” *op.cit.*, pp. 339-367.

²⁴⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, pp. 362v-365v.

de la Reforma Católica en territorios protestantes, por lo que condensa una gran historia tras su impresión.

En 1580 la denominada *Misión de Inglaterra*, cuyo objetivo era la conversión de aquel reino al catolicismo, había logrado poner en marcha una imprenta clandestina en las cercanías de Londres, de cuyas prensas, activas durante un año, salieron distintas obras de ánimo católico.²⁴⁶ La imprenta de Saint Omer desarrolló una actividad arriesgada de consecuencias mucho más grandes, hasta el punto de constituir un motivo de discusión en las negociaciones diplomáticas entre Felipe III y Jacobo VI. Es un hecho conocido que la llegada de libros católicos a Inglaterra fue bastante común y basta con leer la correspondencia londinense de Luisa de Carvajal y Mendoza, otra de las mujeres nobles vinculadas con la Compañía, para atestiguar la vivacidad de este movimiento a comienzos del siglo XVII.²⁴⁷

Las cartas de la dama aportan información sobre las estrategias seguidas a la hora de burlar las prohibiciones de la importación de estos libros, bien confiando la entrada de libros al abrigo de los equipajes que se remitían a la embajada española, o bien mediante el recurso a mercaderes que arriesgaban sus vidas en caso de que se descubriese su mercancía.²⁴⁸

Tanto para introducir este tipo de libros, como para imprimirlos era necesario que las obras estuvieran escritas en inglés, para lograr que pudiesen ser leídas por un público más amplio. En una de sus cartas con el padre jesuita Creswell, autor de la obra, en 1611, Luisa de Carvajal le comenta la poca acepción que el ejemplar de *del Vando y leyes del Rey Jacobo de Inglaterra contra la fe católica* tendría en los católicos ingleses si está únicamente escrito en castellano, por lo que solicita una copia para ser impreso en inglés:

²⁴⁶ BOUZA ÁLVAREZ, F., “Contrarreforma y tipografía. ¿Nada más que rosarios en sus manos?” En: *Cuadernos de Historia Moderna*, nº16, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 1995, pp.73-87.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Ibidem*.

El libro contra la proclamacion y leyes ultimas es de gran provecho, pero es en español. Pienso que será de gran provecho en ingles para animar y fortificar los católicos... Si vuestra merced envía uno de estos libros podrá ser que se imprima en ingles (...) ²⁴⁹

A pesar de que el título pueda sugerir lo contrario, se trataba una obra escrita con un formato dialogado en el que se exponían las ventajas de la fe católica, que resultaba la vencedora y única a la que atenerse frente a las herejías. Cuando finalmente logró imprimirse en inglés, una tanda de los ejemplares de la obra fueron destinados para ser repartidos en las calles de Londres, con una pequeña leyenda impresa que imposibilitaba su venta, pero no su prestación: *Gratis accepistis et gratis date* o “gratis lo recibisteis, dadlo gratis”.²⁵⁰ Actualmente la British Library de Londres conserva un tan solo un ejemplar impreso en inglés con dicha leyenda.²⁵¹ Por otra parte, el papel que tuvo Luisa de Carvajal y Mendoza fue fundamental en la misión, ya que arriesgó su vida en numerosas ocasiones al servicio de los jesuitas en Inglaterra.²⁵²

La edición que tuvo Ana Manrique se imprimió en castellano, por lo que sería una de las muchas impresas en clandestinidad que tuvieron que ser devueltas a España.

Es una obra en la que no se expone el origen de su impresión y su autor escribe bajo pseudónimo, siendo un conjunto de factores que valieron para catalogarla como “rara”. Existen actualmente seis ejemplares en Madrid, todos ellos en la Biblioteca

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 83: “En el Epistolario y Poesías de Luisa de Carvajal y Mendoza se encuentran entre sus cartas numerosas noticias al movimiento de libros prohibidos hacia Londres, tanto de peticiones de ellos como el aviso de que han sido recibidos”.

²⁵⁰ *Ibidem*. Véase también: CARRAFIELLO, M.L., “English Catholicism and the Jesuit Mission of 1580-1581”, *The Historical Journal*, nº4, 1994, pp. 761-774; BURRIEZA SÁNCHEZ, J., Y HARRISON, P., (coords.) *La misión de Robert Persons. Un jesuita inglés en la antigua corte de Valladolid*, Valladolid, Ediciones Técnicas y Culturales, 2010.

²⁵¹ B.L., nº 01017930306, *Briefe admonition to all English Catholikes, concerning a late Proclamation set forth against them* [i.e. the Proclamation of 2 June 1610].

²⁵² ABAD CAMILO, S.I., *Una misionera española en la Inglaterra del siglo XVII: Doña Luisa de Carvajal y Mendoza (1566-1614)*, Santander, Universidad Pontificia Comillas, 1966; BENJAMÍN, J., “A Desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space.” *Feminist Studies: Critical Studies*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1986, pp.78-101; ORTEGA COSTA, M., “Spanish Women in the Reformation.” *Women in Reformation and Counter-Reformation Europe: Private and Public Worlds*. Ed. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1989, pp.89-119.

Nacional, de los cuales uno lleva el sello de procedencia del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, además de estar encuadernado en pergamino como el que nos indica el inventario de la condesa por lo que puede identificarse con el mismo.

Encontramos también esta obra en otros inventarios de la nobleza como es el caso de Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, datado de 1623.²⁵³ El conde de Gondomar fue embajador español que destacó principalmente en la política inglesa,²⁵⁴ también ha sido considerado por la historiografía como bibliófilo, ya que conformó una de las bibliotecas privadas más importantes y reconocidas del siglo XVII.

Otra de las obras que destacan por su peculiaridad en la biblioteca de Ana es la llamada *Prado Espiritual*, de tamaño folio tasado en doce reales.²⁵⁵ Es una edición impresa por Juan de la Cuesta en 1607. Se trata de una traducción realizada por Juan Basilio Santoro, cuyo original sería en lengua griega, recogiendo varios escritos sobre teólogos y santos.²⁵⁶ Consta de dos tomos en total y los ejemplares que tuvo la condesa, como el resto, pasarían a formar parte de la biblioteca de la condesa de Aguilar para volver de nuevo a las manos de los jesuitas.

Se localizan actualmente once ejemplares de esta edición de Juan de la Cuesta, de los cuales interesan los que se ubican en Madrid y cuya fecha sea 1607. En la biblioteca del Marqués de Valdecilla se conserva un ejemplar procedente del colegio jesuita de Alcalá, primer destino que tuvo la biblioteca de la condesa, y otro en la Biblioteca Nacional de España cuyo origen era el colegio imperial de Madrid. Los otros

²⁵³ La extensísima biblioteca del conde de Gondomar incluía títulos en hebreo, griego y latín. Además de libros de casi cualquier temática existente en el Siglo de Oro, no podemos comparar en cantidad, pero sí destacar que los títulos de teología y misticismo cristiano catalogados como raros, sí son comunes en ambos inventarios. Inventario disponible en la Biblioteca Digital Hispánica [B.D.H] *Índice y inventario de los libros que ay en la librería de Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, en su casa de Valladolid, hecho a último de abril de 1623* [Manuscrito] Signaturas: Mss/13593 V.1 y Mss/13594 V.2.

²⁵⁴ Véase en referencia al Conde de Gondomar: <https://www.realbiblioteca.es/index.php/es/node/6> consultada en [15/07/2020].

²⁵⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, *protocolo* 2022, f. 363r.

²⁵⁶ El original en lengua griega se localiza precisamente en la biblioteca del Conde de Gondomar.

ejemplares de esta edición,²⁵⁷ están dispersos por diferentes bibliotecas españolas, pero ninguno de ellos proviene de la Compañía, únicamente los dos citados.

Otro ejemplar que destaca en la colección es el llamado *Luz del alma cristiana contra la ceguera e ignorancia* cuyo autor fue Felipe de Meneses tasado en doce reales.²⁵⁸ Tiene la misma estructura de muchos otros libros de la colección de la dama, a modo de manual en el que aconseja y explica cómo desentenderse de los asuntos banales y terrenales. Es la filosofía que impera en la biblioteca de la dama, siempre relacionada con los ideales jesuitas. Se editó en cuatro ocasiones, no obstante no era una obra demasiado habitual como podían ser las *Meditaciones de San Agustín*, o las vidas de santos por ejemplo. Pérez Pastor identificó una edición de este libro, del año 1567 impresa por Francisco del Canto.²⁵⁹ No obstante, existe otra edición más antigua impresa en Sevilla, del año 1555, conservada actualmente en el fondo antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Además de esta, existen otras dos ediciones más una del año 1564, y otra de 1582, probablemente y por cronología, la que más se acerque a la biblioteca de la dama sería la última citada, conservada actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid y proveniente de nuevo del colegio jesuita de la misma ciudad.

Otro ejemplar que debemos comentar, es el denominado *Vita Christi* del padre Jerónimo Nadal en estampas. Tasado en uno de los precios más elevados de la biblioteca, ochenta reales.²⁶⁰ El rey Felipe II tenía este ejemplar impreso en 1593, que se completaba con todos los evangelios y estaba encuadernado en pergamino dorado. El precio ascendió a los cien reales, no obstante no dista demasiado del precio del ejemplar de la dama por lo que debemos considerar que tanto las estampas como la decoración de la encuadernación provocaron el incremento de la tasación.²⁶¹ La *Vita Christi* era un tratado cuyo nombre original sería *Anotaciones y meditaciones sobre el evangelio*, escrito con la finalidad de combinar los textos de espiritualidad con imágenes y estampas, un concepto de marcado carácter jesuítico que desembocó en tratados como

²⁵⁷ Hubo otras dos ediciones más, una en 1614 y otra en 1647.

²⁵⁸ A.H.P.M., Santiago Fernández, *protocolo 2022*, f. 363v.

²⁵⁹ DADSON, T., *Libros, lectores y lecturas...op.cit.*, p.443.

²⁶⁰ A.H.P.M., Santiago Fernández, *protocolo 2022*, f. 364r.

²⁶¹ SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Archivo documental español. Inventarios reales de bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Tomo X, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956, pp.185.

el presente mencionado, que incluía las estampas y grabados en su interior. En origen fueron escritas específicamente para los escolares de la Compañía de Jesús, adaptando en texto e imagen tanto la vida de Cristo como las ideas jesuitas de meditación y espiritualidad. Esta obra tuvo un gran éxito no solo en los escolares de la Compañía, si no que se extendió entre devotos y laicos más que cualquier otro manual jesuita. Presentaban fragmentos de los evangelios y la vida de Cristo acompañada con ilustraciones y unas citas mnemotécnicas que ayudaban a comprender el significado del texto.

Además, las obras de Jerónimo Nadal tuvieron un éxito considerable en el ámbito artístico, ya que sus estampas sirvieron a numerosos artistas como modelo para realizar sus obras. Sabemos que el método de los grabados y estampas se hizo tremendamente popular para fijar referentes a la hora de plasmar una temática en una obra. El hecho de que este tratado las tuviera en su interior junto con el texto, fomentaría la inspiración del artista, que a su vez, sería más fiel a las escrituras evitando conflictos con la Iglesia Católica. Actualmente se conservan numerosos ejemplares de esta obra, debido a su popularidad en la Edad Moderna y la expansión que tuvo gracias a la Compañía de Jesús. En el catálogo de la Biblioteca Nacional, se localizan hasta cinco ejemplares de la misma de diferentes ediciones, algunas de ellas procedentes de los colegios jesuitas y de la Biblioteca Real.

Hay dos libros especiales que cierran la tasación de la biblioteca. Son *dos libritos de memorias de la señora condessa escritos con tres cerraduras y llaves tassados en dos reales cada uno*.²⁶² Se supone que estos dos cuadernos se vendieron igualmente con la biblioteca entera a la condesa de Aguilar. A pesar de que no se mencionen en la almoneda pública, debieron incluirse en el conjunto de la biblioteca por lo que tal vez sí pasasen a manos de la misma compradora. Los cuadernos de memorias solían ser diarios personales en los que escribir con un claro sentido privado, dada la seguridad para acceder al interior del cuaderno con diversas cerraduras y llaves.

Estos diarios son interesantes puesto que aluden a la intención de su propietaria de escribir sobre sus pensamientos, anotaciones diarias, reflexiones o memorias. No obstante, dada la privacidad de los mismos no puede llegar a conocerse las anotaciones del mismo. Este tipo de libritos personales también se localizan en otras bibliotecas, un

²⁶² A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 364r.

ejemplo es la de Antonia de Ulloa, condesa de Salinas, donde también se tasó un *libro de memorias pequeñito por tres ducados* y otro *librillo de memorias con diezynueve hojas escriptas de mano de mi señora condessa*.²⁶³

En el apartado dedicado a la biblioteca se tasa un objeto que se encontraba en la estancia donde estaban los libros, algo que también aporta una idea del concepto de espacio dentro de la casa destinado a custodiar los ejemplares y los documentos importantes. Se trata de un escritorio de Alemania, del que apenas se indican más detalles, únicamente se describe como *lo que había en un escritorio aleman en la biblioteca de la señora condessa*.²⁶⁴ En él se encontraban una serie de documentos tales como el pergamino emitido por el general de la Compañía de Jesús en el que nombraba a Ana Manrique como patrona del colegio pamplonés. Además, había otros manuscritos que no son descritos por Cristóbal López en la tasación, por lo que no puede conoerse qué información custodiaría en el mueble. Lo que sí se tasó fueron un total de veinte *pedazos de seda a cinco ducados cada uno*.²⁶⁵ Esto remite a la práctica de las recetas de Ana Manrique, ya que algunos ingredientes como el benjuí, se secaban en retales de seda tal y como se expone en la receta de sus pastillas; *han de moler y cerner menxuy y se ha de moler con el tres onzas de estoraque y secarse con un pedaço de seda y esto se ha de hazer luego de haber sacado el çumo de ella*.²⁶⁶

El estudio del inventario de la biblioteca permite establecer una comparativa con respecto a los libros llevados en dote en 1589. Lo primero que llama la atención son los ejemplares que no constan en la última tasación que además, tampoco se localizan en el inventario del cuñado de la condesa, Francisco Arias Dávila, quien tuvo una amplia biblioteca, por lo que no pasaron a manos de los Puñonrostro. A diferencia de otros bienes que desaparecen en la última tasación, Ana Manrique sí conservó la mayoría de libros incluidos en la dote, pero se observa en el inventario final la falta del libro de Petrarca de *Remedios contra prospera y adversa fortuna*, y los *Flos Sanctorum* de

²⁶³ A.H.P.Z., Casa Ducal de Híjar, 4º, ff. 303-322. Recogido en: DADSON, T.J., *Libros, lectores y lecturas...op.cit.*, p. 438.

²⁶⁴ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 364v.

²⁶⁵ A.H.P.M., Santiago Fernández, protocolo 2022, f. 364v.

²⁶⁶ B.N.E., Mss /1462, *Libro de receptas de pivetes, pastillas y ubas perfumadas y conservas*, manuscrito, post. 1600, ff. 31v-32r.

Alonso de Villegas. Es posible que se vendieran o pasaran a otras manos, en el caso del Petrarca puede que fuese así por ser una de las obras que no encajaba dentro de los nuevos gustos y temática, no obstante es posible que la siguiese teniendo y no se incluyese en la tasación, tal y como ocurre con el libro de poesía de Diego de Mendoza. En cuanto a los *Flos Sanctorum*, sí que constan en el listado de 1616, pero hay un cambio de autoría. Desaparecen los de Villegas del inventario de 1589, por la incorporación de los de Pedro de Ribadeneira en 1616 junto a sus cuadernos o separatas de los santos extravagantes. Esto indica una posible venta o intercambio, sabiendo que la condesa querría adquirir la misma obra, pero escrita por el padre jesuita con el que estuvo tan vinculada.

También es necesario atender a los precios de las ediciones, ya que los dos *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, se tasan en diez reales, y los dos de Ribadeneira se tasan en veintiséis reales. Es necesario atender a esta cuestión puesto que lo habitual en otros inventarios es observar que desaparecen ediciones más costosas, para adquirir otras más económicas. Este hecho se observa en otras bibliotecas cuyas tasaciones son bajas, pero el número de ejemplares sobrepasa los 200, como son los casos de la Condesa de Arcos o la Condesa de Villamena entre otras, a comienzos del siglo XVIII. Trevor Dadson explica que era una práctica habitual la de poner en venta ediciones más costosas y volver a comprar las mismas o similares, en un formato menos ostentoso y más baratas. Esta práctica permitía poder adquirir más ejemplares y unificar también la colección. Pero en el caso de Ana Manrique se observa lo opuesto. Desaparecen las ediciones de Villegas tasadas con un valor más bajo, y en cambio adquiere las dos obras de Ribadeneira valoradas por el doble de precio, algo que alude sin duda al carácter bibliófilo de Ana Manrique, además de su preferencia por las obras escritas por jesuitas o vinculadas a la Compañía.

Otro detalle que debe observarse es la unificación en el idioma de los textos. Todos ellos están escritos en castellano, o son traducciones del latín, del italiano o del inglés a la lengua castellana. Esto no debe interpretarse como una falta de conocimiento por parte de Ana de otros idiomas, sino que responde a dos cuestiones. La primera es la promoción económica que la condesa hizo hacia textos en otros idiomas, para que se tradujesen al castellano. Eran obras que todavía no se habían traducido y que dado su posible interés, la condesa fomentó y patrocinó económicamente, tanto la traducción

como la impresión de las mismas. Y por otro lado, esto también daría una unidad y un sentido a su biblioteca, en la que todos los ejemplares podrían ser leídos en castellano.

También es necesario atender al sentido didáctico que tenían la mayoría de los libros adquiridos, gran número de ellos redactados en un formato similar a un manual para guiar en la meditación, oración y fomentar el escrito místico. Debe tenerse en cuenta que detrás de la compra de uno de esos libros, no solo estaba la condesa de Puñonrostro, sino que existía un círculo de jóvenes que aprendían, leían, y trabajaban los textos con ella. Por este motivo esta biblioteca es la perfecta para un estudiante religioso, pero también para alguien interesado en la escritura mística. Por otra parte, eran lecturas que fomentaban la introspección y la búsqueda del camino espiritual individual del lector, por lo que daban las herramientas para hallar una libertad religiosa y moral en una época en la que la Iglesia reprimía, sancionaba y censuraba a quienes lo hicieran. Por estos motivos debe considerarse como una biblioteca particular única tanto por sus ejemplares, cantidad, temática y calidad de los mismos.

Por último, es necesario atender a una última reflexión. Se trata de la relación existente entre muchas de las pinturas de la colección de Ana Manrique con sus libros. Es algo que ya se observaba en menor medida en 1589 pero es en el inventario de 1616 donde se percibe una mayor relación entre las obras:

Iconografía de la obra pictórica	Cantidad	Libros
Santo Domingo	2	<i>Meditaciones espirituales Fray Luis de Granada, orden de Santo Domingo</i> <i>Historia de la orden de los dominicos</i>
San Agustín	1	<i>Las meditaciones de San Agustín</i>
San Ignacio	3	<i>Ejercicios espirituales, Vida del santo</i>
El padre jesuita Pedro Ribadeneira	1	<i>Manual de oraciones, Flos Sanctorum, Príncipe Christiano</i>
San Jerónimo Santa Catalina de Siena Santa Catalina de Alejandría Santa María Magdalena Santa Ana	1	<i>Epistolario de San Jerónimo</i> <i>Vidas de Santos</i>
Pasión de Cristo: Crucifixión, Calvario, Triunfo de la Cruz, cruces de madera pintadas.	12	<i>Memorias de la Pasión de NS Jesucristo.</i> <i>Epístolas y evangelios</i> <i>Oficio de la Semana Santa</i>
Pinturas de temática mariana y advocaciones: Nuestra Señora de Loreto, Nuestra Señora del		<i>Horas de Nuestra Señora, Historia de Nuestra Señora de Loreto, Rezos y</i>

Pópulo, oratorio Ave Maris Stella.	8	<i>oraciones de Nuestra Señora</i>
------------------------------------	---	------------------------------------

Hay una relación existente muy marcada, principalmente con las temáticas indicadas en la tabla superior. Algo que ya se intuía en las pinturas de la dote matrimonial, pero incrementa y se consolida en el inventario de 1616. Esta idea del vínculo de la imagen con las escrituras está fuertemente arraigada a las ideologías jesuitas y los consejos de rezar con las imágenes frente al fiel, no obstante también era una dinámica útil para instruir y visualizar de lo que se hablaba, algo que los mismos jesuitas ya empleaban en sus colegios,²⁶⁷ por lo que no debe extrañar que la condesa también practicase esa técnica.

²⁶⁷ MARGENAT PERALTA, J.M., “El sistema educativo de los primeros jesuitas” *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 192-782, 2016, pp. 2-11; Véase también: MARTÍNEZ DE MILLÁN, J., PIZARRO LORENTE, H., JIMÉNEZ PABLO, E., (eds.) *Los jesuitas: Religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2012.

5. LOS RETRATOS DE ANA MANRIQUE

5.1. RETRATOS LOCALIZADOS EN FUENTES DOCUMENTALES

En el presente apartado se aborda el estudio de los retratos de la condesa registrados en diferentes inventarios, y el análisis de la única efigie localizada por el momento. En el caso de los primeros, resulta complejo averiguar su paradero actual ya que la mayoría se vendieron en almoneda pública y se dispersaron entre diversos compradores, mientras que en otros casos, se desconoce su ubicación. Según la documentación consultada, la condesa de Puñonrostro fue retratada en al menos cinco ocasiones. El primer retrato del que se tiene constancia dataría de 1579 como fecha más tardía, y fue realizado en El Escorial por Navarrete el Mudo, tal y como consta en el inventario de bienes realizado tras la muerte del pintor en el mismo año. De la obra pictórica apenas se conocen más datos y lamentablemente se desconoce su paradero actual, únicamente se registra como *retrato de doña Ana Manrique, dama de la reina*.¹ En esos momentos la reina Ana no tenía en su servicio otras damas con el mismo nombre, por lo que se identifica indudablemente con la condesa. La faceta de retratista de Navarrete el Mudo no es demasiado conocida actualmente, algo que dificulta la identificación de la obra o la atribución de posibles características. En el inventario se reflejan otros retratos indicando que eran bosquejos, no obstante en referencia al de Ana Manrique no se hace alusión a que fuesen los primeros trazos de la obra.

Después de esta referencia, se localizan otros retratos en diferentes inventarios, entre ellos en el de su cuñado el conde Francisco Arias Dávila y Bobadilla, que tenía dos pinturas dedicadas a su hermano y su cuñada. Actualmente tampoco se conoce el paradero de estas obras registradas como *dos retratos de doña Ana Manrique y don Pedro Arias por ciento cincuenta ducados*.² El conde de Puñonrostro no fue el único que tuvo en su colección retratos de Ana Manrique, pues también se registran en el inventario del duque del Infantado, Juan Hurtado de Mendoza, un total de tres retratos

¹ FERNÁNDEZ PARDO, F., *Navarrete "el Mudo": pintor de Felipe II...op.cit.*, p.97; SÁNCHEZ CANTÓN, J., *Fuentes literarias para la historia del arte...op.cit.*, p.360; CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico...op.cit.*, p.107.

² DADSON, T., *Libros, lecturas...op.cit.*, pp.356-357.

de la dama. El documento data de 1624 y hace referencia a la tasación de las pinturas que atesoró para ser puestas en venta en almoneda pública tras su fallecimiento.

Al contrario de lo que ocurre con las anteriores referencias, en el inventario del duque sí se exponen más datos sobre los retratos de la siguiente manera:

Yten otro Retrato de dona Ana manrique entero bestida de blanco con Joyas y botones de oro y una gorrilla y plumas blancas Con una Joya en medio Puesta la mano derecha encima de una silla y en la izquierda un lienzo con puntas cortina colorada marco dorado.³

Yten otro Retrato de mas de medio Cuerpo bestida de negro con puntas y Joyas de oro ques de la condesa de puño en rostro Toca de cavos un lienzo en la mano derecha y la otra en el pecho cortina carmesi marco dorado.⁴

Yten otro Retrato pequenito en tabla de la señora condesa de puno en rostro dona ana manrique con un tocado carmessi de rizo, con letrero a las espaldas bestida de negro y un lienço en la mano sin marco.⁵

Estos retratos se dispersaron entre diferentes compradores en la almoneda, haciendo todavía más compleja su localización actual. Además del destino incierto que sufrieron las obras, la dificultad para identificarlos radica en que, la vestimenta, atuendo y joyas eran las habituales entre las damas de la corte y las mujeres nobles con estatus social, que podían retratarse a semejanza de la monarquía, por lo que las descripciones podrían encajar con numerosos retratos femeninos no identificados.

A pesar de ello, es probable que la condesa fuese retratada por otros pintores del entorno cortesano además de por Navarrete el Mudo, como Sofonisba Anguissola y Alonso Sánchez Coello, con los que coincidió en la corte española, o por Juan Pantoja de la Cruz, que tasó las pinturas que aportó al matrimonio. Los retratos del inventario del duque del Infantado tienen unas características comunes, y es que a través de la documentación puede entenderse que se trata de efigies de tipo cortesano, similares a las

³ BURKE, M., Y CHERRY, P., *Spanish inventories I: Collections of paintings in Madrid (1601-1755) Part I*, Los Angeles, The J. Paul Guetty Trust, 1997, pp.234-238.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

imágenes áulicas de los miembros de la realeza y las elites sociales. Esta tipología responde siempre a unos códigos de representación comunes instaurados con la dinastía Habsburgo.⁶ La plasmación de la majestad, la altivez entendida como poder y soberanía, la serenidad y seriedad,⁷ serán algunas características básicas de las imágenes que legitimaban el poder de quienes aparecían en ellas.⁸ Asimismo, los objetos que se citan tales como sillas, mesas, guantes, pañuelos con encajes o cortinas, forman parte de ese concepto regio que se les otorgó a las imágenes, reivindicando la posición social y el poder de los representados.⁹ La primera obra descrita en el inventario de Mendoza es la que más información puede aportar con respecto a las anteriores citadas. Ana Manrique se retrataría con una de sus sayas más lujosas, que posiblemente se tratase de la siguiente localizada entre el vestuario que aportó al matrimonio, tasada como una saya entera de *tafetán blanco y tela de plata por de dentro decorada con unas alcachofas de hilo de oro y forrada con tafetán blanco que se tasso en seiscientos e cincuenta ducados*

⁶ CIVIL, P., “La familia de Carlos V. Representaciones y política dinástica”, en *El linaje del Emperador*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p.46; ALBADALEJO MARTÍNEZ, M., “Fasto y etiqueta de la casa de Austria. Breves apuntes sobre su origen y evolución”. *Imafronte*, nº19-20, 2008, pp. 9-19; LLORENTE, M., “Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder” *Studia Historica: Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 211-238; BREUER-HERMANN, S., “Alonso Sánchez Coello. Vida y obra” en *Alonso Sánchez Coello y el retrato cortesano de Felipe II*, Museo del Prado, Madrid, 1990; *Alonso Sánchez Coello*, Munich, Ludwig Mäximilians Universität, 1984. MORENO VILLA, J., “Documentos sobre Pintores recogidos en el Archivo de Palacio” en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1936, pp. 261-262 y 266; SERRERA, M., (Com.) *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1990.

⁷ RUIZ GÓMEZ, L., “El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao” *Buletina = Boletín = Bulletin*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, nº2, 2007, pp. 85-123; MORTE GARCÍA, C., “Luisa de Borja y Aragón, duquesa de Villahermosa y condesa de Ribagorza. La familia Borja del siglo XVI en Aragón” *Revista Borja. 2º Actes del II Simposi internacional sobre els Borja*, pp.483-527; “Retrato de Luisa de Borja y Aragón”, *Felipe II y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, SECCFC, 1998, pp. 577-578; “Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa”, *Separata de IX jornadas de Arte, El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 445-468.

⁸ FALOMIR, M., “El retrato de corte”, en *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 113-115; KUSCHE, M., *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores, Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolan Moys*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003p. 375-384.

⁹ CIVIL, P., “La familia de Carlos V...” *op.cit.*, p.46.

la saya entera.¹⁰ Llevaría uno de sus mejores atuendos aderezados con alhajas tal y como se indica en el inventario, ya que se mencionan joyas y botones de oro, a pesar de que no se describa con más exactitud el tipo de piezas. En el apartado biográfico se expone que la condesa se deshizo de sus joyas a lo largo de su vida, pero también de sus vestidos y sayas más ostentosas tras quedarse viuda. Por lo que es posible que este retrato fuese realizado antes de su matrimonio en 1589 cuando todavía residía en la corte.

Lo que sí indica el tasador es que Ana llevaba una gorra con plumas blancas que tendría una joya en medio a modo de broche central. Este tipo de prenda aparece en otros retratos femeninos siendo un accesorio común entre las damas de la élite y la realeza, tal y como puede observarse en los retratos de las infantas Isabel Clara Eugenia que luce un copete de altura mediana, o el de la reina Ana de Austria donde puede observarse la tipología de gorrilla con plumas blancas tal y como se describe en el inventario citado. [fig.64] Del mismo modo que se aprecia en el retrato de una dama desconocida vestida de blanco, en el que se observa un complejo peinado, tocado con agujas y plumas blancas. [fig.65]



Fig. 64.a. *Detalle del retrato de la reina Ana de Austria.* Alonso Sánchez Coello, museo Lázaro Galdiano.¹¹



Fig. 64. b. *Detalle del retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia,* Alonso Sánchez Coello, Museo del Prado.¹²

¹⁰ A.H.P.M. Gaspar Testa, protocolo 299/2 f. 976 v.

¹¹ Fig.64.a. *Retrato Ana de Austria* por Sánchez Coello, ca.1570, Museo Lázaro Galdiano (Madrid), fuente:imagen fundación wikimediacommons.org.



Fig.65. *Retrato de dama desconocida vestida de blanco*.¹³

La utilización de la palabra gorra y no copete, puede aludir a que fuese un retrato de la década de los ochenta del siglo XVI como fecha tardía, ya que a finales de los noventa la moda evolucionó y con ella, las gorras pasaron a un segundo plano mientras que el denominado copete o sombrero pasó a ser uno de los accesorios preferidos de las damas de la élite. A comienzos del siglo XVII, el copete y el peinado serán más altos que en el siglo anterior, por lo que las gorras con plumas se lucieron más en los peinados más bajos, que tuvieron su auge en las décadas de los setenta y ochenta del siglo anterior.¹⁴

La composición de este retrato de Ana, la indumentaria, los objetos y gestos que se describen, son característicos del retrato áulico que sin duda, remiten a otros de grandes personalidades de la monarquía. No obstante, es preciso destacar la similitud que tendría en composición con el de su prima Juana Pernstein, duquesa de Villahermosa, conservado en la colección Lobkowitz en República Checa, donde también aparece con una saya entera blanca acuchillada aderezada con botones y agujas de oro, mientras apoya una de sus manos en una silla. [fig.66]

¹² Fig.64.b. *Retrato Isabel Clara Eugenia* por Sánchez Coello, ca.1587, Museo del Prado (Madrid).

¹³ Fig. 65. Retrato de *Dama desconocida* vestida de blanco, primera mitad del siglo XVII. Fuentes fig.64b y 65: Wikimedia commons.

¹⁴ BERNIS, C., “La moda en la España de Felipe II” en *Alonso Sánchez Coello...op.cit.*, pp. 100-105.



Fig. 66. *Retrato de Juana Pernstein, duquesa de Villahermosa atribuido a Rolan de Moys, colección Lobkowitz.*¹⁵

Este retrato es el único localizado de Ana Manrique que vestiría de blanco y que al igual que el de su prima Juana,¹⁶ podría haberse realizado con ocasión del matrimonio de la condesa en 1589. La indumentaria del retratado variaba según la función del

¹⁵ Fig.66. *Retrato de Juana Pernstein*, atribuido a Rolan de Moys, 1584, palacio de Nelahozeves, República Checa, fuente: sarkabayerova.blog.idnes.cz.

¹⁶ JIMÉNEZ DÍAZ, P., *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp.112-113.

retrato, si bien siempre se immortalizaba con sus mejores atuendos,¹⁷ cada imagen estaba destinada a un fin distinto, por lo que no puede descartarse la idea de que este retrato aludiese al enlace matrimonial con el conde de Puñonrostro, cuando Ana Manrique todavía residía en la corte española y conservaba la totalidad de sus alhajas y su vestimenta más lujosa de la que luego se deshizo.

A pesar de que la composición y características de los demás retratos descritos siguen siendo similares, en el resto la indumentaria siempre es negra. En el segundo retrato del inventario de Mendoza, también se mencionan puntas de oro y joyas, además de la toca de cabos, una prenda de indumentaria habitual que además está presente en la tasación de elementos textiles de la condesa antes y después de su matrimonio. Por último, en la descripción del último retrato no se hace apenas referencia a las joyas y alhajas, únicamente a la vestimenta negra y la toca roja. Es de menor tamaño que los anteriores y estaría realizado sobre tabla, algo que también lo diferencia del resto, que son sobre lienzo.

Se describe a la dama con un tocado de color rojo que destacaría frente a la indumentaria y fondo negro. El tasador no expone más detalles sobre esta prenda, que posiblemente sería similar a una toca de tela rizada como la que lleva la joven dama desconocida retratada en la obra atribuida a Sánchez Coello conservada en el Museo del Prado, a la que se identificó como la princesa de Éboli, aunque hoy en día solo puede argumentarse con seguridad que sería una joven dama alemana de la corte española.¹⁸ [fig.67] En definitiva son tres retratos distintos entre sí, pero con características comunes relacionadas con el retrato cortesano del momento.

¹⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona, Ediciones Omega, 1948, pp.127-128; MARÍAS, F., “Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas”, en *La mujer en el arte español, actas de las VIII Jornadas de Arte del CSIC*, Madrid, CSIC, 1997, pp. 101-116; GARCÍA, A. Y RUIZ, L. “Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales”, en Portús, J., (Coord.) *El linaje del Emperador*, cat. Exp., Cáceres, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 135-157,

¹⁸ BREUER, S., *Werke Sánchez Coello*, Munich, Uni Druck, 1984, pp. 156 238-239; RUÍZ GÓMEZ, L., “Alonso Sánchez Coello. Joven desconocida” en: RUIZ GÓMEZ, L., (Com.) *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2019, pp. 164 n° 34.



Fig. 67 Retrato de joven dama desconocida, atribuido a Sánchez Coello, Museo del Prado.¹⁹

Es posible que los retratos de la condesa fuesen propiedad de la esposa de Juan Hurtado de Mendoza, Ana de Mendoza y Enríquez, que había sido dama de la reina Margarita de Austria.²⁰ Juan Hurtado fue gentilhomme de cámara del rey Felipe III,²¹

¹⁹ Fig.67. Retrato de joven desconocida, atribuido a Sánchez Coello, Museo del Prado. Fuente: Pinterest.

²⁰ Fue la primera mujer titular del cargo de duquesa del Infantado, uno de los títulos más importantes de la aristocracia española. Véase biografía de Ana de Mendoza y Enríquez: [Ana de Mendoza y Enríquez | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](#). [Consultada en 03-II-2021]; ARTEAGA Y FALGUERA, A., *La casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*, tomo II, Madrid, Duque del Infantado, 1944, pp.5-45; Véase su biografía escrita por: GARCÍA LÓPEZ, A., *Ana de Mendoza, sexta duquesa del Infantado*, Guadalajara, Duque del Infantado, 2011.

²¹ Véase biografía sobre Juan Hurtado de Mendoza: [Juan Hurtado de Mendoza | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](#) [Consultada en 03-II-2021]; Véase también: CARRASCO MARTÍNEZ, A., *El régimen señorial en la Castilla Moderna: las tierras de la casa del Infantado en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Editorial Complutense, 1991; *Control y responsabilidad en la administración señorial: los juicios de residencia en las tierras del Infantado(1650-1788)*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la

por lo que también compartió cierto periodo en la corte con Ana Manrique, pero posiblemente quien tuvo relación con ella fue la esposa del duque. Algo que de nuevo demostraría el papel relevante de la mujer en los grandes linajes nobiliarios, ya que eran partícipes y tenían una posición activa a la hora de formar galerías de retratos como la del Infantado. Ana de Mendoza, condesa de Saldaña, pertenecía al círculo de amistades del duque de Lerma y tuvo una fuerte vocación religiosa en su juventud, lo que la llevó a relacionarse con mujeres devotas, novicias, o monjas, dentro de su círculo social de clase elevada, entablando amistad con sor Margarita de la Cruz, hermana de la reina Ana y monja en las Descalzas Reales. La condesa de Saldaña compró objetos en la almoneda de la condesa de Puñonrostro, dato que no evidencia una amistad, pero sí puede considerarse como prueba de la pertenencia al mismo círculo social, al igual que ocurrió con la condesa de Aguilar, que coincidió una larga etapa en la corte con Ana Manrique y también participó en su almoneda.

Universidad, 1991; “Alcabalas y renta señorial en Castilla: los ingresos fiscales de la casa del Infantado”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 12, 1991, pp. 111-122; Lorenzo Cadarso, P.L., y Gómez Urdáñez, J.L., “Los enfrentamientos entre el patriciado urbano y la aristocracia señorial: Guadalajara y los duques del Infantado (ss. XV-XVII)”, en *Norba*, 13, 1993, pp. 127-155.

5.2. EL RETRATO DE ANA MANRIQUE EN LA COLECCIÓN LOBKOWICZ

El único retrato identificado por el momento se encuentra en la colección Lobkowitz en República Checa y forma parte de los fondos artísticos del castillo-palacio de Nelahozeves. La edificación del castillo fue ordenada por el asesor del emperador Fernando I, Florian Griesbeck, dando lugar a un largo proceso de construcción que finalizó a comienzos del siglo XVII. En 1623 el castillo pasó a manos de la I princesa de Lobkowitz, Polixena Pernstein, prima hermana de Ana Manrique, casada en segundas nupcias con Zdenko Adalbert von Lobkowitz. La familia Griesbeck tuvo que vender el complejo de Nelahozeves a la princesa debido a una débil situación económica que favoreció a la familia Lobkowitz, convirtiéndose en uno de los linajes más poderosos de Bohemia.²²

Antes de pasar a su ubicación actual, la obra formaría parte de la extensa galería de retratos del palacio de la familia Pernstein en Litomysl.²³ En 1584 el número de pinturas y obras artísticas era tan extenso que había mayordomos encargados exclusivamente del cuidado, reparación y reubicación de las piezas que había atesorado María Manrique de Lara, tía materna de Ana, y que dio forma a una de las colecciones artísticas más extensas de República Checa.²⁴ Tras la muerte de María, las piezas se dispersaron bajo trámites hereditarios, no obstante, en 1612, Polixena y su sobrino Vratislav sacaron del palacio de Litomysl alrededor de doscientos retratos y escribieron un primer inventario en castellano en el que constan ochenta retratos, precedido por otro que fue redactado en checo en 1627 por el secretario de la princesa de Lobkowitz.²⁵

Estos dos inventarios están incompletos, no obstante recogen una gran parte de la galería de retratos y pinturas, así como objetos artísticos de la herencia de los Pernstein, los Rozmberk, —familia del primer esposo de Polixena—, y los Lobkowitz.

²² MAREK, P., “Luisa de las Llagas...”*op.cit.*, pp. 47-90. Sobre la presencia del legado de los Pernestán en las colecciones Lobkowitz véase: “Úloha rodové paměti v životě prvních lobkovických knížat”, en V. Bůžek y P. Král, (Eds.), *Paměť urozenosti*, Praga, 2007, pp. 134-157; JIMÉNEZ DÍAZ, P., *El coleccionismo...op.cit.*, pp. 100-101.

²³ JIMÉNEZ DÍAZ, P., El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II...*op.cit.*, pp.99-117.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

Los retratos fueron imprescindibles para la casa de Pernstein, eran obras que habían sido objeto de intercambio entre las diversas ramas de la familia, así como entre la corte imperial de Viena y Praga y la española. Polixena fue quien se encargó de la reubicación de esta colección pictórica, enriqueciéndola con las herencias de su primer y segundo esposo.²⁶ Las obras fueron trasladadas en un primer momento al palacio de Roudnice, heredado por Polixena, y allí fue creciendo a lo largo de las generaciones hasta la expropiación por parte del protectorado nazi y después por el gobierno comunista de Checoslovaquia en 1948.²⁷ Una vez devuelta a los herederos, la casa de Lobkowitz, en 1993, la mayor parte de la colección incluyendo el retrato de Ana Manrique se ubicó en Nelahozeves.²⁸

El retrato de Ana Manrique está realizado en óleo sobre lienzo y mide 195 x 105 cm. Se ubica en la denominada galería española del castillo de Nelahozeves, donde se encuentran otros retratos de la familia Pernstein como el de María Manrique de Lara, el de la princesa Polixena, el de Juana Pernstein, duquesa de Villahermosa, y los de miembros de la realeza como la reina Ana de Austria o su hermana la reina Isabel de Francia entre otros. Representada de cuerpo entero, el artista presenta a la joven sobre un fondo que simula un entorno palaciego, con una balaustrada que abre paso a un paisaje marítimo y rocoso. Ataviada con una saya entera negra forrada de tafetán, sobre la que se disponen todo tipo de joyas representadas con sumo detallismo, apoya una de sus manos enfundada en un guante sobre una silla frailer, mientras que con la otra sostiene un lienzo. Se retrata con una gorguera de altura mediana y un tocado de hilo rizado aderezado con diamantes y perlas engastados en oro a modo de tiara y un pequeño lazo de terciopelo negro en la parte superior. La saya entera de tafetán negro se cierra por la parte delantera mediante unos ribetes de terciopelo negro con bordados de hilo de oro y plata, mientras que los cabos que anudarían la saya se ocultan mediante las puntas, que en este caso son de oro esmaltado con diamantes. Los cordones de terciopelo de la saya alcanzan desde el cuello de la misma hasta los pies, ornamentados con agujas de oro con cuatro perlas cada una, mientras que en el cierre de la saya también aparecen estas agujas a modo de abotonaduras. [fig.68]

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ STEPANEK, P., Y BUKOLSKA, E., “Los retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, I, *IAP*, 6, 1972, pp. 145-162. “Los retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, II, *IAP*, 7, 6, 1973, pp.115-142.

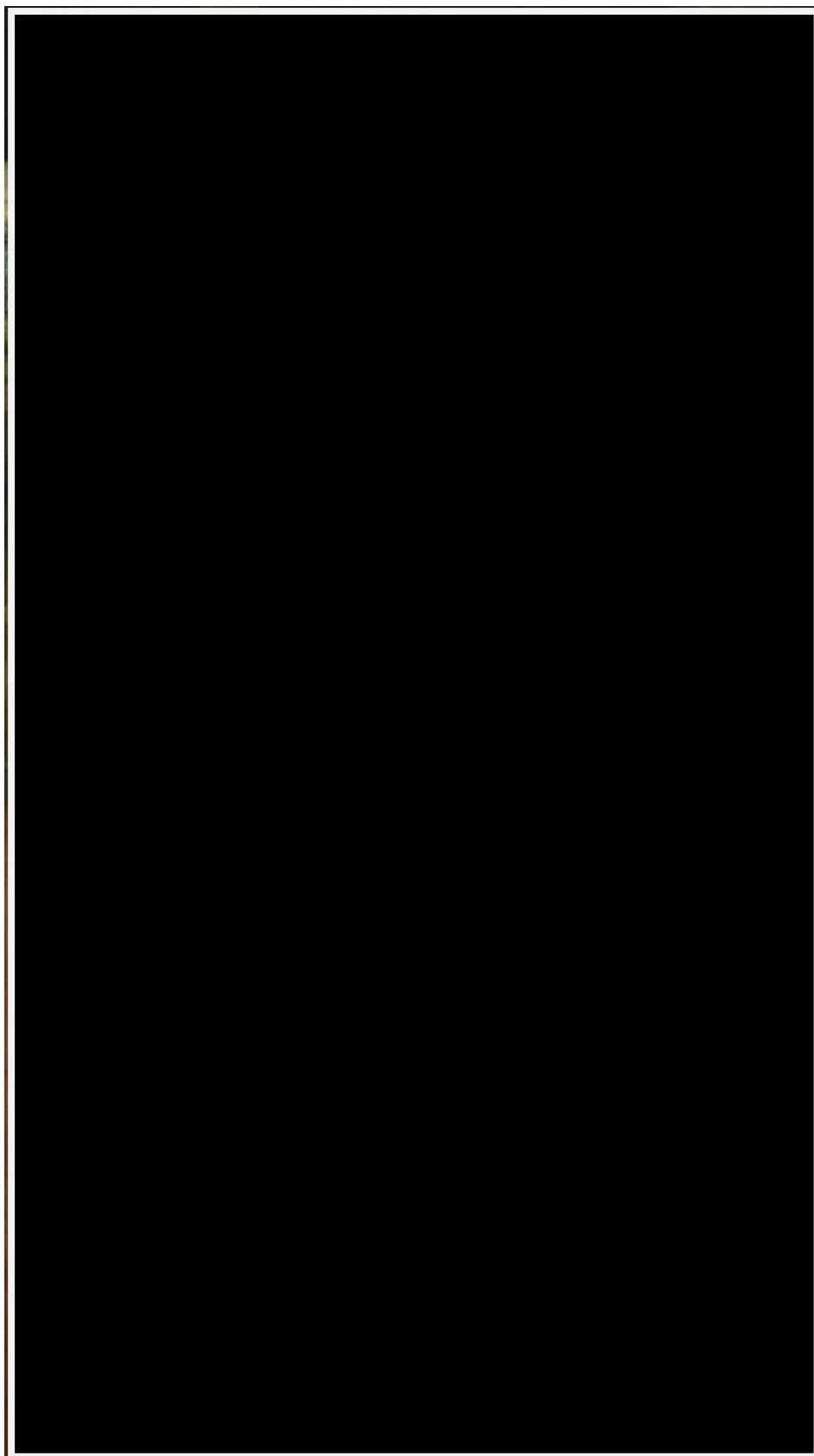


Fig. 68. *Retrato de Ana Manrique, castillo de Nelahozeves.*²⁹

²⁹ Fig.68. Imagen del *Retrato de Ana Manrique*, ca. 1578-1580, castillo de Nelahozeves. Imagen: colección Lobkowitz.

Los recursos cromáticos empleados varían desde tonalidades grisáceas y negras presentes en el fondo del retrato y en la saya, que contrastan con la palidez del rostro, suavizado con aplicaciones rosáceas, y encarnaciones tanto en las mejillas como en los labios. En menor medida se observan también en los párpados, mediante la intervención de pinceladas finas en tonos rosados, que aportan frescura, luminosidad y volumen al rostro frente a la oscuridad del escenario de la parte superior derecha.

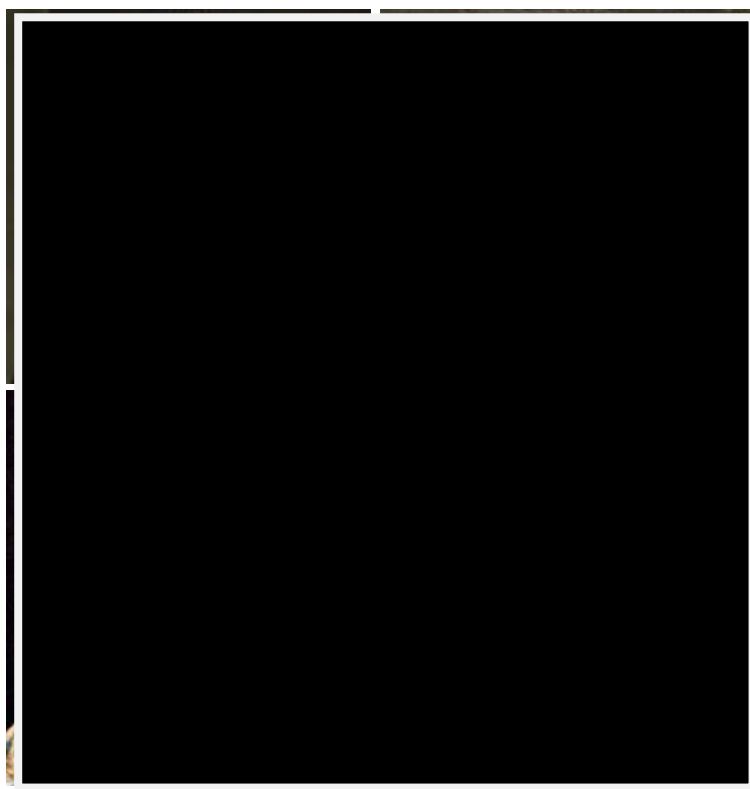


Fig.X Retratos de Ana Manrique, María Manrique y Juana Pernstein.³⁰

El paisaje marítimo rompe la monotonía cromática del fondo, generando profundidad a través de un espacio abierto. El rostro de la joven desvela cierto parecido con la familia Manrique de Lara, principalmente con María y su hija Juana. [fig.69]

³⁰ Fig.69. Imagen conjunta: Retrato de *Ana Manrique*, ca. 1578-1580 imágenes: colección Lobkowitz. *Juana Pernstein*, ca.1584, atr. Rolan de Moys, *María Manrique de Lara*, ca.1575, atr. Jorge de la Rúa, colección Lobkowitz, Fuente: sarkabayerova.blog.idnes.cz.

Ana Manrique dirige la mirada al espectador al igual que ocurre en la mayoría de retratos cortesanos transmitiendo serenidad y distancia. La rigidez en la silueta o la correcta postura de las manos son otros detalles y gestos que evidencian su posición social, transmitida a través de una imagen sobria y altiva sin restar belleza.

Para identificar a la condesa fue necesaria la consulta de diferentes fuentes bibliográficas y documentales. La primera de ellas fue el catalogo de la exposición titulada *Recuerdos españoles conservados en Checoslovaquia*, que reunía los retratos de la galería de los Pernstein-Manrique de Lara, y fueron llevados desde República Checa a diversas ciudades españolas entre 1931 y 1932.³¹ Una importante muestra que dio comienzo a los estudios de la colección Lobkowitz en España, dándose a conocer en diferentes capitales.³² Algunas de las obras seleccionadas fueron los retratos de María Manrique de Lara y sus hijas Juana, Polixena e Isabel, otros de la realeza como los de las reinas Ana de Austria, Isabel de Francia o la emperatriz María, y por último, otros cuyas autorías e identificaciones no eran seguras y pertenecían a la familia Pernstein-Manrique de Lara, entre ellos el de la condesa de Puñonrostro bajo el título de *Anna Manrique de Lara*, siendo de este modo como se recoge el retrato en el actual inventario de las colecciones de los Lobkowitz.³³

En el proceso de identificación de los retratos de la familia existió una problemática con la autoría de los artistas, pero también con la identidad de algunos de los retratados. En el caso del presente retrato, coexistían dos jóvenes de nombre similar que podían encajar con la dama del retrato. En el catálogo citado únicamente se indica la posibilidad de que la joven efigiada fuese una sobrina de María Manrique que respondía al nombre de Ana María Manrique y Mendoza, esposa de Juan de Pernstein. Sin embargo, el nombre con el que se recoge el retrato de la joven dama en el inventario

³¹ El catálogo localizado es el de la exposición realizada en Málaga, véase: VV.AA., *Catálogo de la exposición de recuerdos españoles en Checoslovaquia celebrada en Málaga en 1932*, Málaga, Sociedad Económica de Amigos del País, 1932. El libro de la exposición que se celebró en Málaga está disponible en la Biblioteca General de la Academia Malagueña de Ciencias. BG/SM/5/418.

³² STEPANEK, P., Y BUKOLSKA, E., “Los retratos españoles...”*op.cit.*, pp.145-162.

³³ El inventario actual de la Colección Lobkowitz recoge el retrato como *Anna Manrique de Lara* con el número LR7284, basándose en los anteriores inventarios redactados en el siglo XVII.

actual de la colección Lobkowitz, basado en los redactados por Polixena y su secretario, es *Anna Manrique de Lara* y no Ana María Manrique y Mendoza. Por lo que la única personalidad que respondería a ese mismo nombre, apellido y relación familiar con los Pernstein sería la condesa de Puñonrostro. No obstante, el desconocimiento sobre su biografía en los años treinta provocó que el retrato se haya identificado tradicionalmente como Ana María Manrique y Mendoza, aunque siempre haya existido el interrogante sobre la identidad de la joven.

Los estudios de las colecciones de los Lobkowitz realizados por Pablo Jiménez,³⁴ descartan la teoría de que fuese la esposa de Juan Pernstein, algo que ya había sugerido Pavel Stepanek en sus investigaciones, ya que la cronología biográfica de esta última (ca.1570-1636), no coincidiría con la datación de la obra pictórica,³⁵ establecida en torno a los años ochenta del siglo XVI como fecha tardía, por lo que no es posible que fuese Ana María, ya que la joven retratada aparenta en torno a dieciocho y veinte años.

Por otra parte, en la documentación de la colección Lobkowitz se alude a Anna Manrique de Lara, la joven retratada, como prima de Polixena Pernstein que además era llamada en Bohemia Ana de *Pignara* o *Pizara*,³⁶ por lo que la joven debería identificarse como Ana Manrique de Lara y Piñeiro. Las referencias a su segundo apellido disipan las dudas sobre la identidad de la joven, siendo además el mismo apodo que recibió su hermano Diego Piñeiro en Nápoles, localizado en la documentación como Didaco de *Pignaro* o *Pizaro*. Por otra parte, debe destacarse la existencia de otros retratos que sí serían de Ana María Mendoza en el inventario de Polixena y el posterior

³⁴ JIMÉNEZ DÍAZ, P., *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp.104-105.

³⁵ Desde que dieron inicio los estudios de los retratos conservados en Nelahozeves, hubo una problemática sobre la identificación de ciertas personalidades retratadas, pero también en torno a las autorías de las obras. Sobre las colecciones de los Lobkowitz véase: STEPANEK, P., Y BUKOLSKA, E., “Los retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, I, *IAP*, 6, 1972, pp. 145-162. “Los retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, II, *IAP*, 7, 6, 1973, pp.115-142; STEPANEK, P., Y BUKOLSKA, E., “Retratos españoles en Checoslovaquia” *Bellas Artes*, n°35, 1974, pp.8-13.

³⁶ Archivo de la familia Lobkowitz en Roudnice [L.A.R] -B-175. Recogido por Pablo Jiménez Díaz en: JIMÉNEZ DÍAZ, P., *El coleccionismo...op.cit.*, pp.104.

de 1627, alcanzando un total de cinco.³⁷ Las referencias incompletas en los inventarios y la ausencia en la actualidad de algunas de estas pinturas, ha ocasionado una problemática en las identificaciones de una gran parte de la familia Pernstein-Manrique de Lara desde los comienzos de sus estudios, algo que hoy en día sigue estando presente.³⁸

Existe una última cuestión que facilita la identificación de la dama retratada y es que luce un ajuar personal compuesto de una serie de joyas e indumentaria que son localizables en la tasación de los bienes que aportó Ana Manrique en la dote matrimonial como se expone posteriormente. Asimismo, la edad de la retratada también se correspondería con la de la condesa en esos momentos, que oscilaría en torno a los dieciocho o veinte años.

Las dudas sobre la autoría del retrato también han estado presentes desde los primeros estudios de la colección Lobkowitz, algo que ocurre igualmente con otras efigies conservadas en la colección. La obra se ha atribuido a lo largo del tiempo a diferentes artistas. En el catálogo de la exposición de los años treinta se catalogó como una obra de Pantoja de la Cruz de su época de juventud,³⁹ posteriormente se vinculó con un estilo centroeuropeo, relacionándose con Rolan de Moys,⁴⁰ y actualmente se atribuye a un seguidor de Alonso Sánchez Coello.⁴¹

³⁷ JIMÉNEZ DÍAZ, P., *El coleccionismo manierista de los Austrias...op.cit.*, pp. 107-108. Explica la falta de información sobre los retratos, recogidos en los inventarios de Polixena. Asimismo, identifica la problemática de que hoy en día no hayan sido conservados la totalidad de los retratos mencionados en los inventarios.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ VV.AA., *Catálogo de la exposición de recuerdos españoles en Checoslovaquia celebrada en Málaga en 1932*, Málaga, Sociedad Económica de Amigos del País, 1932. El libro de la exposición está disponible en la Biblioteca General de la Academia Malagueña de Ciencias. BG/SM/5/418.

⁴⁰ KUSCHE, M., “El retrato cortesano en el reinado de Felipe II”...*op.cit.*, pp. 343-382; “Roland Moys, retratista cortesano...”, *op.cit.*, pp. 431-443; *Retratos y retratadores...*, *op.cit.*, pp. 113-123.

⁴¹ Lobkowitz Collections, o.p.s., [L.A.R.] LR7284. En el inventario actual, figura como una obra de un seguidor de Alonso Sánchez Coello.

Otro autor que debería barajarse sería Jorge de la Rúa (Jooris van Straaten) o su entorno (documentado entre 1552 y 1578),⁴² no obstante, la carencia documental sobre el lienzo impide acreditar cualquier atribución con seguridad. De la Rúa trabajó en Portugal con Sánchez Coello y se instaló en la corte española desde 1571 a 1573 aproximadamente, etapa en la que se le atribuye un retrato doble de las hijas de Felipe II.⁴³ A partir de 1573 se trasladó a Francia, donde fue pintor de la reina Isabel de Austria, hermana de la reina Ana e hija de la emperatriz María. Después de su estadía en Francia, volvió a Bohemia con una de las hijas de María Manrique de Lara, Isabel, dama de la reina Isabel de Francia.⁴⁴ En esos momentos se le atribuye el retrato de María Manrique de Lara, catalogado en un principio como una obra de Coello, aunque solo el de la reina Isabel de Austria lleva la firma de Van der Straeten. [fig.70]⁴⁵

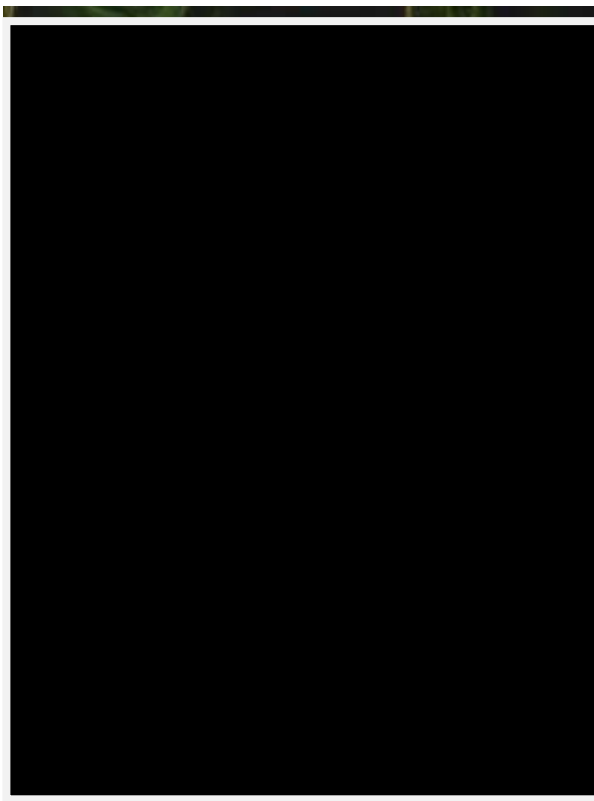


Fig.70. *Retrato de Isabel de Austria como reina de Francia, Jorge de la Rúa. Descalzas Reales.*

Si se le atribuyese a de la Rúa, la fecha de realización más tardía sería 1578 tomando como referencia el año de las últimas noticias sobre el pintor. En esos momentos la condesa tendría diecisiete años aproximadamente, edad con la que también se retrataron sus primas Juana e Isabel Pernstein. No obstante, aunque la biografía del pintor no esté totalmente definida, no parece que volviese a España, lo que dificulta la

⁴² RUIZ GÓMEZ, L., “El retrato de Juana de Austria...” *op.cit.*, pp. 85-123.

⁴³ PÉREZ DE TUDELA, A., “Retrato de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, de Jorge de la Rúa” *Ars Magazine*, nº29, 2016, pp. 66-67.

⁴⁴ JIMÉNEZ DÍAZ, P., *El coleccionismo manierista...op.cit.*, p.109. KUSCHE, M., *Retratos y retratadores...op.cit.*, pp.139-162.

⁴⁵ *Ibidem*; KUSCHE, M., *Retratos y retratadores...op. cit.*, pp. 124-135. Retrato reina Isabel de Francia, Jorge de la Rúa. Descalzas Reales de Madrid, imagen: <File:Elisabeth of Austria Queen of France by Jooris van der Straaten - 1570s .jpg - Wikimedia Commons>.

teoría de su atribución.⁴⁶ Independientemente de ello, sí es posible observar características de su estilo. La gama cromática empleada, la precisión y cuidado de la veracidad de los detalles, principalmente de las joyas, son similares al estilo de Jorge de la Rúa. Asimismo, otro detalle importante es que las manos son trabajadas de manera liviana, colocando una de ellas en una posición en vilo sobre un objeto, generalmente una silla o bufete.⁴⁷ De igual forma, suele emplear un esquema compositivo similar en sus obras; a la izquierda aparece un bufete o una silla roja en contraposición a una cortina.⁴⁸ Otras características que pueden observarse de Van der Straeten son la forma de iluminar la cara, las manos y la manera de dar el color blanco radiante, mientras los detalles están reproducidos con gran realismo. Estos son algunos de los rasgos principales que comparte el retrato de la condesa con el estilo de Jorge de la Rúa. No obstante el autor de la efigie de Ana Manrique difiere del anterior en otros aspectos que es preciso señalar.

El principal es la suavidad con la que trabaja los rasgos del rostro y los detalles del mismo, algo que no se observa en algunas obras de de la Rúa como el retrato de la reina de Francia, donde puede apreciarse el extremo detallismo y cuidado de la composición, la luminosidad y la veracidad de la retratada, donde el rostro se trata de manera más definida y perfilada, además de emplear una gama cromática más vibrante y unos tonos blancos más radiantes que los del retrato de Ana. Aunque en este último los tonos blancos y grisáceos están presentes, no se tratan con la misma luminosidad, sino que prima la aplicación de pinceladas rosáceas más suaves y menos definidas que en el de la reina Isabel. De igual forma, el cabello de Ana Manrique está trabajado con pinceladas cuidadas y sutiles a la hora de reflejar el tono cobrizo y la luminosidad y brillo del mismo, algo que se asemeja más a otros retratos atribuidos al entorno de Coello, donde el cabello se trata con precisión y detallismo, mientras que de la Rúa

⁴⁶ Otra opción es que se tratase de una obra realizada en Bohemia mediante un boceto al natural anterior, como también ocurrió en otros casos como los retratos de la princesa Juana de Austria, véase: RUIZ GÓMEZ, L., “El retrato de Juana de Austria...” *op.cit.*, pp. 85-123.

⁴⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, F., “¿Quién fue el pintor Georgius que firma el retrato en las Descalzas?”, en *Archivo Español de Arte*, XVII, n. ° 62, 1944, pp. 13., TORMO Y MONZÓ, E., *En las Descalzas Reales*, vol. II, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1944, págs. 57-59.

⁴⁸ *Ibidem.*

representaba el peinado femenino de manera más artificial, reparando más en el extremo detallismo de las prendas, o la veracidad del rostro.⁴⁹

Otra de las obras que actualmente se atribuye a de la Rúa es el retrato de María Manrique de Lara con una de sus hijas, en principio catalogado como una obra de Sánchez Coello o su entorno, en el que sí puede apreciarse más parecido con el de su sobrina, que con el de la reina de Francia. Principalmente en el rostro, donde se percibe la aplicación de tonalidades rosáceas en la piel y el detallismo de la composición. No obstante, en este caso el retrato de María Manrique presenta mayor suavidad y pinceladas más delicadas que el de Ana Manrique.[fig.71] A pesar de que la autoría todavía genere dudas y no pueda asegurarse un nombre de artista concreto, sin duda el pintor tuvo como referente los retratos cortesanos de Antonio Moro y Sánchez Coello.

Ana Manrique debió retratarse en la corte española, donde residía desde 1570. Desde allí se enviaría la obra a Bohemia como obsequio para sus familiares, y sería expuesta en la galería de retratos del palacio Pernstein. Dicho envío tuvo que producirse entre a 1578 y 1580 cuando la reina Ana encargó poco antes de su muerte una serie de retratos a Alonso Sánchez Coello para ser enviados a la corte de Bohemia, cuya destinataria sería la emperatriz María, pero la encargada de gestionar estos envíos fue Ana Manrique por orden de la propia reina.⁵⁰ Los retratos eran del infante Fernando, primogénito de la reina, otro de su hermano el archiduque Wenceslao fallecidos ambos en 1578 y dos de la reina Ana. Es importante destacar que las damas más privilegiadas de palacio tuvieron un papel activo en el encargo de retratos puesto que tenían acceso a los pintores que residían en la corte, a los que podían contratar según su gusto o el gusto del destinatario. De igual forma, eran testigos y participaban de la llegada y salida de obras de la corte madrileña, las cuales comentaban entre ellas abiertamente. Asimismo, en la llamada galería de las damas en el Alcázar madrileño, exhibían sus retratos y los de sus familiares, por lo que tanto las obras que salían como las que llegaban, eran

⁴⁹ BREUER-HERMANN, S., “Catálogo” en *Alonso Sánchez Coello...op.cit.*, p. 155;

⁵⁰ BREUER-HERMANN, S., “Alonso Sánchez Coello. Vida y obra” en *Alonso Sánchez Coello...op.cit.*, nota 172, p. 35. Véase también: MORENO VILLA, J., “Documentos sobre Pintores recogidos en el Archivo de Palacio” en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1936, pp. 261-262 y 266; ALVAR EZQUERRA, A., *El embajador imperial Hans Khevenhüller. Hans Khevenhüller (1538-1606) en España*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2015, p.396.

objeto de críticas y comentarios entre las jóvenes, algo que valía para decantarse entre los pintores, pero también para tomar referencias de otras obras.⁵¹



Fig.71. Retratos Ana y María Manrique, Nelahozes.

Por otra parte, el hecho de que fuese Ana la encargada del envío de los retratos evidencia la cercanía que tenía con la reina. A través de ese cometido, la soberana demostraba la confianza que depositaba en su dama, pero también lo hacía conocer públicamente. De nuevo es otro ejemplo más de las redes de influencia que generaron las mujeres entre la corte madrileña y el imperio, de tal manera que el envío llegaría a Bohemia por parte de una de las damas más protegidas de la reina Ana, cuyas familiares eran a su vez las más cercanas a su madre, la emperatriz María. Entre estas obras no consta ningún retrato de Ana Manrique, pero sí se conoce la intervención del taller de Coello en estos encargos, ya que se hicieron copias de los mismos.⁵² Todos los retratos fueron enviados a Bohemia a excepción de una efigie en miniatura de la reina, cuya

⁵¹ DE CRUZ MEDINA, V., “Ladies in waiting at the Spanish Habsburg Palaces and Convents, the Alcázar and the Descalzas Reales (1570-1603). Spaces and representations of identity and agency” en: Roe, J., y Andrews, J., (Cords.) *Representing Women’s Political Identity in Early Modern Iberian World*, 2021 (en prensa).

⁵² SERRERA, M., (Com.) *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 26-27.

destinataria fue Ana Manrique,⁵³ siendo una de las pinturas que figuran dentro de su dote matrimonial. La hipótesis más fiable es que el retrato de la condesa se hiciese o bien en el taller de Coello —pudiendo incluso hacerse copias del mismo—, o paralelamente a los que encargó la reina, y fuese enviado en estos momentos junto al resto de obras. Actualmente uno de los retratos encargados, el del archiduque Wenceslao se conserva en Nelahozeves, algo que se ha interpretado como un posible obsequio de la emperatriz María a su camarera, María Manrique de Lara. No obstante fue Ana quien gestionó el envío a su tía directamente, ya que la dama recibió los retratos de mano del pintor en una *caja de Flandes con encerado*,⁵⁴ para encargarse de los envíos.

En definitiva, lo más probable es que la condesa aprovechara la ocasión de enviar su efigie a la corte imperial en esos momentos, o que incluso fuese una petición de su tía, ya que María Manrique de Lara creó una dinámica de intercambio, favores y poder, a través del envío de retratos y objetos artísticos como representación de identidad y legitimación del linaje ante las distintas cortes de Europa. Por otro lado, es posible que también pudiera realizarse en torno a 1585, año de la boda de la infanta Catalina Micaela. Ana Manrique viste de una forma similar a la hija del rey en el retrato realizado por Coello del mismo año ubicado en el Museo del Prado. Además, cuando se celebró su boda, las damas de las infantas se intercambiaron retratos entre ellas, ya que muchas de ellas partieron con la infanta Catalina y el duque de Saboya a Turín, y existió un intercambio de presentes y retratos.⁵⁵ No obstante lo más factible es que se realizase

⁵³ *Ibidem*; MORENO VILLA, J., “Documentos sobre Pintores recogidos en el Archivo de Palacio” en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1936, pp. 261-262 y 266. Sobre el retrato de la reina Ana que formó parte de la dote de novia de la condesa y fue tasado en diez ducados: (...) *un retrato pequeño de S Magestad la Reyna sacado del natural para poner dentro de una caja pequeña de oro que S Magestad tenia y ansi puesto le entregué a la Señora D^a Anna Manrique, su dama. Tassoose en diez ducados.*

⁵⁴ MORENO VILLA, J., “Documentos sobre Pintores recogidos en el Archivo de Palacio” en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1936, pp. 261-262 y 266. Cuentas de Sánchez Coello de 1578-1580 donde expone los retratos que encargó la reina Ana: [entregué] *estos retratos en una caja grande de Flandes con encerado a la Señora D^a Anna Manrique, dama de S Magestad.*

⁵⁵ Sobre el intercambio de regalos y obsequios de las damas véase: PÉREZ DE TUDELA, A., “El lujo en el matrimonio de la infanta Catalina Micaela con el duque de Saboya en Zaragoza en 1585” en: *Ars renovatio*, n^o7, 2019, pp. 379-400; GARCÍA PRIETO, E., *Una corte en femenino: Servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2018, p. 107.

en las fechas de los encargos de la reina Ana, y fuese enviado con el resto de obras a Bohemia, siendo destinadas unas a la emperatriz y otras a María Manrique de Lara como muestra de lealtad familiar y servicio, pero también como una forma de representar su poder ante la corte imperial. Existe otro detalle en el retrato que debe analizarse en relación a la posible autoría del mismo y es la combinación de espacios exteriores e interiores y la inclusión del paisaje en el retrato. Algo que artistas como Tiziano comenzaron a introducir en las efigies cortesanas, y luego seguirán su maestría otros como Sánchez Coello en los retratos del príncipe Don Carlos, el Archiduque Wenceslao o el archiduque Alberto. [fig.72] También trabajaron la combinación de ambos espacios Sofonisba Anguissola,⁵⁶ el portugués Cristóbal de Morales o Juan Pantoja de la Cruz.⁵⁷ En los momentos de realización del retrato de la condesa, Sofonisba ya no estaba en la corte además de que técnicamente el retrato de Ana Manrique carece de la naturalidad y frescura con las que trabajaba la pintora cremonesa.

Por otro lado, la falta de trabajos atribuidos a Morales dificulta conocer más rasgos de su estilo, que sin duda seguía la corriente del retrato cortesano de Antonio Moro y Sánchez Coello.⁵⁸ Es en el retrato de Don Sebastián de Portugal donde aparece la combinación de interior y exterior por medio de una ventana que se abre a un paisaje, mientras que en el fondo se observa una gran columna estriada similar a la del retrato de Ana Manrique que simboliza el poder y el entorno palaciego. Por último, es necesario señalar que al primer artista al que se atribuyó la obra fue Pantoja de la Cruz o su entorno, aunque la última etapa del artista en la corte española responde a fechas demasiado tardías para la realización del retrato de la condesa. Si bien fue discípulo de

⁵⁶ Véase: KUSCHE, M., “Sofonisba e il ritratto di rappresentanza ufficiale nella corte spagnola” en VV.AA., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, *Leonardo Arte*, Milán, 1994; *Retratos y retratadores...op.cit.*, pp. 187-273; “Más retratos de Sofonisba Anguissola” en *In sapientia libertas*. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid-Sevilla, Museo Nacional del Prado-Fundación Focus Abengoa, , 2007.

⁵⁷ Acerca de Juan Pantoja de la Cruz, véase: KUSCHE, M., “La juventud de Juan Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos. Retratos y miniaturas desconocidas de su madurez” en *Archivo Español de Arte*, n° 274, Madrid, 1996, pp. 151-155; *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, Editorial Castalia, 1964, y su revisión y ampliación en KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando y Andrés López Polanco*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007.

⁵⁸ SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J.R., “Cristóbal de Morales. Sebastián I de Portugal, con media armadura” en *La moda española en el Siglo de Oro*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Fundación Cultura y Deporte, 2015, pp. 189; GARCÍA LÓPEZ, D., *Enciclopedia del Museo Nacional del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, tomo V, pp. 1568-1569.

Coello, viajó a Francia y Viena junto a Jorge de la Rúa, pero no es hasta finales de la década de los ochenta cuando se le sitúa de vuelta en España.⁵⁹ No obstante, la carencia documental sobre la autoría del retrato impide poder atribuir con seguridad la obra por el momento, por lo que las diferentes posibilidades sobre la autoría siguen existiendo.



Fig.72. Retratos: Archiduque Wenceslao de Austria, príncipe don Carlos, archiduque Alberto de Austria (Sánchez Coello) y del rey Sebastián de Portugal (Cristóbal de Morales).⁶⁰

⁵⁹ KUSCHE, M., “La juventud de Juan Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos. Retratos y miniaturas desconocidas de su madurez” en *Archivo Español de Arte*, nº 274, Madrid, 1996, pp. 151-155; *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, Editorial Castalia, 1964, y su revisión y ampliación en KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando y Andrés López Polanco*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007; Véase: [Juan Pantoja de la Cruz | Real Academia de la Historia \(rah.es\)](http://rah.es). [Consultada en 20-I-2021].

⁶⁰ Fig.72. Retratos: Archiduque Wenceslao de Austria (1574) Kunsthistorisches, Viena, imagen: [Erzherzog Wenzel - Wenceslao de Austria - Wikipedia, la enciclopedia libre](https://es.wikipedia.org/wiki/Erzherzog_Wenzel_-_Wenceslao_de_Austria), Príncipe don Carlos (1555-1559), Museo del Prado, imagen: [Pinterest](https://www.pinterest.com), rey Sebastián de Portugal (1572), imagen: hypotheses.org [Consultada en 13-XII-2020].

La consulta de diversas fuentes y trabajos sobre el retrato cortesano, y de los estudios sobre las colecciones de Nalahozeves, en los que se alude brevemente al retrato de Ana Manrique, llevan a la conclusión de que fue una obra realizada en el entrono de Coello, tal y como aparece catalogada hoy en día en el inventario del castillo. Referirse al taller y seguidores de Coello implica mencionar quienes eran sus seguidores o colaboradores cuyos nombres han llegado a la actualidad. Durante los diez años de reinado de Felipe II y Ana de Austria, algunos de los artistas que siguieron los pasos de Coello y colaboraron con él fueron: Jerónimo Sánchez Coello, hermano de padre del pintor, se formó en Venecia y regresó a España en torno a 1580;⁶¹ Isabel Sánchez Coello y Reynalte, hija del pintor de la que constan referencias sobre su habilidad artística desde temprana edad, no obstante su vínculo con el taller paterno dificulta conocer sus trabajos desligados de los de su padre.⁶² Por último, otros nombres a destacar son Juan Narducci, el miniaturista Felipe de Liaño, cuya hija Antonia también aprendió el arte de la pintura,⁶³ Blas del Prado, quien también trabajó entre Toledo y la corte madrileña desde 1580 hasta 1593,⁶⁴ Juan Pantoja de la Cruz o Santos Pedril, que

⁶¹ MULCAHY, R., “En la sombra de Alonso Sánchez Coello: la búsqueda por Jerónimo Sánchez”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1990, p. 308; AGULLÓ Y COBO, M., *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Universidad de Granada y Autónoma de Madrid, 1978, p. 186.

⁶² LAVÍN GONZÁLEZ, D., “Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: Un mapa a través de la historiografía española” *Anales de Historia del Arte*, nº28, 2018, pp.69-85. Véase también: PARADA Y SANTÍN, J., *Las pintoras españolas: boceto histórico-biográfico*, Madrid, Imprenta Del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1902; PÉREZ-NEU, C., *Galería universal de pintoras*, Madrid, Editora Nacional, 1964.

⁶³ PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Madrid, I. Valencia de Don Juan, 1649, ed. Instituto Valencia de Don Juan, 1956, t. II, pp. 153-154; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1923-1941, tomo II, p. 365; SANJUANENA, R., “Teodoro Felipe de Liaño” en *Arte en España*, VII, 1865, p. 132; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Las mujeres pintoras en España” en *La imagen de la mujer en el arte español*, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp. 75-76.

⁶⁴ SERRERA, J., “El viaje a Marruecos de Blas de Prado”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXV, 1986, pp. 23-26; PACHECO, F., *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990, p. 511; ANGULO, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972, p. 65; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *El dibujo español de los siglos de oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 97-98

trabajó con su maestro en las pinturas del retablo de El Espinar en Segovia.⁶⁵ A pesar del amplio abanico de posibles autorías, es importante tener en consideración otros artistas extranjeros que no formaron parte del taller de Coello, pero sí visitaron la corte madrileña durante esos años como Jan Kraek, o Justus Tiel, que tomará éste último el relevo a Coello junto a Pantoja de la Cruz tras el fallecimiento del maestro.⁶⁶

Por otra parte, la existencia de rígidos patrones iconológicos y códigos de representación establecidos, tanto en el retrato áulico como en el aristocrático y cortesano, dejaban un margen muy restringido a la individualidad del pintor, lo que genera dificultades hoy en día para poder atribuir las obras con seguridad sin la existencia de documentación que confirme la autoría y fecha de realización.

Cronológicamente el retrato debería datarse en torno a 1578-1580 y 1585 como fecha más tardía, por lo que es anterior al matrimonio de la joven. Además de por los encargos de la reina Ana y los detalles de la indumentaria, otra de las razones por las que podría interpretarse de esta manera es que Ana Manrique se retrató con las piezas de más alta consideración y calidad que tenía en su momento. No obstante, no aparece en sus dedos la codiciada sortija del diamante jaquelado que fue *tassado por Jacobo de Trezo, lapidario de su majestad en la Corte, en mil ducados, como parece por su declaratoria escrita y firmada del dicho Jacobo de Trezo y sellada con su acostumbrado sello.*⁶⁷

Esta sortija constituía la representación más importante de una parte de su linaje, por lo tanto, en caso de que ya la tuviese en los momentos del retrato, se hubiese immortalizado con ella, ya que en la imagen aparece con las piezas de joyería de más alta calidad, incluyendo obsequios familiares. Por lo que podría interpretarse como si todavía no hubiese recibido esa herencia de su tío que llegó en torno a 1584.

⁶⁵ CEAN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario Histórico*...p.58; LAVÍN, A.C., “Un retrato desconocido de Alonso Sánchez Coello: El obispo don Diego de Covarrubias (Museo del castillo de Peratallada en Gerona)” en *Archivo Español de Arte*, 341, 2012, pp.49-76.

⁶⁶ PÉREZ DE TUDELA, A., Y JORDAN GSCHWEND, A.M., “El Retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya La imagen de un príncipe italiano en la corte española” *Buletina = Boletín = Bulletin*, nº3, 2008, pp. 17-23.

⁶⁷ A.D.P, Mazo, Car. 545, nº 15, Codicilo de Juan Piñeiro, ff.15v-27r. (Copia de 1624), f.26 v. Disposición nº 34 bajo el siguiente título: *Que las joyas permanezcan en su casamiento.*

Identificación de la indumentaria y alhajas del retrato en la dote de novia de Ana Manrique de 1589

Una de las razones principales por la que se confirmaría la identidad de la joven dama, es la posibilidad de localizar en la dote matrimonial de la condesa tanto las joyas como algunos elementos de indumentaria que luce en el lienzo. Algo que también corrobora que la obra se realizaría antes de 1589. Por otro lado, el estudio del vestuario y ajuar también aporta información sobre la posible cronología. Tanto la saya como las mangas que luce, son comunes en la moda española desde la década de los años setenta del siglo XVI hasta los noventa sin sufrir cambios excesivos, pero no es el caso de la lechuguilla o gorguera, que sí experimenta cambios notables en ese periodo. En los setenta y hasta mediados de los ochenta no cubre las orejas en su totalidad, sin embargo, a partir de los ochenta comenzaron a ser más altas hasta abarcar la zona de la nuca al completo y por lo general, ocultar las orejas. Si se observa el retrato, la lechuguilla no oculta la totalidad de las orejas aunque sí es alta en la zona de la nuca, por lo que debería situarse entre finales de los años setenta.⁶⁸

La condesa luce una saya entera negra y cerrada hasta el cuello, una prenda que abunda en la dote de novia de 1589, donde priman los vestidos enteros de este color frente a otros como el blanco o el verde. Algo que sin duda alude al lujo y privilegio de su élite, ya que las sayas monocromas negras tenían un mayor coste económico frente a otros colores puesto que era una tarea compleja conseguir una tintada en negro, además de ocuparse de su mantenimiento. El negro estaba considerado como un tono delicado, elegante y sobrio, cargado de connotaciones aristocráticas y en la casa de Austria, de magnificencia.⁶⁹ Por otra parte, los tejidos que se advierten en el retrato también son los predominantes en la indumentaria expuesta en la dote de novia; el terciopelo, el tafetán o el raso. Es en el apartado de textiles de 1589 donde se localiza una saya entera que coincide con la que aparece en el retrato, descrita de la siguiente manera:

⁶⁸ BERNIS, C., “La moda en la España de Felipe II” en *Alonso Sánchez Coello...op.cit.*, pp. 100-110.

⁶⁹ RUIZ GÓMEZ, L., “El retrato de Juana de Austria...”*op.cit.*, pp. 85-123.

Yten otra saya entera de rraso negro con tres franxas en el cuerpo [tachado] quatro rribetes de terciopelo negro bordado de canutillo de oro y plata y con frangillas de plata por los lados y aforrada en tafetan negro, se tasso en ciento treinta e cinco ducados.⁷⁰

Al observar el retrato puede confirmarse que se trata de una prenda que encaja con la que luce la condesa, incluyendo los cuatro ribetes de terciopelo y las tres partes o franjas en sentido vertical que dividen el cuerpo. El diseño de esta saya es del mismo estilo que la que luce la infanta Catalina Micaela en el retrato atribuido a Sánchez Coello de 1585, donde se observa un cuerpo de raso forrado de tafetán mientras que la parte inferior aparece bordada con terciopelo negro.[fig.73] También guarda semejanza con la indumentaria de la reina Ana de Austria en el retrato conservado en el castillo de Nelahozeves, donde se observa un diseño similar, salvando las distancias de la rica ornamentación brocada de la que luce la soberana. Las mangas de la saya son las llamadas mangas dobles o mangas en pico, que abarcaban hasta la altura del codo dejando ver el antebrazo, mientras que por detrás caían hasta los pies creando un efecto de capa o sobremanga.⁷¹

⁷⁰ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo 299/2 f. 976 r.* Las referencias a las prendas de indumentaria y vestuario son los folios 976 r/v-979 r/v. Las prendas de ropa blanca, encajes y otros textiles, se tasan por separado en los folios: 970r/v-975 r.

⁷¹ VV.AA., *El vestuario en el teatro clásico español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 313. HERRERO GARCÍA, M., “Estudio de indumentaria española de los siglos XVI y XVII”. *Hispania: Revista española de historia*, nº19, 1945, pp. 286-307. Véase también: HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014. [Reedición de: Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jeronimo Zurita, 1953].



Fig. 73. Retratos Ana Manrique y la infanta Catalina, Alonso Sánchez Coello. Museo del Prado.⁷²

Otro complemento de uso diario que luce son los guantes de ámbar, elementos que abundan tanto en la dote de novia como en el inventario *post mortem*. Estos guates perfumados eran sin duda otro signo de lujo y prestigio social muy codiciado por las élites ya que eran duraderos, resistentes y neutralizantes de olor. Era común regalar esta prenda a modo de valioso obsequio en intercambios de presentes junto a otros elementos de perfumería y cosmética como las aguas de olor. Estos guantes se observan en numerosos retratos, como algunos de la princesa Juana de Austria, [fig.74] que era gran aficionada a las “cosas de olor” y luce el mismo diseño de guantes, al igual que los que llevan sus primas Polixena y Juana. Ana Manrique fue una gran consumidora de este tipo de prendas que luciría diariamente, incluso en su estancia en Zaragoza, donde también realizó encargos de guantes y ámbar para perfumar. Dada su inclinación por la perfumería y cosmética natural, la condesa también perfumaba sus guantes, algo que sin duda aprendería en la corte española junto a otras damas como Ana de Dietrichstein, que enviaba este tipo de prendas habitualmente como obsequios a sus familiares en Bohemia.⁷³

⁷² Retrato Catalina Micaela (ca.1585) Sánchez Coello, imagen: [Wikkimedia.commons.org /Catalina Micaela of Spain by Alonso Sánchez Coello .jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catalina_Micaela_of_Spain_by_Alonso_Sánchez_Coello.jpg).

⁷³ DE CRUZ MEDINA, V., “Ladies in waiting at the Spanish Habsburg Palaces and Convents, the Alcázar and the Descalzas Reales (1570-1603). Spaces and representations of identity and agency” en: Roe, J., y Andrews, J., (Cords.) *Representing Women’s Political Identity in Early Modern Iberian World*, 2021 (en prensa).



Fig. 74. Retrato de Juana de Austria, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Detalles de los retratos de Polixena y Juana Pernstein, Nelahozeves.⁷⁴

En el caso de las joyas, eran piezas que sin duda reflejaban el poder de quien las lucía, conformando un código de representación con el que mostrarse públicamente dentro de la elite social.⁷⁵ La elección de la indumentaria y las alhajas era una cuestión importante a la hora de retratarse, por lo que generalmente se incluían en el retrato las joyas más significativas según la función y el destino del retrato.⁷⁶ En este caso, la destinataria era su tía María Manrique, por lo que a semejanza de las mujeres de su familia, se retrató con varias de las piezas de más calidad y valor sentimental que tenía en esos momentos. Entre ellas destaca un collar, un ceñidor o cinto, unos pendientes de perlas, y un conjunto de agujas y puntas para colocar en diferentes prendas como el cierre de la saya, las mangas, o el tocado de hilo rizado.

La primera pieza de joyería que se localiza en la dote de novia y puede identificarse en el retrato es el collar. Descrito como *un collar de oro con diamantes* y

⁷⁴ Fig.74. Retrato de Juana de Austria, Museo de Bellas Artes de Bilbao (ca. 1557), Sánchez Coello, imagen: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Alonso_S%C3%A1nchez_Coello_-_Do%C3%B1a_Juana_.

⁷⁵ SIMMEL, G., “Filosofía de la coquetería. Filosofía de la moda”, en *Revista de Occidente*, 1924, pp. 9-51, y 55-116. Véase también: CRANE, D., “Apuntes sobre la moda y la identidad social”, en González, A.M., García, A. N. (eds.), *Distinción social y moda*. Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 311-330.

⁷⁶ SAAVEDRA, S., *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp.55-56. Véase también: ESPINOSA MARTÍN, C., *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999, pp.61-66.

*pedrillas que tiene un broche con un diamante grande engastado en oro con esmaltado blanco y unas entrepiezas con dos perlas cada una y pedrillas finas tasose en mil e doscientos sesenta ducados.*⁷⁷ La condesa tuvo numerosos collares de este tipo, que se colocaban ceñidos al cuello y tenían una pieza central más grande que el resto. Las llamadas *entrepiezas* hacen referencia a los engastes de oro con perlas que se alternan con el diamante.

Este tipo de collar también aparece en otros retratos de la realeza como los de las infantas Isabel Clara Eugenia, Catalina Micaela o la reina Isabel de Valois. No obstante, quien se retrató con una pieza muy similar fue la reina Ana de Austria en la pintura de Alonso Sánchez Coello conservada en el Museo Lázaro Galdiano. También lleva este mismo collar en el retrato que se conserva en el castillo de Nelahozeves, siendo un tipo de joya casi idéntica a la que luce la condesa, tanto en forma y estructura, como en la realización de los engastes y la incorporación de las perlas y los diamantes. Un modelo de similar se observa en el retrato de Isabel Clara Eugenia de 1579 por Sánchez Coello conservado en el Museo del Prado, con la diferencia de que el broche central es más ostentoso y los engastes de las piedras y perlas tienen mayores dimensiones.[fig.75]Las joyas que lleva Ana Manrique provenían de los talleres de orfebres reales, tal y como se expone en la documentación relativa a la dote en la que dos joyeros de la reina y posteriormente de las infantas, Juan Bautista Lainez y Francisco Reinalte, declaran haber realizado joyas para la condesa y las tasan ellos mismos al reconocerlas entre otras piezas. De nuevo este hecho indica el privilegio que tuvo Ana en la corte española, ya que no todo el personal de la reina podía disfrutar de estas condiciones y trabajar con los joyeros reales. Poder permitirse las mismas joyas y diseños que la soberana, al igual que disfrutar de objetos regalados por ella misma, era lo que posicionaba a la dama de palacio en alguien realmente cercano, elegido y privilegiado por la reina frente al resto. En ese orgullo de representar su identidad, Ana Manrique decidió mostrarse ante sus familiares no solo con las alhajas mejor valoradas, sino con las que habían salido de los talleres de los joyeros de la reina Ana.

⁷⁷ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo* 299/2 f.959r.

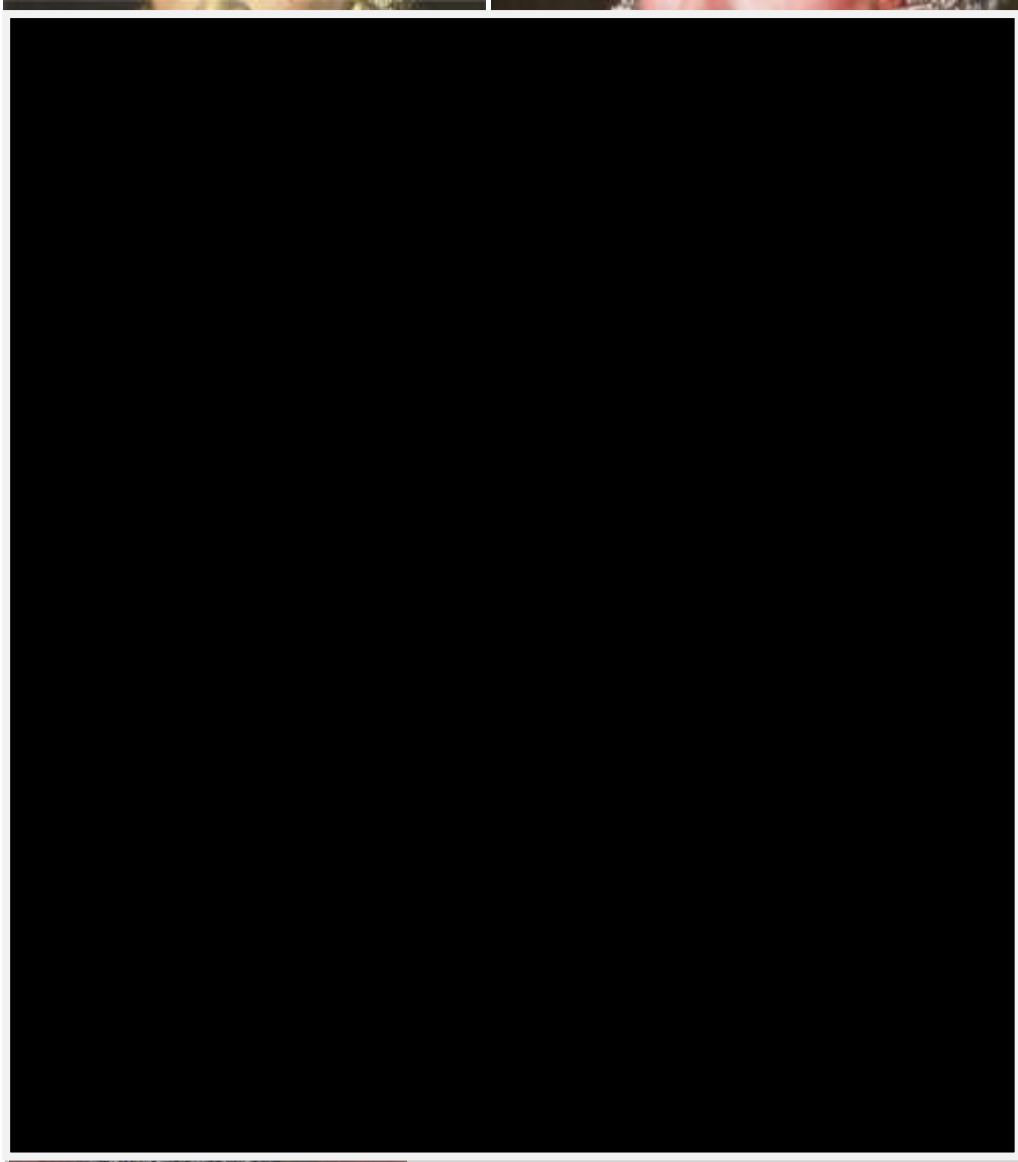


Fig.75. *Detalles de retratos: Ana Manrique, Ana de Austria (Lázaro Galdiano y Nelahozeves), e Isabel Clara Eugenia (Museo del Prado).*⁷⁸

La siguiente pieza localizada es el ceñidor o cadena de cintura que se muestra en el retrato, siendo una de las más ostentosas. La condesa decidiría retratarse con ella porque posiblemente fuese una de las piezas más ricas y especiales entre las alhajas que tendría en esos momentos. De nuevo se registra en la dote matrimonial, encajando su descripción con la joya cinturón que aparece en el retrato:

⁷⁸ Fig.75. Retrato reina Ana de Austria, castillo de Nelahozeves, ca.1580, imagen: <https://cz.sarkabayerova.blog.idnes.cz> detalle del retrato Isabel Clara Eugenia, Alonso Sánchez Coello, 1579, Museo del Prado, imagen: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Alonso_S%C3%A1nchez_Coello_001.jpg#.

Yten un cinto largo con diez rubies engastados en oro con esmalte blanco y una pieza grande en el centro que es un rubi engastado en oro con cuatro perlicas una en cada lado y unas entrepiezas que son dos perlas grandes con piedrecillas coloradas a los lados engastadas en oro tassose en dos mil y quinientos ducados.⁷⁹

Esta es la única cinta que se registra en la dote de novia, por lo que debe ser la misma con la que se retrata. Es posible que tuviese más joyas de este tipo ya que eran piezas habituales en la indumentaria femenina cortesana, pero en la dote solo se incluyó la presente que es sin duda con la que aparece en el retrato, siendo otra de las piezas más elevadas tanto en calidad como en su valor de tasación. En ocasiones este tipo de ceñidores podía formar parte de un conjunto con el collar, pero en este caso no es así ya que el collar es de diamantes y el cinturón de rubíes. Esta cinta de rubíes y perlas se asemeja a la que su tía María Manrique de Lara luce en el retrato atribuido a Jorge de la Rúa. [fig.76] La diferencia es la pieza central, siendo la de María Manrique un joyel con motivos figurados, y la de su sobrina es un rubí más grande que el resto, engarzado en oro con perlas. A pesar de que eran piezas habituales en la indumentaria femenina, se conocen los envíos que María Manrique hizo a la corte española con algunas joyas para su sobrina, como los pendientes de perlas que se registran en la correspondencia con Ana de Dietrichstein,⁸⁰ por lo que es posible que le enviase más joyas similares.

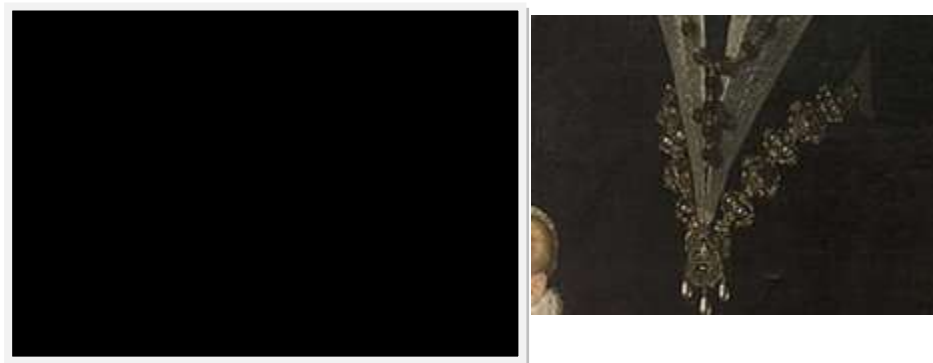


Fig.76. Detalles retratos Ana y María Manrique de Lara (Nelahozeves)

Lo que sí forma una unidad y debe tratarse como conjunto son las puntas y las agujas. En cuanto a las puntas que luce la condesa, no hay duda de que lleva las

⁷⁹ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo* 299/2 f.959r.

⁸⁰ Carta de Ana de Dietrichstein a Margarita de Cardona escrita el 8 de agosto de 1579. Véase: CRUZ MEDINA, V., “Manos que escriben...”, *op.cit.*, pp.162-185.

realizadas por los joyeros de la reina Ana de Austria, Francisco Reinalte y Juan Bautista Laínez, quienes declaran en la dote de novia que habían realizado al menos setenta puntas de oro esmaltado de blanco y rojo para Ana Manrique, que se tasaron en seiscientos cuarenta ducados.⁸¹ Las puntas que se muestran en el retrato, no coinciden con la descripción de las realizadas por los orfebres reales, ya que en la pintura son puntas de oro con incrustaciones de pequeños diamantes engarzados en ellas. De igual forma, deben considerarse como piezas del taller de ambos, ya que son el mismo modelo que las que luce la reina Ana en el retrato atribuido a Sánchez Coello realizado en torno a 1572 conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. [fig.77]



Fig.77. Detalle retrato Ana Manrique (Nelahozeves) y reina Ana de Austria.(Lázaro Galdiano)

Las puntas con gemas se localizan en otros retratos de las mujeres de la casa de Austria como el de Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz, donde luce unas puntas muy similares a las que lleva la reina en el anterior citado, incluso es posible que fuesen las mismas, ya que la infanta Isabel fue retratada con las alhajas de ambas soberanas, su madre Isabel de Valois, y la reina Ana de Austria.⁸² Además del collar o el cinto, las

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² PÉREZ DE TUDELA, A., “El traje en la corte de Felipe II. Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela” en: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, CEEH, Madrid, 2014, pp. 321-362; HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 292.

agujas y las puntas también eran un claro distintivo social y unos objetos que todas las damas y meninas de la reina solían llevar, principalmente las de diamantes. Da fe de ello la conocida como “travesura de las puntas” en la que algunas damas más jóvenes de la reina Ana escribieron en los cristales del Real Alcázar con el filo de las puntas de diamantes que ocultaban los lazos de sus vestidos.

Otro de los elementos a destacar es el tocado. En la dote de novia ya se incluyeron numerosas tocas de rizo, como la que lleva en el retrato. No obstante, en la obra pictórica aparece aderezada por una serie de diamantes y perlas engastados en oro incorporados a la parte delantera como agujas de cabello a modo de tiara, cuya función también era ceñir el tocado dejando ver una parte del peinado. Esta ornamentación contrasta con la sencillez de la cofia de rizo blanca, que también se adorna por una pequeña cinta de terciopelo negro anudado en la parte superior de la cabeza con una lazada. En la dote de novia se localizan numerosos ejemplos de este tipo de toca, siendo una de las más frecuentes que predomina incluso sobre las tocas de cabos, que eran de las más comunes del momento. En el mismo apartado de la dote, se localiza la tasación de una caja que contiene los diamantes y las perlas para ornamentar las tocas, lo que confirmaría la existencia de esta prenda entre las pertenencias de Ana Manrique, que podría combinarse con diferentes joyas según la indumentaria y la ocasión. Los diamantes y las perlas fueron tasados por separado por los orfebres de la reina Ana, aunque no especifican que fuesen ellos quienes trabajasen las joyas o sus engastes como sí lo confirman en el caso de las puntas y agujas:

Yten tres tocas de rizo blancas con laçada de arriba que una laçada es blanca de tafetán y las otra dos son de terçiopelo negro tassaronse todas en noventa ducados (...) Yten otra cofia de hilo de riço con laçada tassose en quarenta ducados el rizo (...) Tassose una caxica con dos cinticas de perlas, diez agujicas de diamanticos y otras diez que son dos perlas redondas engastadas lado que se tassaron en mil ducados los diamanticos y otros mil las perlicas todo lo ultimo tassaron Francisco Reinalte y Bautista Lainez.⁸³

En esta descripción se alude a que los diamantes y las perlas no formaban parte de la toca, sino que se incorporaban a modo de agujas que simulaban una tiara. Asimismo se menciona una cinta de perlas, que también debe entenderse como un

⁸³ A.H.P.M. Gaspar Testa, *protocolo* 299/2 f.959v.

aderezo para el cabello. Este tipo de ornamentos en las cofias y en los peinados es algo que también puede observarse en otros retratos como el de la joven desconocida atribuido a Sofonisba Anguissola o el de la duquesa de Medinaceli, ambos en el Museo Lázaro Galdiano. [fig.78]

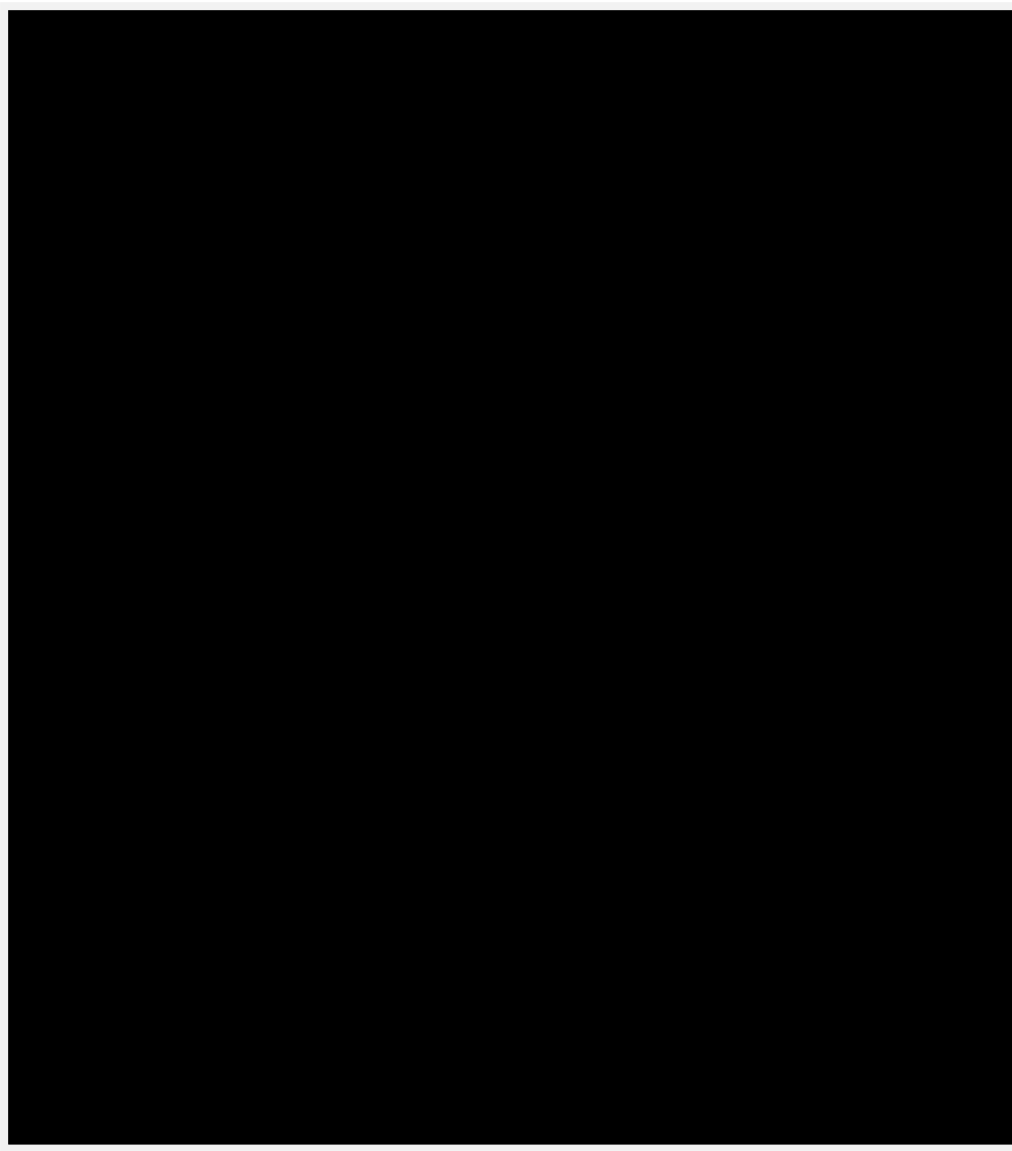


Fig.78. *Retrato joven desconocida y duquesa de Medinaceli, Lázaro Galdiano.*⁸⁴

Por otra parte, el tipo de tocado de hilo de rizo con una pequeña lazada en la parte superior, también era habitual en la indumentaria de Ana de Austria, que solía lucir prendas del mismo estilo y diseño pero con el lazo blanco generalmente, o Juana

⁸⁴ Fig.78. Retratos joven desconocida, atribuido a Sofonisba Anguissola, imagen: <http://mismuseos.net/it/comunita/metamuseo/risorsa/retrato-de-dama-joven/>, duquesa de Medinaceli, atribuida a Sánchez Coello, imagen: Museo Lázaro Galdiano.

de Austria, que también aparece retratada con tocas de hilo rizado similares, pero sin la lazada superior. [fig.79]



Fig.79. Detalles retratos de la reina Ana de Austria.⁸⁵

Aunque las cofias y los tocados eran un complemento habitual femenino, es cierto que el de Ana Manrique es peculiar, y no se asemeja a los que pueden contemplarse en otros retratos de damas de la corte española. Por el contrario, sí se observa un estilo similar tanto en la toca y el peinado en las damas nobles bohemias y alemanas que fueron retratadas a finales del siglo XVI. En los años setenta, coincidiendo con la llegada de Ana de Austria a España, se puso de moda el peinado que luce la condesa, que era prácticamente nuevo en la corte española y que disponía el pelo en dos partes dotadas de volumen que convergían en ángulo sobre la frente.⁸⁶ Según fuese el cabello podía lucirse más liso u ondulado, pero siempre dividido en dos.

⁸⁵ Fig.79. Retrato reina Ana de Austria por Sofonisba Anguissola, 1573, Museo del Prado. Imagen: br.pinterest.com/pin/71325765971825881/. Retrato reina Ana de Austria, Sánchez Coello, 1571, kunsthistorische museum, Viena, imagen: Wikimedia commons.

⁸⁶ BERNIS, C., “La moda en la España de Felipe II” en *Alonso Sánchez Coello...op.cit.*, pp. 100-105.

Este tipo de peinado resaltaba el rostro y el cabello, pero también las cofias y los tocados que podían emplearse.

Las hermanas Pernstein-Manrique de Lara lucieron este tipo de peinado, tanto Polixena y Juana como Isabel, primas de Ana Manrique, se representan con un estilo de cabello idéntico y tocado similar. De igual manera que María Manrique con su hija también en Nelahozeves, en el que madre e hija llevan un tocado que deja ver parte del cabello recogido y dividido en dos partes. Quien también lució un estilo similar tanto de peinado como en el tocado fue la reina de Francia Isabel de Austria, hija de la emperatriz María y hermana de la reina Ana. [fig.80]

Estas similitudes tan acusadas, especialmente con la reina Ana y las mujeres de la familia Pernstein, aluden sin duda a que la condesa se retrató con un peinado de estilo bohemio o alemán, un guiño a sus raíces que combina vistiendo a la española, a semejanza de la soberana. Este tipo de peinados y tocados no son tan frecuentes en los retratos de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela de 1585, en los que ya predominan recogidos más altos y de mayor volumen, además del cabello rizado y la combinación de trenzas bajo los copetes.⁸⁷

En torno a 1585 había aparecido ya un peinado compuesto por numerosos rizos ensortijados y copetes altos, que se impuso al del reinado de Ana de Austria, tal y como luce la infanta Catalina en el retrato conservado en el Museo del Prado. En cuanto a los complementos, en los retratos de las infantas de mitad de los años ochenta, predominan los copetes o sombreros aderezados con joyeles de gemas preciosas y plumas en lugar de este tipo de tocados.

⁸⁷ BERNIS, C., “La moda en la España de Felipe II” en *Alonso Sánchez Coello...op.cit.*, pp. 100-105.



Fig.80 Detalles retratos reina Isabel de Francia y Ana Manrique.⁸⁸

Otro elemento que destaca en el retrato, es el pendiente de perla que sobresale sobre el cuello de encaje. Una joya que no se localiza en la dote de novia, donde solamente se menciona un conjunto de arracadas de plata, que son otro tipo de pendientes diferentes al que luce en el retrato. Sin embargo, en 1579 María Manrique de Lara regala a su sobrina unos pendientes de perlas, y de igual modo obsequia a Ana de Dietrichstein,⁸⁹ hija de Margarita de Cardona, otra de sus amistades en Bohemia. Por lo que es posible que la condesa quisiera retratarse con los pendientes que le regaló su tía, que sería la destinataria de la pintura. Otra posibilidad es que María hubiese enviado esta joya a propósito para que apareciese en el retrato, algo común que hicieron otras damas compañeras de la condesa como Ana de Dietrichstein, que envió a sus familiares de Bohemia una serie de objetos como pendientes y tocados para que fuesen retratadas con ellos.⁹⁰ Es una joya que se luce intencionadamente en el retrato, ya que por la altura

⁸⁸ Fig.80. Retrato Isabel de Francia (ca.1574), art institute, Chicago, imagen: <http://derniersvalois.canalblog.com/archives/2007/08/>,

⁸⁹ Carta de Ana de Dietrichstein a Margarita de Cardona escrita el 8 de agosto de 1579. Véase: CRUZ MEDINA, V., “Manos que escriben...”, *op.cit.*, pp.162-185.

⁹⁰ DE CRUZ MEDINA, V., “Ladies in waiting at the Spanish Habsburg Palaces and Convents, the Alcázar and the Descalzas Reales (1570-1603). Spaces and representations of identity and agency” en: Roe, J., y Andrews, J., (Cords.) *Representing Women’s Political Identity in Early Modern Iberian World*, 2021 (en prensa).

de la lechuguilla, al igual que ocurre en el de la reina Isabel de Francia, el pendiente quedaría casi oculto por los encajes de la gorguera. La misma idea de mostrar el pendiente sobre el cuello de randa se observa en el retrato de una dama desconocida, atribuido a Sánchez Coello en el que la joven también luce un elaborado peinado con una toca rojiza de hilo de rizo. [fig.81]



Fig. 81. *Joven dama desconocida*, atribuido a Alonso Sánchez Coello.⁹¹

Iconografía, función y estado de conservación

La influencia cortesana no solo se observa en el adorno o en el vestuario, sino también en la propia composición del retrato. Todos los elementos presentes en la obra son signos de poder que conforman un tipo de retrato áulico característico de los Habsburgo. En el caso de la silla, alude a la elevada clase social de la persona retratada, siendo un detalle presente en numerosos retratos de la nobleza y la realeza, además se trata de una silla frailer de terciopelo rojo con flecos, con un claro sentido de poder. La pose de la mano sobre la silla es habitual en los retratos de los Austrias siendo un

⁹¹ Fig.81. Retrato de *Joven dama desconocida*, atribuido a Alonso Sánchez Coello, imagen: wikimedia commons.

inequívoco signo del rango del representado, que tiene derecho a emplearla si lo desea.⁹²

El gesto de apoyar la mano sobre el brazo del asiento, además del fondo con ricos cortinajes y la propia composición se repiten en los retratos de Polixena y de Juana Pernstein, donde ambas apoyan una de sus manos en un opulento asiento de terciopelo carmesí. Lo mismo ocurre en el de su otra prima Isabel Fustenberg, pero en este caso su mano al descubierto recae sobre un bufete cubierto de terciopelo del mismo color. Esta idea de poder también se refleja en el retrato de María Manrique, madre de las tres damas mencionadas, donde posa con una de sus hijas sentada sobre una silla del mismo estilo. [fig.82]



Fig. 82. *Detalles retratos Juana y Polixena Pernstein y Ana Manrique*

Ana Manrique fue retratada a semejanza de otras mujeres de la casa de Austria y de la nobleza, pero ante todo de sus primas Juana, Isabel y Polixena Pernstein en sus retratos conservados en la colección Lobkowitz. A pesar de ser de diferentes manos de artistas, son similares tanto en la representación de las jóvenes; sus gestos y actitud inequívoca de altivez y poder, como en la composición de las obras incluyendo elementos e iconografías similares que transmiten la idea de que formasen parte de una misma familia cuyas efigies se reunirían en una galería con la intención de legitimar el

⁹² Sobre el simbolismo de las sillas y los asientos en la Edad Moderna, y su uso destinado a las élites véase: GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.

linaje. Esto se observa más en el caso de Juana y Polixena, en cuyos retratos aparecen las dos ataviadas de sayas enteras blancas con ricos bordados, mientras que Isabel y Ana Manrique visten de negro. De estos cuatro retratos, el único que se diferencia del resto es el de la condesa por la inclusión del paisaje marítimo tras ella, ya que los demás se formulan ante un fondo neutro, salvando la distancia de la datación de las obras ya que el de Isabel es posterior al resto.

Otro elemento importante en el retrato es la columna situada en el lado derecho desde el punto de vista del espectador. Considerada como un claro signo de elevado rango social, se localiza en numerosos retratos cortesanos de diferentes miembros de la monarquía hispánica, principalmente de los Austrias, quienes se relacionaban con el mito de Hércules de forma alegórica mediante este elemento como metáfora visual de la solidez y estabilidad del reino, apoyado sobre un firme soporte que es el monarca.⁹³

Debe destacarse la incorporación de la columna en el retrato de la condesa, puesto que a pesar de que no era un miembro de la realeza, sí tuvo el apoyo permanente de las dos ramas de los Habsburgo; la corte española y la corte imperial de Bohemia, además de haber vivido en ambos escenarios cortesanos. Por lo que además de ser un elemento decorativo dentro del fondo y escenario del retrato, debe valorarse como otro ejemplo de dominio y autoridad.

De igual forma, la columna sugiere el entorno palaciego en el que se sitúa la representada, al igual que se plasma en otros retratos de la familia real como los de la reina Isabel de Valois, la princesa Juana, o la emperatriz María. [fig.83] Aunque se relacione con la dinastía Habsburgo, la columna adquirió un sentido simbólico en la retratística española de finales del siglo XVI, apareciendo en retratos que nada tenían que ver con los Austrias, simplemente como otro elemento iconográfico más al igual que la silla o mesa, que conforman los códigos de representación del poder.

⁹³ RUIZ GÓMEZ, L., “El retrato de Juana de Austria...”*op.cit.*, pp. 85-123.

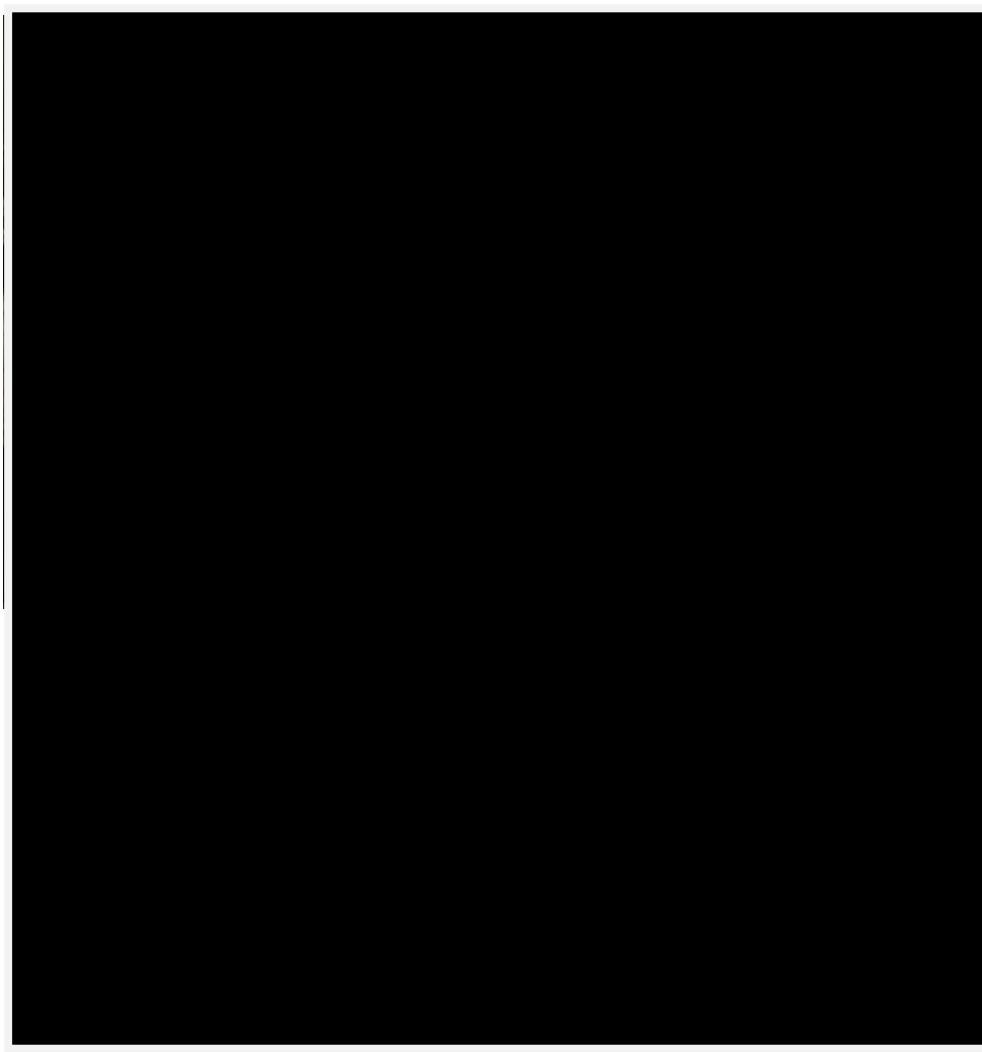


Fig.83. Retratos: Isabel de Valois, Juana de Austria (2, 4,5) y la emperatriz María.⁹⁴

La balaustrada también forma parte del entorno áulico que el artista quiso plasmar en el retrato, y es otro aspecto común en algunas efigies reales como los de la

⁹⁴ Fig.83. Retrato *Isabel de Valois*, atribuido a Sofonisba Anguissola, Museo del Prado, (ca. 1561-1565), imagen: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Isabel_de_Valois2.jpg. Retrato *Emperatriz María*, Antonio Moro, 1551, imagen: [Pinterest.es/pin/379709812307115512/](https://www.pinterest.es/pin/379709812307115512/). Retratos *Juana de Austria con criado*, taller de Antonio Moro, Museo Bellas Artes de Bélgica. Retrato *Juana de Austria con dogo*, Alonso Sánchez Coello, Kunsthistorisches museum, Viena, imágenes: <https://www.pinterest.es/search/pins/?q=Juana%20de%20Austria&rs=>.

reina Isabel de Valois, el retrato del príncipe Don Carlos de Sánchez Coello, o los del rey Sebastián de Portugal, atribuidos a Cristóbal Morales, ubicados actualmente en el Museo del Prado y en las Descalzas Reales. Más allá de su significado, la balaustrada y la columna en el retrato de Ana forman parte de un conjunto arquitectónico que parece simular un corredor. En esos momentos, en torno a 1578 se terminaba de construir el llamado Corredor del Sol, o galería de los convalecientes en El Escorial, donde se emplazó la botica y la casa de destilación de aguas. La composición de este corredor en el retrato se asemeja considerablemente al del citado espacio escorialense, a través del cual se divisaba un amplio paisaje según la opinión del padre Sigüenza sobre las vistas “largas, abiertas, espaciosas, varias, se ven los jardines, la huerta, las fuentes, los estanques y las dehesas de la Herrería y Fresneda”.⁹⁵ [fig.84]



⁹⁵ CHÍAS P., “La botica del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial: Una visión desde la arquitectura” en: Gomis Blanco, A., y González Nozal, R., *De la botica de El Escorial a la industria farmacéutica: en torno al medicamento*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp.23-6.

Fig.84. *Detalles y vista aérea del corredor del Sol, El Escorial.*⁹⁶

Tanto la balaustrada, como la proporción de la misma con respecto a la figura de la retratada, la inclusión de la columna y la tonalidad rojiza del suelo, son elementos que recuerdan a este espacio, a pesar de que puedan ser comunes en la retratística cortesana. La incorporación de este enclave es relevante para exponer la posibilidad de que el artista tomase como referencia este espacio para retratar a la joven, uno de los sitios reales que más frecuentó acompañando a la reina y posteriormente a Isabel Clara Eugenia, con quienes pasaba grandes temporadas alejadas de la corte madrileña. A pesar de que el espacio palaciego sí pueda asemejarse con el corredor cuya construcción estaba finalizándose, las vistas no se corresponden con las que ofrecería.

El espacio abierto que se observa en el retrato es un paisaje marítimo y rocoso en el que se adivina una bahía flanqueada por un castillo y unas montañas. A pesar de que sean difusas, estas vistas podrían corresponderse con las de las costas italianas del sur y de la región de Nápoles, de donde provenían las raíces de su linaje materno, lugar de nacimiento de Ana Manrique y punto de partida de su gran viaje hacia el reino de Bohemia. Teniendo en cuenta que fue esta rama familiar la destinataria del retrato, es posible que la condesa se retratase incluyendo pequeñas señas y elementos que recordasen sus orígenes, algo que María Manrique de Lara siempre tuvo en consideración y así lo transmitió a sus descendientes.⁹⁷

El destino de la obra era tener un espacio en la galería de retratos de los Pernstein con un múltiple sentido; en primer lugar de recuerdo personal y afectivo, de representación familiar y también de documento histórico biográfico para la posteridad y las siguientes generaciones. A estas funciones habría que sumar el sentido de representación del retratado ante la sociedad, aunque éste no estuviese presente en el lugar de destino, siendo uno de los fines más valiosos ya que otorgaba un lugar permanente y privilegiado dentro de la galería, y estaría expuesto ante los ojos de los visitantes. De igual modo que ocurre con los retratos reales, la imagen siempre

⁹⁶ Fig.84. Imagen corredor del Sol o galería de los convalecientes, El Escorial. Imágenes: Gloria Martínez Leiva en: <https://www.investigart.com/2015/06/29/el-entorno-arquitectonico-de-el-escorial->. [Consultada en 14-III-2021].

⁹⁷ MAREK, P., *Pernstejnske zeny*, Praga, Nakladatelstvi Lidove Noviny, 2018, p.290-291.

conllevaba un claro mensaje propagandístico de enaltecimiento y legitimación del poder familiar según el destino para el que estuviese realizado.

En este caso habría que atender en primer lugar a la relación que Ana Manrique tuvo con ambas cortes, la española y la imperial, siendo uno de los miembros familiares que tuvo el privilegio y el poder de residir y establecer vínculos entre ambas ramas de los Habsburgo. Algo que consiguió por medio de su tía María Manrique, por lo que este retrato evidencia y afianza la relación y el fuerte vínculo entre las mujeres Manrique de Lara-Pernstein, mostrándose orgullosas de su linaje y su poder ante la élite y las cortes.⁹⁸ Por otra parte, el destino de la obra demuestra la consideración que María Manrique tendría hacia su sobrina, ya que obtiene dentro de la galería el mismo papel representativo que sus hijas.

Por último, a pesar de que el retrato no se encuentre en mal estado de conservación, sí presenta pérdidas cromáticas en diversas áreas. En el lado derecho del rostro junto al inicio del cabello, se aprecia una pérdida de material, al igual que en pequeñas zonas del peinado. En la parte inferior del lienzo, el bajo de la saya se desdibuja por completo con una marca horizontal que podría corresponder al anterior marco del retrato. Además de estas pérdidas cromáticas, es posible identificar las huellas de una restauración posterior, que afectó en el deterioro de la mano derecha desde el punto de vista del espectador, que se funde con la policromía oscura de la silla.

Existe asimismo un contraste en cuanto a la calidad y la técnica, siendo mayor en el rostro, en los detalles del vestuario, en las joyas y en el peinado. Esta calidad disminuye en el bajo de la saya y el fondo del retrato, que abarca desde la balaustrada hasta los pies, incluyendo las manos y los detalles de las mismas. Lo mismo ocurre con el fondo en tonos ocre, que nada tiene que ver con el resto del escenario, principalmente con la calidad del paisaje, superior al resto del fondo. Esto puede

⁹⁸ Gracias a estos retratos fruto de intercambios entre Viena, Praga y Madrid, los nobles centroeuropeos podían apreciar la calidad de los maestros del retrato del Siglo de Oro español. La fama de los retratistas españoles se hizo tan notoria en el ambiente de la nobleza pro hispánica de Bohemia que también los Pernstein, los Lobkowitz, los Fürstenberg y otras familias checas anhelaban este tipo de pinturas y no escatimaban recursos para contratarlos, ni para conseguir más copias que se destinarían a otros miembros familiares. Véase: MAREK, P., *Pernstejnske zeny*, Praga, Nakladatelstvi Lidove Noviny, 2018, pp.280-291.

deberse o bien a la participación de una segunda mano, o a una intervención posterior. Principalmente debe observarse en la mitad inferior del retrato, aunque los detalles del vestuario siguen estando definidos y trabajados acorde a la calidad de la parte superior, la intervención en el fondo y ciertas partes inferiores de la obra, transmiten un fondo plano que carece de volumen y contraste lumínico.

6. LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS
NIEVES DE LA SEO DE ZARAGOZA: PANTEÓN
FUNERARIO DE LOS HERMANOS MANRIQUE

6.1. NUESTRA SEÑORA DEL PÓPULO, NUESTRA SEÑORA LA BLANCA Y NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES: ICONOGRAFÍA, DEVOCIÓN Y CULTO

El presente apartado se dedica al análisis histórico artístico de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves. Comenzando por el estudio del culto a Nuestra Señora de las Nieves, su origen y presencia en Zaragoza y la popularidad que alcanzó dicha advocación mariana en el siglo XVII. En segundo lugar se aborda su historia constructiva desde la apertura del espacio en la catedral durante la prelatura de don Hernando de Aragón (1498-1575), hasta las reformas del siglo XIX.

La capilla de Nuestra Señora de las Nieves de La Seo de Zaragoza, ubicada entre la de San Valero y el atrio de Pabostría, fue el lugar que Ana Manrique eligió para su enterramiento junto a su hermano Pedro, arzobispo de la ciudad. Una elección nada aleatoria, ya que ambos profesaron un especial afecto por la citada advocación mariana. Se trata de un conjunto artístico cuyo origen se sitúa a mediados del siglo XVI, pero su fase constructiva en el periodo de los Manrique se llevó entre 1615 y se extendió hasta el siglo XIX, por lo que ha sido objeto de múltiples modificaciones. Asimismo, se llevó a cabo siguiendo las mandas testamentarias de la condesa, a partir de su fallecimiento en 1615. Fue financiado en su totalidad por las cantidades económicas extraídas de sus arcas, la venta de sus bienes en almoneda pública, y posteriormente la venta de sus casas en Madrid. El conjunto artístico fue dotado de un retablo y unos sepulcros de alabastro que no se conservan actualmente. Por ello es necesario reconstruir la historia de la capilla, aunque hoy en día todavía existan incógnitas que se plantean en el presente trabajo, y promueven la continuación de la búsqueda documental.

Por otra parte es necesario comprender la importancia histórico artística que adquiere la representación pictórica del retablo de la capilla, obra póstuma del pintor Francisco Ximénez Maza (Tarazona, 1598 - Zaragoza, 1670) que presenta una serie de particularidades tales como la inclusión de la Virgen como *Salus Populi Romani* dentro de la escena, la introducción de anacronismos dentro de la escena representada fusionando tres tiempos históricos, o la inusual composición de las personalidades que protagonizan el lienzo.

Antes de adentrarse en el estudio de la capilla, es preciso comprender su advocación y las distintas devociones que han surgido de un mismo acontecimiento religioso; el milagro de la nieve en el monte Esquilino de Roma en el siglo IV. La principal razón es porque la capilla zaragozana está dedicada a Nuestra Señora de las Nieves, pero en la representación pictórica de su retablo se localiza el icono de la *Salus Populi Romani*, que a su vez dio lugar a la advocación de Nuestra Señora del Pópulo, que tuvo una gran devoción en Zaragoza en el siglo XVII. Por ello es importante en primer lugar, atender a la relación existente entre el icono mariano de la *Salus Populi Romani* y el milagro de Nuestra Señora de las Nieves. Y por otro lado, exponer el proceso por el cual, el milagro de las nieves da lugar a dos importantes tipos iconográficos marianos como son Nuestra Señora del Pópulo y Nuestra Señora la Blanca.

Establecer la diferencia entre el significado de una escena narrativa, y la representación de un tipo mariano es necesario para adentrarse en el estudio de la iconografía de la devoción mariana. La escena narrativa es la plasmación fiel a las escrituras sagradas de un pasaje bíblico, leyenda o milagro, mientras que el tipo iconográfico es el icono o modelo que surge de esa escena. Un modelo o tipo iconográfico únicamente representa lo esencial de la escena —los atributos de un santo, objetos simbólicos— para ser legible a la perfección.¹ En ese caso, la plasmación del milagro de Nuestra Señora de las Nieves sería una escena narrativa, mientras que las imágenes de Nuestra Señora del Pópulo y la Blanca, serían tipos marianos.

El milagro de Nuestra Señora de las Nieves tuvo lugar en la ciudad de Roma en el siglo IV durante el pontificado de Liberio (352-366), cuando acontece la historia de Juan, un patricio romano conocido por su devoción hacia la Madre de Dios, que al no tener descendencia, decide junto con su esposa dejar sus bienes a la Virgen María. Ambos ofrecieron limosnas para que la Virgen se manifestara y les dijera en qué debían emplear sus bienes y cómo ofrecerlos.² La noche del cinco de agosto del año 352, tanto

¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, I., “Introducción general a los estudios iconográficos y su metodología” *Thesaurus*, nº12, 2005, pp.173-192.

² CAPOTE, M.P., “De tanto corazón la fe rendida. La Virgen de las Nieves y la cultura popular” *María. Y es la nieve de su nieve, favor, esmalte y matiz*, Tenerife, Caja de Ahorros de Canarias, 2010, pp.89-111; VV.AA., *Razón y fe*, nº1367-1370, 2012, pp.5727-529; CORVERA POIRÉ, M., *El patrocinio: una leyenda y un esquema artístico medievales*, Lima, UNMSM, 2006, pp.76-79.

al matrimonio como al papa Liberio se les apareció la Virgen María en sueños explicándoles que su voluntad y la de su hijo, era la de edificar en su honor una iglesia en el monte Esquilino de Roma, en cuya cima estaría marcado a la mañana siguiente el lugar elegido para su edificación. El pontífice, Juan y su mujer, y los habitantes de Roma fueron en procesión a dicho monte, donde hallaron la nieve en pleno mes de agosto. El milagro dio lugar a la fundación de la primera iglesia en Roma que se dedicó a la Virgen María, encargándose su construcción hacia el año 360 por el papa Liberio.³

Posteriormente con el pontificado de Sixto III (432-440) se edificaron nuevas iglesias dedicadas a la Virgen María y ésta, la más antigua y primera, se llamó de Santa María la Mayor.⁴ Así, la representación del milagro de la Nieve en el monte Esquilino como una escena narrativa, da lugar al tipo mariano de Nuestra Señora de las Nieves, que en ocasiones y dependiendo del ámbito geográfico también puede denominarse Virgen Blanca. Una vez expuestas estas aclaraciones, es necesario conocer por qué se relaciona este milagro con el icono mariano de la *Salus Populi Romani* que da lugar a la advocación de Nuestra Señora del Pópulo, pero ambos provienen del milagro del monte Esquilino.⁵

La imagen mariana conocida como *Salus Populi Romani* o protectora del pueblo romano, responde al nombre que se le dio en el siglo XIX al icono bizantino de la Virgen y el Niño procedente de los primeros cristianos. Según la tradición, la imagen de la *Salus Populi Romani* fue pintada por San Lucas en un trozo de madera de la mesa que se utilizó en la Última Cena de Jesús, por lo que sería una de las efigies verdaderas de la Virgen María. La pintura permaneció en Jerusalén hasta que fue descubierta por santa Elena, madre del emperador Constantino el Grande, en el siglo IV.⁶ Junto con otras reliquias sagradas localizadas por la santa como los restos de la cruz de Cristo, la pintura fue trasladada a Constantinopla, donde su hijo erigió una

³ LLAMAS, E., *Doctrina y piedad mariana en España, siglos XVII-XVIII*, Madrid, Sociedad Mariológica Española, pp. 359; VORÁGINE, S., (h.1228-1298) *La leyenda dorada, Edición castellana*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1982.

⁴ CASTELLANO CERVERA, J., *Oración ante los iconos: los misterios de Cristo en el año litúrgico*, Barcelona, Centro Litúrgico, 1999, p. 19.

⁵ *Ibidem*.

⁶ MARTÍNEZ LARA M.L., “Santa Elena y el hallazgo de la cruz de Cristo” *Revista Comunicación y Hombre*, nº3, 2007, pp.38-50.

iglesia para su entronización.⁷ Posteriormente, el icono sería trasladado por santa Elena a Roma, donde fue colocado en la basílica de Santa María la Mayor,⁸ considerada como el primer santuario dedicado a la Virgen María en Occidente, explicándose así la relación entre el icono y la advocación de Santa María de las Nieves. [fig.85]



Fig.85. *Icono mariano Salus Populi Romani* Basílica Santa María la Mayor, Roma.

El icono se convirtió en el símbolo de la basílica y su edificación. Durante siglos permaneció sobre la puerta del baptisterio de la basílica, más tarde se trasladó al interior, y desde el siglo XIII se conservó en un tabernáculo de mármol. En el año 1613, se situó en el altar-tabernáculo de la Capilla Borghese o Capilla Paulina de la basílica. Históricamente ha sido el icono más importante de la Virgen María en Roma.⁹ En torno al año 593 el papa Gregorio Magno llevó el icono en procesión desde la basílica de Santa María la Mayor hasta la antigua Basílica de San Pedro para combatir la peste, dando comienzo a la relación del icono con la salud de los fieles.¹⁰

⁷ CAÑIZAR PALACIOS, J.L., “Los viajes de Constantino” *Gerión*, nº 15, pp.193-203.

⁸ DRIJVERS, J.W., *Helena Augusta. The mother of Constantine the Great and the Legend*, Leiden, Ed. Brill, pp. 45-52.

⁹ MOCHIZUKI, M., “Sacred Art in an Age of Mechanical Reproduction: The Salus Populi Romani Madonna in the World”, *Kyoto Studies in Art History*, nº3, 206, pp.129-144.

¹⁰ MC ALISTER BL, A., “Salus Populi Romani”. From Icon to Relic: The Baroque Transformation” *Athanor*, nº 13, 1994, pp.

La Virgen de las Nieves se veneró como protectora del pueblo y de los más desfavorecidos de la sociedad desde el momento de la colocación del icono en la Basílica, pero su poder espiritual se extendió a otros territorios en poco tiempo. España fue uno de esos lugares, pero concretamente fue en Zaragoza donde se convirtió en una advocación frecuente desde el siglo XIII, ya que es posible localizar referencias sobre su culto en tres de los templos más venerados de la ciudad como son: la catedral del Salvador, la Basílica de Nuestra Señora del Pilar y la iglesia de San Pablo.

La obra de Francisco de Moxó y Montoliú dedicada al linaje de la familia Luna (1276-1348), menciona una capilla dedicada a Nuestra Señora de las Nieves en La Seo mediante una escueta descripción: *Ese escudo [de los Luna] podía verse en el retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves en la Seo y en un frontal de raso antiguo que se sacaba el día del Corpus.*¹¹ Este dato indica que anteriormente a la reforma de don Hernando de Aragón ya existió en el templo una capilla dedicada a Nuestra Señora de las Nieves. Es un dato importante para comprender la existencia del culto a Nuestra Señora de las Nieves en La Seo de Zaragoza desde el siglo XIII, pero no se hace referencia al actual conjunto artístico de la catedral, puesto que lo que se conserva hoy de la capilla que fue de los Manrique, tiene su origen en la renovación y ampliación que llevó a cabo don Hernando de Aragón en La Seo de Zaragoza entre 1546 y 1550.¹² Las noticias sobre la existencia de una capilla anterior en el templo dedicada a Nuestra Señora de las Nieves, pueden llevar a confundir ambas. Pero es necesario argumentar que la anterior capilla se ubicaba en la zona del actual trascoro de La Seo y tuvo al arcediano de Daroca, mosén Domingo de Olleta como propietario hasta fecha de su muerte en 1499,¹³ cincuenta años antes de la reforma de don Hernando. Sobre las dotaciones artísticas del arcediano y el estado de la capilla anterior, existen menciones en las visitas pastorales de don Hernando de Aragón a La Seo en 1548 y en la *Historia eclesiástica de la ciudad de Zaragoza* de Diego de Espés, culminada en 1598.

¹¹ MONTOLIÚ MOXÓ, F., *La casa de Luna (1276- 1348): factor político y lazos de sangre en la ascensión de un linaje aragonés*, Barcelona, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1930, p.76.

¹² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI: propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, p.205.

¹³ ESPÉS, D., *Historia Ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesu Christo Señor y Redemptor nuestro hasta el año de 1575*, Manuscrito conservado en el Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza, ff.292r-678r/v.-852r/v.

En primer lugar, la visita pastoral de don Hernando a La Seo en 1548 aporta datos interesantes sobre determinadas obras de arte que halló en la capilla, y que actualmente no se conservan:

En el mismo día visito la Cappilla de Nuestra Señora de las Nieves y hallo en el altar de dicha cappilla una lapida buena y sus manteles y corporales limpios, el retablo de pincel fue fundado por el arcediano de Daroca (...) fue dada la dicha capilla al arcediano olleta de Daroca, proveniendo la sacristía de lo necesario en la capilla. Hallo en dicha capilla que el arcediano olleta fundo una misa perpetua agora dicese por misa de tabla y la celebración de vísperas y misas el dia de Nuestra señora de la Nieve.¹⁴

En Aragón, el culto a Nuestra Señora de Populo, basado en el icono de Santa María la Mayor de Roma, se remonta al reinado de Fernando el Católico (1452-1516). El caballero don Pedro Vitoria, trajo desde Roma a la ciudad de Zaragoza, una copia del icono venerado en Santa María la Mayor, colocándolo en la puerta de la iglesia zaragozana de San Pablo legitimando así el culto romano a la salud del pueblo en la capital aragonesa.¹⁵ Además de la capilla perteneciente a la casa de los Luna, y la de Nuestra Señora del Populo en San Pablo, en la Basílica de Nuestra Señora del Pilar también existió otra capilla funeraria que fue propiedad del mercader don Juan de Lobera. Este conjunto atesoró un retablo dedicado a Nuestra Señora de las Nieves, que fue realizado tal por Martin Bernat y Bartolomé Bermejo en torno a 1497.¹⁶

A partir del siglo XVII, la devoción continuó y se extendió por el territorio aragonés estando presente en otras zonas como la colegiata del Santo Sepulcro de

¹⁴ A.D.Z., Visita Pastoral de Don Hernando de Aragón a La Seo de Zaragoza, recogida por: MIGUEL GARCÍA, I., “El obispo y la práctica de la visita pastoral en el marco de la teología reformista” *Memoria ecclesiae*, Nº. 14, 1999, pp. 347-404; MIGUEL GARCÍA, I, COLÁS LATORRE, G., CRIADO MAINAR, J., *Don Hernando de Aragón. Arzobispo de Zaragoza y virrey de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1998; véase: MIGUEL GARCÍA, I., “La práctica de la visita pastoral en la Diócesis de Zaragoza entre 1318 y 1539” *Memoria ecclesiae*, nº. 9, 1996, pp.279-298.

¹⁵ BRUÑÉN IBÁÑEZ, A., “La capilla de Nuestra Señora del Pópulo en la iglesia de San Pablo de Zaragoza” *Aragonia Sacra*, nº13, 1998, pp.7-24; SÁNCHEZ PÉREZ, A., *El culto mariano en España*, Madrid, C.S.I.C, pp.327-329.

¹⁶ Lobera encargó un retablo dedicado a Nuestra Señora de las Nieves a semejanza del existente en La Seo, es decir, de la capilla anterior a la reforma de don Hernando anteriormente citada. Véase: LACARRA DUCAY, M.C., “Encuentro de Santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla: Identificación de una pintura gótica aragonesa en el Museo del Prado” en: *Aragón en la Edad Media*, X-XI, 1993 pp. 441-442; LACARRA DUCAY, M.C., “La capilla de Nuestra Señora de las Nieves” en *Guía Histórico- Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008, pp.150.

Calatayud, la catedral de Huesca o la iglesia parroquial de Santa María la Mayor en Épila (Zaragoza), entre otros templos. En Zaragoza el arraigo a la protección del pueblo se agudizó cuando entre 1611 y 1613 sucedieron una serie de milagros bajo la protección de Nuestra Señora del Pópulo, todos ellos investigados por el hermano de la condesa, el arzobispo Pedro Manrique.¹⁷ El padre Murillo expone que fueron numerosos los milagros acontecidos bajo la protección del icono romano, uno de ellos versa sobre un cautivo que en acción de gracias peregrinó a Roma, donde se veneraba la imagen.¹⁸ [fig.86]



Fig.86. Detalle lienzo principal de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves. Grabado de Santa María la Mayor o Salus Populi, Wierix, 2ª mitad s. XVI Nuestra Señora del Populo Santo Sepulcro de Calatayud. Óleo de Nuestra Señora del Populo San Pablo de Zaragoza.

¹⁷ FACI, R.A., *Aragon Reyno de Christo y Dote de Maria Santissima.*, Zaragoza, en la oficina de Joseph Fort, 1739 pp. 350-351.

¹⁸ *Ibidem.* El padre Murillo fue contemporáneo a los milagros, y a la estancia de los hermanos Manrique en Zaragoza. Véase: CARRILLO, M., *Historia del glorioso San Valero Obispo de la ciudad de Zaragoza, con un catálogo de prelados obispos y arzobispos de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Impreso por Juan de Lanaja, Impresor del Reino de Aragón, 1617, pp. 294-298.

En su trayecto, dicho cautivo tuvo que pasar por Zaragoza, y allí sucedió la aparición de la Virgen, que le dijo *¿Hasta cuándo vas a llevar esos hierros a cuestras? Ve a San Pablo, y en un pilar que hallarás junto a la puerta hallarás una imagen, que se llama de N.S. del Populo, allí podrás colgar tus grilletes e ir con Dios.*¹⁹ Según las crónicas, el cautivo fue liberado ante la imagen el 5 de agosto de 1611, y sus grilletes se colocaron en lo alto de la fachada de san Pablo para conmemorar la intervención divina. El siguiente milagro acontecido impactó a los habitantes de Zaragoza, al ser protagonizado por dos niñas que cayeron al canal de un molino a las afueras de la ciudad. Una campesina las encomendó a la protección de Nuestra Señora del Pópulo y tras horas de búsqueda en el río, ambas fueron rescatadas ilesas. Este acontecimiento tuvo tal impacto que la imagen de la citada devoción mariana fue una de las más codiciadas entre los zaragozanos.²⁰

La popularidad de los supuestos milagros llegó a oídos del arzobispo Manrique, quien decidió estudiarlos e investigar a los testigos presentes. Una vez verificados y confirmados, el hermano de la condesa concedió a la iglesia de San Pablo el privilegio de venerar al icono mariano, descrito en las crónicas como *la imagen con la Virgen y el Niño en su brazo izquierdo, y en la frente y el brazo derecho le cubren estrellas como insignias de N. Señora del Pópulo de Roma, su original.*²¹ No debe confundirse con la tipología mariana de *Odigitria* —que significa la que enseña el camino—, un icono muy similar, cuya diferencia radica en que la Virgen señala al Niño como símbolo de la vía cristiana a seguir, mientras que la Virgen como *Salus Populi* lo abraza. [fig.87]

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*



Fig.87. *Icono mariano Salus Populi Romani, Basílica de Santa María la Mayor, Roma. Detalle icono Virgen Odigitria.*

La veneración a la imagen continuó en Zaragoza durante el siglo XVII, hasta que en 1615 se creó una cofradía bajo esta advocación, que contribuyó a la financiación de las obras de la iglesia de San Pablo y cuyas fiestas se celebraban el día 5 de agosto, en honor al milagro sucedido en el monte Esquilino en Roma, y al milagro del cautivo ocurrido en Zaragoza.²²

Todo ello contribuyó a la veneración y propagación del culto de la imagen mariana en Zaragoza durante la Edad Moderna, pero también a la creación del tipo iconográfico de Nuestra Señora del Pópulo, que es el que hoy en día se puede observar en la capilla de Nuestra Señora de las Nieves como posteriormente se expone en el presente apartado.

²² BRUÑÉN IBÁÑEZ, A., “La capilla de Nuestra Señora del Pópulo en la iglesia de San Pablo de Zaragoza” *Aragonia Sacra*, nº13, 1998, pp.7-24; SÁNCHEZ PÉREZ, A., *El culto mariano en España, Madrid*, C.S.I.C, pp.327-329; “Reformas y restauraciones en la torre de la iglesia de San Pablo de Zaragoza (S. XVI-XX)” *Seminario de Arte Aragonés*, nº47, 1995, pp.243-255; Sobre la actividad de la cofradía y financiaciones en San Pablo a lo largo del siglo XVII véase también: BRUÑÉN IBÁÑEZ, A., SENAC RUBIO, B., CALVO COMÍN, L., *Las Artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII: (1655-1675) : estudio documental*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.

6.2. HISTORIA CONSTRUCTIVA Y ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO DE LA CAPILLA

El origen de la capilla de los hermanos Manrique de Lara tiene lugar en las reformas llevadas a cabo por el arzobispo don Hernando de Aragón durante los años 1546 y 1550. Un pontificado que favoreció una etapa de esplendor en la Sede Metropolitana de Zaragoza, ya que fomentó propuestas de innovación artística y estilística, destacando principalmente el campo de la arquitectura, en el cual dejó al mando al maestro Charles de Mendibe y a Martin de Miteza tras la muerte del primero.²³ [fig.88]

La ampliación consistió en la adición de dos nuevos tramos de crucería estrellada a los pies de cada una de las cinco naves de la catedral, además de la incorporación de una portada monumental en el atrio de Pabostría. Diego de Espés *en La Historia Eclesiástica de la ciudad de Zaragoza*, explica las obras del *quarto nuevo* como el modulo conformado por dos nuevas naves, con capillas *de frente y a los lados*, siendo una de estas capillas la dedicada a Nuestra Señora de las Nieves.²⁴

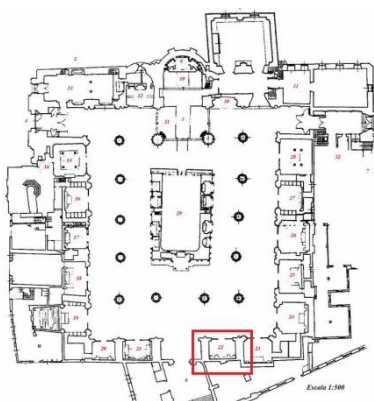


Fig.88. Planta de la catedral del Salvador con la ubicación de la capilla, actualmente.

²³ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura religiosa del siglo XVI: propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, Centro de Estudios Turolenses, 2005, pp. 30-33

²⁴ ESPÉS, D., *Historia Eclesiástica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesu Christo Señor y Redemptor nuestro hasta el año de 1575*, Manuscrito conservado en el Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza, ff.292r-678r/v.-852r/v. Recogido en: VV.AA., *Historia Eclesiástica de la ciudad de Zaragoza* (ed.2019), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019.

La embocadura es producto de la reforma de mediados del siglo XVI, donde se trabajó la apertura de vanos circulares en las zonas más elevadas de los lienzos laterales, sobre las portadas de las capillas. Esta colocación de vanos circulares, alineados verticalmente en el espacio más elevado de la capilla, se realizó para conseguir una iluminación homogénea. En cuanto a los muros, cabe destacar que al terminar el llamado *quarto nuevo* —denominación con la que se designó a las ampliaciones de don Hernando— bajo el mando de Charles de Mendibe, se recubrieron las paredes del mismo modo que se había realizado bajo el arzobispado de don Alonso,²⁵ consiguiendo un acabado diáfano y puro. El espacio arquitectónico terminó de construirse en el mes de mayo de 1550 y fue propiedad del cabildo metropolitano hasta que la solicitó Ana Manrique en 1615.

El 17 de junio de 1615, diez días después de la muerte del arzobispo Manrique, su hermana pide al Cabildo una capilla para el enterramiento de ambos.²⁶ Los miembros del Cabildo y el Deán, deciden concederle la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, situada entre el atrio de Pabostría y la capilla de San Valero. Tal y como se puede comprobar en el manuscrito, la capilla necesitaría en aquellos momentos una serie de mejoras, ya que al explicar su estado, el Cabildo expone que es un conjunto que espera ser reformado y acondicionado con todos los ornamentos necesarios. Asimismo, el Deán y los demás miembros de la iglesia metropolitana que firmaron la concesión, se refieren a la condesa como la encargada de la dotación, el arreglo y la *fabrica completa* de esa capilla, por lo tanto la petición se aprueba con la condición de que sea Ana Manrique quien se encargue económicamente del conjunto.²⁷

Cuando se redacta el presente documento, el cuerpo del arzobispo ya está depositado en la capilla de Nuestra Señora la Blanca, donde permaneció provisionalmente hasta que pudiera ser depositado en la de Nuestra Señora de las

²⁵ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura religiosa del siglo XVI...op.cit.*, pp. 34-35.

²⁶ A.C.L.S.Z, *Dación de capilla otorgada por el cavildo de la Seo de Zaragoza en favor de la Ilustrisima condesa de Puñonrostro*, 1615.

²⁷ *Ibidem*.

Nieves.²⁸ De la capilla que fuera concedida a la condesa, se pretendía hacer una obra pía, y así llevar a cabo el alhajamiento conforme a la noble familia de la que provenían los hermanos. El documento concluye con una sentencia de voluntad de Ana Manrique, expresando que Juan Sentis, el entonces prior de la Colegiata de santa Ana de Barcelona y vicario general que fue de Pedro Manrique, se enterrase a su vez en la capilla, que desempeñaría la función de panteón.

Joan Sentis acompañó a los hermanos Manrique durante sus últimos años de vida, además de encargarse de las cuestiones económicas y burocráticas relativas a la testamentaria de ambos. A pesar de que en el presente documento se exprese la idea de que la capilla serviría de panteón para las tres personalidades, sabemos que Joan Sentis, murió en Barcelona, ciudad de la cual llegó a ser obispo, y fue enterrado en el año 1632 en la colegiata de Santa Ana, de la que había sido prior hasta el año 1603.²⁹

Por lo tanto, se debe considerar la fecha del 17 de junio de 1615 como la referencia cronológica de partida para el estudio del conjunto artístico en el siglo XVII. En esos momentos Ana Manrique debía partir hacia Burgos para acompañar a la futura reina de Francia como camarera mayor, pero su enfermedad avanzaba, por lo que las mandas sobre la dotación de la capilla zaragozana y las referencias sobre el gusto de la propietaria, se encuentran en los cuadernos manuscritos que componen la testamentaria de la dama.³⁰ Diego de Roys y Juan Sentis, albaceas de Ana, exponen cómo querría disponer su sepulcro y el de su hermano de la siguiente manera:

²⁸ La capilla de Nuestra Señora la Blanca fue lugar de enterramiento de los prelados que no tuvieron capilla propia, y en este caso, de los hermanos Manrique hasta que pudo construirse su panteón.

²⁹ PI Y ARIMÓN, A., *Barcelona antigua y moderna y descripción de su Historia*, Barcelona, Imprenta y librería politécnica de Tomás Golch, 1854, p.59.

³⁰ A.P.N.Z., Juan Lorenzo Escartín, 1614, f. 663r.-691v; A.H.P.M., Traslado y voluntades del testamento de Doña Ana Manrique condesa de Puñonrostro, 1615, ff. 162r.-181r

(...) La señora condessa ordena que el nicho sea de piedra muy lucida con las armas de la señora condessa donde se pondrán sus guesos y su bulto entero de su gracil persona de alabastro y sital, en la forma que a tales personas se suele poner con letrero abierto en piedra en que se diga quienes están allí sepultados y no se han de poner de ninguna manera otras armas, escudos ni letreros por ningun caso que no sean los de la condessa.³¹

Esta tipología de sepulcros fue habitual entre la realeza y la nobleza, el alabastro se presentaba como un material más asequible económicamente que el mármol, pero también fue una preferencia estilística por su propia belleza, refinamiento estético y la riqueza ornamental que proporcionaba.³² También evitaba el alto coste del traslado del mármol, convirtiéndose en el material alternativo a éste para la realización de obras escultóricas, aunque a partir del siglo XVII el uso del alabastro en Aragón disminuye con respecto al siglo anterior.³³ Algo que también debe ponerse en evidencia, ya que los sepulcros de los Manrique serían una de las pocas obras funerarias en alabastro realizadas en La Seo durante el siglo XVII.

No obstante, Ana Manrique tuvo un motivo claro por el que preferir el alabastro que nada tuvo que ver con lo económico. Durante su estancia en Zaragoza pudo admirar y conocer la capilla de San Bernardo de La Seo, panteón funerario de don Hernando de Aragón y Ana de Gurrea realizado en este material entre 1550 y 1555 por Pedro Moreto, Juan Vizcaíno y Juan de Liceyre.³⁴ Tuvo una especial predilección por ella y así lo expone en sus mandas testamentarias, citadas en el presente apartado.

³¹ A.C.L.S.Z., Testamentaria de la condesa de Puñonrostro, armario de privilegios, letra C, cuaderno de diego de Roys, 1616, f. 6v.

³² ANDRÉS PALOS, E., “Esculturas de alabastro en el ámbito doméstico en la ciudad de Zaragoza” *Ars & Renovatio*, nº7, 2019, pp.156-164.

³³ MORTE GARCÍA, C., (Dir.) *El alabastro: usos artísticos y su procedencia*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018 p.74.

³⁴ MORTE GARCÍA, C., (Dir.) *El alabastro: usos artísticos y su procedencia*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018 p.74; CRIADO MAINAR, J., “Estudio artístico” en: *La capilla de San Bernardo de La Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte et alt., 2001, pp. 37-119.

Juan Sentis manifiesta que la dama quiso que se comenzaran las obras de reforma de la capilla en junio de 1615.³⁵ Expone que antes de partir, la condesa contrató a unos oficiales y maestros para que vieran, midieran y trazaran la remodelación de una capilla con su propia sacristía y disposición al igual que la que se encuentra en la capilla de San Bernardo:

[Juan Sentis sobre las intenciones de la condesa] Siempre había tratado conmigo publica y secretamente que su desseo era ser enterrada en la dicha capilla de NS de las nieves que le había dado el Cabildo y la condessa quería verla acabada rapido y para ello junto oficiales y maestros a Caragoca que la viesen. Los oficiales y maestros la trazaron a su gusto y señalaron como la señora condessa pedia que era con las dos figuras de bulto echadas de alabastro en la forma en la que esta la dicha capilla de S Bernardo con su sacristia, donde esta el excmo arcobispo don Fernando de Aragon y la enbiaron a la dicha ciudad de Burgos para que la condessa viesse la traça y diera su conformidad.³⁶

Este hecho demuestra que la citada capilla de alabastro ya se consideraba como un modelo y referencia de panteón sublime, ya que las personalidades de la élite social no dudaron en querer costearse una capilla similar para sus linajes. Esta traza que la condesa mandó realizar en Zaragoza —actualmente sin localizar—³⁷ fue enviada una vez terminada a la ciudad de Burgos para que la dama diera su última sentencia de verificación al respecto y así, poder comenzar las obras en el menor tiempo posible. Tras dar su conformidad, enviaría de nuevo la traza a la ciudad de Zaragoza a través del secretario del rey, Pedro Ximénez de Murillo, quien debería entregarla al Cabildo:

³⁵ A.C.L.S.Z., Testamentaría de la condesa de Puñonrostro..., cuaderno de Juan Sentis, 1615, ff.43r/v.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Actualmente no se ha localizado la traza de la obra, no obstante y estudiando la documentación, no existe ninguna evidencia documental de que llegase a Zaragoza desde Burgos. La última información que puede asegurarse es que llegó a manos del secretario Ximénez Murillo.

Y se ha tratado que sea enterrada con su hermano en la dicha capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la dicha yglesia metropolitana de caragoca, en compañía de dcho señor arcobispo su hermano por la forma que la dicha señora condessa tenia tratado, con la traza que tenia en su poder en Burgos la qual esta en poder de pedro ximenez de murillo secretario de su magestad por orden de la dicha seora condessa para que se enbiasse a la dcha yglesia metropolitana y se hiciere la obra presto.³⁸

No se ha localizado por el momento ninguna evidencia documental que acredite que la traza llegase a manos del Cabildo. En ese caso la iglesia metropolitana tendría que haberse basado en la descripción que Ana Manrique hace en su testamentaría sobre su túmulo funerario y encargar un modelo en base a sus peticiones. Joan Sentis continúa indicando que la mayor preocupación de la dama en esos momentos, era la de enviar una serie objetos para la capilla y expone que *era su platica diaria de que en llegar a Paris con la Reyna tenia que enbiar los ornamentos, terciopelos, calices y otros arreglos para la dcha capilla y su sacristía.*³⁹

Asimismo, mediante manda testamentaria estableció la orden de que la capilla se dotase con dinero de sus arcas, así como de la venta de la almoneda pública, cumpliendo así su compromiso como fundadora. Ana quiso asegurar la construcción y dotación de la capilla antes de su muerte, pero no fue así. Cuando falleció en octubre de 1615 las obras del conjunto zaragozano se paralizaron y no se tiene noticias de nuevos avances hasta cinco años después. Tal y como se expone a continuación, la capilla sufrió numerosas intervenciones a lo largo del siglo XVII, todas ellas financiadas por Ana Manrique, que cumplió su obligación como fundadora *post mortem* y a través de su testamento y sus intermediarios.

La siguiente noticia que se localiza sobre la capilla es del año 1619 y llega de parte de Vicencio Blasco de Lanuza, canónigo de la catedral. En su obra, narra el entierro de Pedro Manrique acontecido años atrás, pero advierte que en el mismo año todavía no se ha iniciado ninguna intervención en la capilla.⁴⁰

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ A.C.L.S.Z., Testamentaría de la condesa de Puñonrostro..., f.43v.

⁴⁰ BLASCO DE LANUZA, V., *El último tomo de Historias eclesiásticas y seculares de Aragón desde el año 1556 hasta 1618*, Zaragoza, Impreso por Juan de Lanaja, 1619, pp.250-252.

En las Actas Capitulares del año 1620, se localiza una reclamación del Cabildo de La Seo de Zaragoza al obispo de Barcelona debido a la desaparición del ajuar litúrgico de Pedro Manrique.⁴¹ El obispo era Juan Sentis, testamentario de la condesa, que debió llevarse consigo a Barcelona el ajuar del arzobispo tras la muerte de los hermanos, sustrayendo una de las piezas más codiciadas: el báculo que había encargado Ana Manrique al platero Alonso Sánchez. Esta situación provocó que el Cabildo comenzara en 1620 un proceso de recuperación de cualquier ornamento que se hubiera dispersado tras la muerte del arzobispo Pedro Manrique.

En el año 1632 fallece Sentis y el Cabildo de Zaragoza vuelve a pedir el *baculo* y *los ornamentos* a Barcelona, hasta que finalmente fueron devueltos el mismo año.⁴² El proceso de devolución de los ornamentos indica que la capilla estaba siendo acondicionada, pero no se menciona la obra de los sepulcros. En 1638 se traslada el cuerpo de Ana Manrique desde la capilla de Nuestra Señora la Blanca a la capilla de Nuestra Señora de las Nieves en un enterramiento provisional hasta que se construyan los túmulos de alabastro,⁴³ por lo que la obra de la capilla todavía estaba inconclusa. El hecho de que todavía no se empezasen los túmulos puede indicar que la sede metropolitana no tuviese una traza establecida por la propietaria, ya que sí recibía las partidas de dinero,⁴⁴ lo que puede poner en evidencia que el documento que supuestamente llevó el secretario no llegase en 1615.

Dos años más tarde la capilla ya contaba con su sacristía, que sirvió para atesorar una serie de casullas y objetos litúrgicos relatados en un inventario de 1640.⁴⁵ Se trata de lo siguiente:

⁴¹ A.C.L.S.Z., Actas del Cabildo, 1620, f.65r.

⁴² A.C.L.S.Z., Actas del Cabildo, 1632, f.41 r. /v.

⁴³ A.C.L.S.Z., Actas del Cabildo, 1638, f. 34 v.

⁴⁴ A.C.L.S.Z., Actas del Cabildo, 1632, f.44 r. /v.

⁴⁵ A.C.L.S.Z., Inventarios de la Catedral, 1640, f. 15r.-16v.

Una casulla de tafetán carmesí con tres pasamanos de oro con cenefa, tiene estola, y se halla forrada con tela de carmesí.

Otra casulla de raso morado labrado de blanco, la cenefa bordada con corona, letras y nombres de Jesús. Estola y manipulo morado forrado en tela verde.

Otra casulla de tafetán negro labrado con cenefa de tela de oro.

Otra casulla de tafetán verde con pasamanos pequeño, en ella las armas de la Iglesia.

Otra casulla de damasco verde con dos pasamanos de oro y seda verde por cenefa y en ella las armas de la Iglesia.

Un frontal de damasco blanco con galón de oro y el dorso negro de lana.

Un caliz con su patena.

Una casulla con flores de oro y colores.

Una cruz con un Santo Cristo.⁴⁶

No puede asegurarse con certeza que estos objetos fuesen los que Ana Manrique encargó para su hermano y por ende formarían parte del ajuar del prelado. Aunque en los encargos de Ana figuran casullas, cálices, cruces y otros ornamentos, en el inventario de 1640 no se especifica si pertenecieron al arzobispo Manrique aunque lo más probable es que fuesen suyos y se custodiasen en su panteón funerario. Lo que sí se confirma es que la capilla tenía sacristía y fue uno de los primeros espacios en acondicionarse. La sacristía desapareció en un momento que por ahora se desconoce, ya que actualmente no se conserva ningún espacio en la capilla que cumpla dicha función.

A partir de 1640 las obras en la capilla volvieron a paralizarse. El principal motivo fue un pleito judicial en el que colegio de la Compañía de Jesús de Pamplona exigía al Cabildo zaragozano su parte económica correspondiente por la herencia de Ana Manrique, alegando que todavía no había sido recibida y acusando al clero

⁴⁶ *Ibidem.*

zaragozano de haberse hecho con dicha parte correspondiente.⁴⁷ El Cabildo tuvo que enviar informadores a Madrid para tratar con los responsables de las arcas de la condesa en esos momentos. Finalmente son las damas protegidas de Ana Manrique, las hermanas Isabel y Úrsula de la Serna, quienes deben exponer ante los enviados del Cabildo zaragozano y los jesuitas navarros, que el dinero que la condesa dejó en sus arcas, así como lo extraído de su almoneda, debían destinarse a la construcción funeraria de Nuestra Señora de las Nieves.⁴⁸

Los jesuitas las acusan alegando que cuando la condesa fallece, apenas eran unas niñas que nada entendían de trámites hereditarios y las culpan de la mala gestión del dinero restante que debía ir a la Compañía de Jesús de Pamplona.⁴⁹ Las hermanas debieron demostrar que cumplieron con las obligaciones expuestas en el testamento de Ana, en el que no se especifica qué cantidades iban destinadas a los jesuitas, y por lo tanto, deben seguir cumpliendo con la gestión de los envíos de las cantidades económicas pertinentes para la catedral zaragozana y así cumplir la manda más importante del testamento de la condesa, que era la financiación de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves.

Mientras, el Cabildo de Zaragoza adoptó la actitud cautelara de paralizar las obras de la capilla y la extracción de dinero de las arcas de Ana Manrique hasta que los pleitos continuos con la Compañía de Jesús cesasen. Los pleitos contra el Cabildo zaragozano terminan en torno a 1658, cuando la Compañía de Jesús recibe una parte del dinero restante de las arcas de Madrid, pero deciden buscar a los descendientes por vía paterna de Ana Manrique, los Piñeiro, que se localizaban en Navarra, para completar su parte de herencia.⁵⁰ Entre 1663 y 1664 la catedral zaragozana vuelve a recibir las cantidades

⁴⁷ B.N.E., Porcones, 1427/54, Por El Dean y Cabildo de la santa Iglesia de Zaragoza contra el Colegio de la compañía de Iesus de Pamplona, 1640, pp. 3-28.

⁴⁸ B.N.E., Porcones, 1427/54, Por El Dean y Cabildo de la santa Iglesia de Zaragoza contra el Colegio de la compañía de Iesus de Pamplona, 1647, pp. 29-38;

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ La Compañía pleiteó con los descendientes que localizaron, exigiéndoles determinadas cantidades monetarias que les corresponderían como herederos e incluso el codiciado diamante jaquelado. Sin embargo, los jesuitas no pudieron recibir nada por parte de los familiares de Ana, ya que en torno a 1650 ninguno de ellos la había conocido personalmente y ni siquiera sabían de la herencia al colegio pamplonés por lo que se desentendieron de la situación y los pleitos quedaron inconclusos. A.D.P., Mazo, car.545, nº 15, ff.106v-120r.

monetarias pertinentes debido a la venta de las casas de la condesa —valoradas en 18.000 ducados— para emprender y finalizar la obra de la capilla que contaría con dos grandes construcciones; los sepulcros y un retablo.⁵¹

La siguiente noticia sobre la empresa constructiva data de 1669, cuando el Cabildo zaragozano encarga al pintor turiasonense Francisco Jiménez Maza (Tarazona, 1598-Zaragoza, 1670) las obras pictóricas que vestirían el retablo de la capilla;⁵² un lienzo titular que recoge la historia del milagro de la Nieve en el monte Esquilino, otros dos que ocuparían las calles laterales del retablo, dedicadas a San Pedro Arbués y San Vicente. Por último, otro dedicado a Santo Dominguito de Val crucificado para el ático del retablo.

Francisco Jiménez fue un pintor activo principalmente en Teruel, Tarazona y Zaragoza, que pudo haberse formado en Roma durante su juventud. Sobre él dice Jusepe Martinez que fue muy dado a *abarcar muchos encargos, y a terminarlos con excesiva presteza*,⁵³ aunque fue uno de los artistas más destacados de su momento en Zaragoza. Algunas de sus obras reconocidas son la *Adoración de los Reyes Magos* del retablo de dicha advocación en la catedral de Teruel, aunque ya había trabajado para La Seo zaragozana con anterioridad en las pinturas de la capilla de San Pedro Arbués en 1665, un año después de la beatificación del inquisidor.

Posiblemente las pinturas de Nuestra Señora de las Nieves fuesen el último encargo del turiasonense ya que fueron realizadas un año antes de su fallecimiento:

⁵¹ A.C.L.S.Z., Libro de Gestis, 1661-1667, años de 1663 y 1664, ff.260v y 271v.

⁵² A.C.L.S.Z., Libro de Gestis, 1669, tomo I, f. 534r.

⁵³ ARCO, R., “La pintura en Aragón en el siglo XVII” *S.A.A.*, n.º VI, 1954, pp. 61-62. SALA VALDÉS, M., *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, 1933. Zapater, F., *Apuntes históricos y artísticos acerca de la Escuela Aragonesa de Pintura*, Madrid, 1863.

A catorze de junio del año 1669,

Propusose que Francisco Ximenez Maza el pintor para hacer los quadros de la capilla de N^o S^o de las Nieves, y que los haría por un Anniro y dos coquetas de pan cada día. Resolviose se vea lo que valen los quadros y después se trate en Cabildo para ver si le esta bien, viendo el dinero que hay en deposito de esta execucion para que de ellos se le pague. El s^o don Luis Jacinto Esmir dijo que se le pagasen lo que valen los quadros y que si después quisiere las coquetas y anniro de este modo consienta.⁵⁴

Viernes nueve de agosto de 1669,

Hubo Cabildo ordinario en el que intervinieron los señores Dean, Arcediano de Zaragoza, Belchite y Aliaga (...) Resolviosse que se funde un Anniro por Francisco Ximenez Maza, Pintor, y se den dos quoquetas de pan al día, durante a vida de su mujer, por los quadros de la capilla de NS de las Nieves y se le pague con las arcas de la S^a condessa.⁵⁵

Una vez realizadas las pinturas, el arcediano de Aliaga, Miguel Pérez de Oliván, ordena finalmente en 1670 la realización de los *sepulchros en alabastro de los SS Manrique con las cantidades que habían llegado de las arcas de la condesa que han entrado en poder del Cabildo en diferentes partidas y ssumaron mil novecientos quarenta y siete libras y diez y siete sueldos y assi se hagan en conformidad con lo establecido por la ss Manrique*,⁵⁶ de este modo se cumplirían finalmente las mandas testamentarias de 1615. Los sepulcros seguirían la descripción que la condesa plasmó en su testamento y que anteriormente se ha citado, no obstante por el momento no se han localizado más detalles sobre la construcción de los mismos en 1670.

Es importante destacar la apreciación que hace el arcediano de Aliaga, ya que indica que los sepulcros se iban a realizar conforme las mandas testamentarias, pero en ningún momento se menciona la traza de 1615.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ A.C.L.S.Z., Libro de Gestis, 1669, tomo II, f. 17v.

⁵⁶ A.C.L.S.Z., Libro de fábrica 1670, gastos extraordinarios, f.9r.

Siguiendo con un orden cronológico, la siguiente referencia sobre la capilla se localiza en la visita pastoral realizada a la catedral por el arzobispo don Antonio Ibáñez de la Riva Herrera en 1695, donde describe el conjunto finalizado, con los cuatro lienzos en el retablo tal y como se conserva hoy en día. En la visita pastoral se revela el estado de la capilla y de lo que en ella había exactamente el día 12 de julio de ese mismo año.

En primer lugar se hace referencia a su altar, ara, manteles y antealtar y señala el buen estado de los mismos. Por primera vez se hace referencia en la documentación al retablo y se señala lo siguiente; *ay un retablo por dorar en medio de el un lienzo grande de Nuestra Señora de las Nieves y su historia: a los lados San Vicente y San Pedro Arbués con hábitos de canónigos y encima de el lienzo principal ay otro de Santo Dominguito de Val.*⁵⁷

Asimismo, el arzobispo señala que la condesa y su hermano están sepultados *bajo boveda en la capilla,*⁵⁸ concepto que se refiere generalmente en términos de arquitectura religiosa, a una construcción subterránea. Esta información puede resultar confusa, ya que el concepto “bajo bóveda” alude a un enterramiento bajo el conjunto arquitectónico, lo que implicaría la existencia de una cripta o espacio para poder ser enterrados. Pero por otro lado también puede referirse a la propia capilla en sí, y que los sepulcros estuviesen colocados en el exterior de la misma. La duda existe y no debe pasarse por alto puesto que Ibáñez de la Riva menciona el enterramiento de los dos hermanos bajo bóveda, pero no describe los sepulcros en alabastro. Esto puede indicar que no los viese porque estuviesen en un espacio subterráneo, ya que en las visitas pastorales se describía habitualmente lo que el prelado veía en cada lugar por el que pasaba.

No será hasta el siglo XIX cuando se confirme la existencia de este espacio subterráneo y es Pascual Madoz quien informa en 1850 y expone que *desde la capilla de Nuestra Señora de las Nieves en la igl. De La Seo, corre una bóveda subterránea*

⁵⁷ A.C.L.S.Z., Visita Pastoral de 1695 efectuada por Antonio Ibáñez de la Riva, f.33 r./v. (La Seo de Zaragoza 12-VII-1695)

⁵⁸ *Ibidem.*

*por debajo de la Puerta de Pabostría en dirección a la plaza de Sta. Marta, y tres más que paran en el cementerio de los Mártires [Santa Engracia].*⁵⁹

En 1856 Mariano Nogués Secall,⁶⁰ vuelve a indicar la existencia de la bóveda interna, aportando más datos:

El archivero del templo metropolitano, don Pedro Dusen me refirió asimismo, que desde dicho templo, si se quiere, desde la capilla de Nuestra Señora de las Nieves corría una bóveda subterránea bastante espaciosa y honda de mampostería con arcos y bóvedas una de ellas sostenida de columnas parecidas a las que se ven en la iglesia subterránea de Santa Engracia, que se abrían al menos ocho calles, una de ellas dirigida hasta la plaza de Sta. Marta, otras hasta Santa Engracia, y otras llegaban hasta la capilla del Pilar.⁶¹

A pesar de que estas referencias no aporten datos sobre los sepulcros, son importantes puesto que confirman la existencia de esa bóveda subterránea o cripta a la que podría referirse el arzobispo de la Riva Herrera. En ambos casos se expone que posiblemente fuesen conductos realizados en la época de las “persecuciones de los cristianos”,⁶² y que todos los sucesivos se habían aprovechado de un modo u otro de ellos. Es posible relacionar esta cuestión con una noticia extraída del Libro de Gestis de 1666, tres años antes del comienzo de las obras en la capilla de Nuestra Señora de las Nieves. En ella se recoge que los asistentes a la celebración de un cabildo aprueban que *se abra la bóveda en la capilla de Nuestra Señora de las Nieves.*⁶³ Aunque la información sea escasa, es poco probable que se haga referencia a la bóveda exterior, una construcción que se finalizó con la reforma de don Hernando en el siglo XVI, y tampoco a la linterna, cuya apertura en la bóveda sucede en 1653.⁶⁴ Por estos motivos es posible que se haga referencia a una apertura subterránea en la capilla.

⁵⁹ MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, Imprenta de la calle de Jesús y María, 1850, pp.558.

⁶⁰ NOGUÉS SECALL, M., *Descripción e historia del castillo de la Aljafería sito extramuros de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta de Antonio Galiffa, 1846, pp.40-41.

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

⁶³ A.C.L.S.Z., Libro de Gestis, 1666, f. 147r.

⁶⁴ A.C.L.S.Z., Libro de Fábrica, 1653, f. 234v.

No obstante, en el siglo XVIII se produjeron modificaciones en el conjunto, ya que Antonio Ponz en su *Viaje de España*, describe en la capilla un sepulcro como *una figura echada del Arzobispo de Zaragoza que hizo construir su hermana doña Ana Manrique*. Por lo que en 1787 se recoge la existencia de un sepulcro en el exterior, pero no hace referencia a ningún espacio subterráneo, ni alude al túmulo de la condesa, que se realizaría a la vez que el de su hermano.

En 1818 Casamayor vuelve a hacer mención a la capilla refiriéndose de la siguiente manera; *Pedro Manrique* [enterrado en la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de La Seo...] *en cuyo retablo se ven sus armas, y labrado en ella un precioso Sepulcro de alabastro (...)*.⁶⁵ Estas informaciones no se corresponden con lo que actualmente existe en la capilla: una lápida en el suelo encargada por los canónigos en 1802, pero no están los sepulcros.

La losa conmemora el enterramiento de alabastro que una vez existió en la capilla y acogía los restos de los hermanos Manrique:

D. O. M.

HIC JACET ILMUS. D. D. PETRUS MANRIQUE ARCHIEPISCOPUS
CAESARAUGUSTANUS
CUI MARMOREUM SEPULCRUM COMITISSA DE PUÑOENRROSTRO EJUS SORORE
PROPRIO AERE ERIGENDUM CURAVIT ANNO M. D. C. XV. HAEC SACRA AEDICULA
SANCTISSIMAE VIRGINIS MARIAE AD NIVES TITULO DEDICATA IN CUI
ARDENTISSIMO ERGA FRATREM CHARITATIS STUDIO FLAGRANS CONJUNCTIM
HUMARI VOLUIT LABENTIBUS ANNIS MARMORIBUSQUE HUMENTE TERRA
POTIUS QUAM VETUSTATE CONSUMPTIS NE TANTI PRAESULIS MEMORIA
OBLIVIONE DELERETUR CANONICI CAESARAUGUSTANAE METROPOLEOS
IN COMMODIORE MAC VENUSTIOREM FORMAM EAMDEM AEDICULAM
REDIGENTES
ANNO M. D. CCC.II

A pesar de que se aplica el término latino *marmoreum*, el material que se empleó fue el alabastro tal y como se registra en los diferentes documentos consultados.

⁶⁵ SAN VICENTE PINO, A., *Años artísticos de Zaragoza, 1782-1833, sacados de los Años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor, alguacil de la misma ciudad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, p.263.

Marmoreun o *marmoribusque* también hace referencia a la condición blanca y pétreo del conjunto, además de ser un término que también se empleó para describir las obras de alabastro. Actualmente todavía quedan incógnitas en relación a la fábrica de los sepulcros y su posterior conservación o destrucción. Las crónicas e información que transmiten los viajes y otras descripciones, remiten a un solo sepulcro, obviando el enterramiento de Ana Manrique, algo que agudiza la problemática.⁶⁶

En ese caso, podría plantearse la hipótesis de que únicamente se construyese uno para ambos hermanos, no obstante cuando el arcediano de Aliaga aprueba el comienzo de la obra en 1670, se refiere a *los sepulchros*. Lo que sí debe aceptarse es que en 1695 se ubicarían en la bóveda subterránea. En segundo lugar, es necesario considerar que la zona de Pabostría tiende a ser afectada por humedades frecuentemente, por lo que es posible que perjudicasen al conjunto y decidieran colocarlo en el exterior de la capilla en el siglo XVIII. Finalmente, su mal estado de conservación provocaría su retirada en el siglo XIX. Por ello, a pesar de que con la presente investigación se desarrolle la historia constructiva del conjunto, es necesario seguir trabajando para tratar de recuperar más datos sobre los sepulcros de alabastro hoy desaparecidos.

A comienzos del siglo XIX vuelven a localizarse referencias sobre nuevas obras en la capilla, concretamente en el Libro de Fábrica de 1801. Se trata de una referencia al escultor José Sanz, *escultor que cobra por su cuenta de lo trabajado en tallar las obras de la sacristía y capilla de Nuestra Señora de las Nieves*.⁶⁷

El nombre de José Sanz, puede relacionarse con una de las familias de escultores activas en Zaragoza durante el siglo XVIII. Lo cierto es que hay tres miembros de la

⁶⁶ La información sobre los sepulcros se repite en diversas fuentes sucesivas tras las referencias de Ponz en el siglo XVIII, véase: FR. LAMBERTO DE ZARAGOZA., *Teatro Histórico de las Iglesias del Reino de Aragón*, Pamplona, Imprenta de José Miguel de Ezquerro, 1785, pp.104-105; Y posteriormente en el XIX la información sobre los sepulcros se extraerá de las fuentes anteriores como la de Casamayor: GASCÓN DE GOTOR, A., *Zaragoza Artística Monumental e Histórica*, Madrid, 1890, pp. 125-126; QUADRADO, J., *Aragón*, Barcelona, Colección Cisneros, 1886; ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, Zaragoza, La editorial, 1915; En la obra de Abbad Ríos de 1957 vuelve a repetirse lo anterior, pero alude a la escultura de la Virgen en el altar, véase: ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de España: Zaragoza*, Madrid, CSIC, 1957. pp.43-45. FERNÁNDEZ SERRANO, F., "Ordenes sagradas en Zaragoza de Licentia Adriani Papae Sexti", *Cuadernos de Historia de Jerónimo Zurita*, nº 10-11, 1960, pp. 61-177.

⁶⁷ A.C.L.S.Z., Libro de Fábrica, 1801, gastos extraordinarios, sin foliar, asiento 29.

familia que coinciden con el mismo nombre, José Sanz de Alfaro, José Sanz de Lobera, y por último, José Sanz, sin especificar más sobre su segundo apellido, que fue un escultor y estatuero acreditado en Zaragoza a finales del siglo XVIII perteneciente al gremio de carpinteros, escultores y entalladores.⁶⁸ Si se refiriera en el Libro de Fábrica a cualquiera de los anteriores escultores, bien Sanz de Alfaro o Sanz de Lobera, posiblemente se especificaría el segundo apellido del mismo y no es así, por lo que podría referirse al último de estos tres escultores.

Los Sanz trabajaron en la ciudad prácticamente durante todo el siglo XVIII, siendo escultores cualificados coetáneos a los Ramírez.⁶⁹ Además, los tres miembros de la familia Sanz trabajaron en la catedral zaragozana, como es el caso de José Sanz de Alfaro, que realizó la escultura del titular de la capilla de San Agustín en La Seo.⁷⁰ La referencia es escasa y no indica qué trabajos concretos realizó en la capilla. No obstante, es preciso destacar que la capilla contaría en origen con una escultura de mármol de la Virgen de las Nieves que se ubicaría en el altar en una hornacina desaparecida actualmente. La hornacina debió habilitarse en torno a 1916 sobre el altar, tal y como se aprecia en una fotografía del mismo año, localizada en el la colección de Juan Mora Insa donde se capta la imagen de la escultura sobre el altar. [fig.89] El arzobispo don Antonio Ibáñez de la Riva no hace referencia a la obra en su Visita Pastoral, por lo tanto se colocaría en la capilla de Nuestra Señora de las Nieves después del año 1695.

⁶⁸ ANSÓN NAVARRO, A., *Academismo y enseñanza de las bellas artes en Zaragoza durante el siglo XVIII*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de cultura y educación, 1993, pp.178-179.

⁶⁹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710- 1780*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p.80; “Los escultores del siglo XVIII en Zaragoza: entre la tradición gremial y la renovación académica” *Actas del I coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, 1978, p.49-58; “Estudio histórico documental sobre a escultura de los Ramírez en las iglesias de Zaragoza” *Seminario de Arte Aragonés*, nº22-24, 1977, pp.21-81; “Juan Ramírez, escultor zaragozano del siglo XVIII” *Cuadernos de investigación: Geografía e historia*, 1975, pp. 109-124; “Escultura académica aragonesa del siglo XVIII. Su relación con la corte” en VV.AA., *Las artes plásticas en Aragón durante el siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995, pp.115-140.

⁷⁰ *Ibidem*.

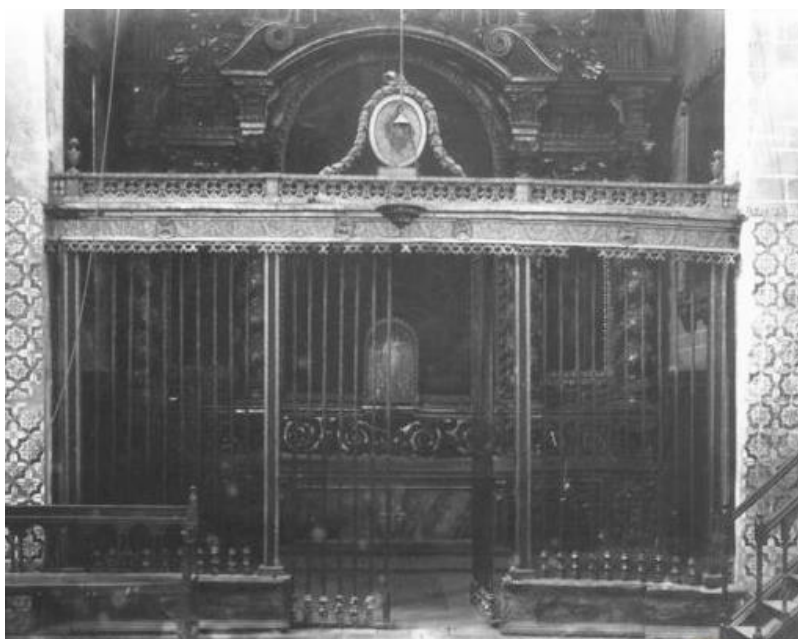


Fig.89. Verja de entrada a la capilla con la escultura en el altar, Juan Mora Insa.
1916.

Una serie de fotografías del año 1919, procedentes del archivo Mas de Barcelona, muestran la escultura sobre un fondo oscuro que no se corresponde con la hornacina de la capilla, y bajo la escultura se añade el título de “Virgen de las Nieves, Capilla de Nuestra Señora de las Nieves, La Seo, Zaragoza”. [fig.90] Actualmente esta figura se conserva en el Museo de Tapices en la Seo de Zaragoza, por lo que fue reubicada en el proceso de creación del espacio expositivo. La imagen fue descontextualizada al trasladarla de su capilla de origen, pero además se colocó sobre un pequeño pilar, lo que provocó que se interpretara como una escultura de la Virgen del Pilar. Fue imprescindible la localización de las fotografías del Archivo Mas, ya que permitió localizar la escultura en la catedral, que había sido catalogada como una Virgen del Pilar del siglo XVIII.



Fig.90. *Virgen de Nuestra Señora de las Nieves, la Seo de Zaragoza. Fotografía procedente del Archivo Mas, s XX. Escultura de Nuestra Señora de las Nieves, Damián Forment.*

Se trata de una escultura tallada en mármol de bulto redondo que representa a la Virgen María en su advocación de Nuestra Señora de las Nieves, que sujeta al Niño con su brazo izquierdo, mientras que con la mano derecha señala de manera simbólica el lugar donde se produjo la nevada milagrosa. Un precedente claro de esta figura, es la realizada por Damián Forment en 1530 para la iglesia parroquial de El Salvador de Salvatierra de Escá (Zaragoza), tallada en alabastro que en origen se hallaría policromado.⁷¹ El escultor de la obra de la capilla pudo conocer también los conocidos grabados de Marc 'Antonio Raimondi, quien realizó diferentes modelos de representar el tema de la Virgen con el Niño en brazos que fueron seguidos por grandes artistas.⁷²

La escultura de La Seo arranca de una base de pequeño tamaño en relación con el cuerpo que ha de sustentar. El manto de la Virgen de las Nieves cubre la figura dejando al descubierto el brazo izquierdo. El hábito se ciñe a la cintura, no obstante, los pliegues del manto se concentran a la altura de la cadera para después estrecharse en la zona de los tobillos. La figura presenta un suave giro en el rostro con la mirada baja y el cuerpo del Niño se separa levemente de la Virgen, rompiendo la idea de simetría, otorgando movimiento a la par que delicadeza.

⁷¹ MORTE GARCÍA, C., (Dir.) *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, departamento de Educación cultura y deporte, 2010, p.9.

⁷² *Ibidem.*

La cabeza de la Virgen se cubre con un manto tallado con gran maestría, que simula el efecto del viento ahuecando la tela en el interior y deja ver parte del cabello destrenzado. El rostro de la Virgen es de belleza idealizada, de rasgos suaves y canon clásico, con expresión serena y contenida. El autor otorgó al niño mayor dinamismo, en concordancia con el leve *contraposto* de la figura de la Virgen. El niño apoya su brazo derecho en el hombro de la Virgen y gira su cuerpo hacia el espectador generando un movimiento amplio y otorgando importancia al vacío entre el cuerpo del Niño y la Virgen. Es una obra de escaso tamaño que aúna la idealización con el refinamiento formal, obteniendo un diseño rítmico que huye de los efectos realistas.

Estudio artístico del retablo

Actualmente la obra principal de la capilla es el retablo, que debió realizarse en la década de los sesenta del siglo XVII, punto álgido del acondicionamiento del conjunto artístico, aunque no se ha localizado por el momento una evidencia documental sobre la datación de la construcción del mueble litúrgico. El retablo que preside la capilla se compone de banco y cuerpo único de tres calles más coronamiento o ático. Siguiendo un orden ascendente, en primer lugar se observa el banco, que presenta casetones geométricos decorativos policromados en tonalidades ocres y verdosas. En esta parte inferior, impera la utilización de roleos vegetales en forma de cenefas decorativas inspiradas en el tratado de Sebastiano Serlio, concretamente en el Libro Tercero.⁷³ Estas cenefas de potente plasticidad, bordean la superficie desnuda del banco del retablo con la representación de tallos y hojas frondosas similares a las hojas cardinas, alusivas en su simbolismo a la resurrección.⁷⁴ [fig.91]

⁷³ SERLIO, S., *Tercero y Cuarto libro de arquitectura en los cuales se trata la manera de como se pueden adornar los edificios con los exemplos de las antigüedades*, Toledo, Casa de Iván de Ayala, traducción de Francisco Villalpando 1552, p.57.

⁷⁴ MADDOZ, P., *Diccionario Geográfico- Estadístico- Histórico de España*, vol.4, Madrid, Ed. Ultramar, p.554.



Fig.91. *Detalle decoración vegetal, Libro Tercero de Serlio, 1552.* Fig. 20. *Detalle del banco del retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves 2º mitad siglo XVII. Fotografía: Elena Andrés.*

El altar está adosado bajo el banco del retablo y elevado ligeramente mediante una pequeña plataforma de madera, su forma es rectangular y mide casi tres metros de largo. Cuenta con una decoración escasa a los lados del mismo, compuesta por unas pilastras coronadas por un tondo circular y cabe destacar que en la parte superior de esas pilastras, bajo los tondos circulares, aparece un motivo decorativo en forma de venera dorada, decoración se repite alrededor de todo el marco del lienzo central del retablo.

En cuanto a la heráldica presente en el retablo, aparece repetido cinco veces el mismo escudo heráldico, empezando por la base del retablo, donde hay dos a cada lado de la misma, más otros dos paralelos al finalizar el cuerpo principal y finalmente en el ático aparece el último coronando el conjunto de mayores dimensiones que los anteriores. Esta heráldica pertenece a la familia Manrique de Lara, linaje materno de Pedro y Ana. Se representan dos calderas jaqueadas de oro en campo de gules y sable puestas en palo, con seis sierpes de sinople salientes, tres a cada lado de las asas. A la derecha del escudo familiar hay una bordura jaqueada de seis leones rampantes en campo de oro, alternados con seis castillos.

A pesar de poseer el título de III Condesa de Puñonrostro, con el cual fue conocida desde su matrimonio, Ana Manrique siempre utilizó la heráldica de los Manrique de Lara a lo largo de su vida. Este hecho se demuestra en su último testamento redactado en vida, lacrado con el sello de éste linaje, representado de la misma manera que lo vemos en el retablo. Además, en el inventario de su dote de novia ya constaban una serie de sellos con las armas de los Manrique de Lara, al igual que ocurre en la vajilla que conservó al final de su vida. Aunque la condesa de Puñonrostro emplease dicha distinción nobiliaria, no consta en ella el escudo de los Arias Dávila, ya

que la dama declara en su propio testamento que las únicas armas y escudo que quiere en su panteón son las de su linaje de sangre, los Manrique.[fig.92]



Fig.92. *Heráldica de la obra La Ciudad de Dios de San Agustín, traducida por Antonio de Roys y dedicada a los hermanos Manrique, 1614. Heráldica del retablo de Nuestra Señora de las Nieves. Sello perteneciente al testamento de la condesa, 1614. A.H.P.N.Z., Juan Lorenzo Escartín, 1614, f.690r.*

Continuando en sentido ascendente, antes de abordar las columnas salomónicas es preciso destacar los motivos ornamentales localizados entre el banco y el cuerpo central. Se trata de grecas clasicistas idénticas a las que se encuentran a los pies del retablo, mientras que en estas molduras aparecen en forma de máscaras decorativas de rostros femeninos idealizados, de rasgos suaves que se repiten en otros motivos decorativos de la catedral como el trascoro, y también fueron difundidos a través de grabados a mediados del siglo XVII. [fig.93]



Fig.93. *Detalle decorativo de la obra Aparejos para administrar el sacramento de la Penitencia de Pedro Manrique, 1614. Detalle rostro decorativo del retablo de Nuestra Señora de las Nieves, 2º mitad del siglo XVII. Fotografía: Elena Andrés. Detalle rostro femenino en el trascoro de la Seo de Zaragoza, 2º mitad del siglo XVII. Fotografía: Carmen Morte*

Éstas mascararas femeninas, se representan con el cabello cubierto por un velo policromado en tonalidades suaves, con betas en negro y rojo que les cubre la cabeza, y se extiende sujetado a ambos lados del rostro con dos anillas. En el interior de estos velos se representan tres flores –o bien lirios o azucenas–, que estarían policromadas en origen en tonos verdes y blancos.

Los rostros femeninos estarían tratados con carnaciones, aunque el rostro que se ubica a la izquierda desde el punto de vista del espectador, está considerablemente deteriorado a causa de la suciedad. Sin abandonar la decoración, es preciso mencionar otras dos máscaras decorativas con rostros de querubines. Son rostros aniñados con la cara redonda, y al igual que los rostros femeninos, se tratarían con carnaciones. En las alas de estos ángeles, actualmente se observan testigos de policromía en tonos negros y rojos.

Este tipo de rostros angélicos son frecuentes en la decoración de molduras y arquitrabes arquitectónicos desde el siglo XVI, tal y como se puede comprobar a través del tratado de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, del año 1526.⁷⁵ [fig.94]



Fig.94. *Detalle decorativo, Medidas del Romano D. Sagredo, 1526.* Fig. 24. *Detalle retablo Nuestra Señora de las Nieves. Fotografía: Elena Andrés.*

Continuando con la parte central, se observan tres calles articuladas por cuatro columnas salomónicas de seis espiras o vueltas de grandes dimensiones que nacen de una basa ática, y se enriquecen con decoración de hojas de parra y uvas realizadas en madera dorada. Ésta decoración se enrosca de forma helicoidal, siguiendo el ritmo

⁷⁵MARÍAS, F., y BUSTAMANTE, A., *Diego de Sagredo, Medidas del Romano*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984, p.67.

ascendente de las columnas, otorgando al retablo dos de las características más anheladas de la época; veracidad y movimiento. [fig.95]



Fig.95. Mazonería del retablo de Nuestra Señora de las Nieves. Fotografía: Elena Andrés.

La nomenclatura de la columna proviene de las que mandó construir el rey Salomón en su templo de Jerusalén que serían de la misma forma,⁷⁶ y la primera vez que este elemento se incorpora en Aragón es en Zaragoza en 1637, en la capilla de Santa Elena de La Seo, proyectada por Ramón Senz y Bernardo Conil.⁷⁷ El segundo retablo que incorporó este tipo de columna en La Seo de Zaragoza es el de la capilla de Nuestra Señora la Blanca.

Es importante destacar la influencia que tuvieron los tratados arquitectónicos en estas obras. En concreto Vignola influyó en cuanto a los órdenes, frontones, y entablamentos, mientras que Palladio sirvió para clarificar el tipo de retablo del primer cuarto del siglo XVII. En la articulación del retablo de la capilla pueden observarse dichas referencias, fundamentalmente las de Vignola y Serlio, localizadas las de este último en los motivos geométricos que se encuentran entre los frisos, bancos y entablamentos, en forma de casetones cuyos detalles se exponen con detenimiento en el presente apartado.

⁷⁶ GARCÍA LÓPEZ, D., “Arquitecturas del Escorial y la senda de lo salomónico en España”, CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., (Coord.) *El monasterio del Escorial y la arquitectura*, Madrid, Real Centro Universitario El Escorial- María Cristina, 2012 pp.461-186.

⁷⁷ LOZANO, J.C., “La pintura barroca...” *op.cit.*, pp.65-100.

Por otra parte, el tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás, publicado en dos partes, una en 1639 y otra en 1665, gozó de gran prestigio además de tener un fuerte sentido docente, abarcando cuestiones teóricas, prácticas y relativas a la tipología de materiales y coste de los mismos. Además su apartado dedicado a las fachadas y frontispicios influyó directamente en la retablística española del momento.⁷⁸ También Fray Juan Rizzi teorizó sobre la columna salomónica realizando su *Tratado de la pintura sabia* en el año 1663, aunque no vio la luz hasta 1930.⁷⁹ Como bien apunta J. J. Martín Gonzalez, la barroquización del retablo se estimuló con la publicación del tratado de Juan Caramuel en 1678.⁸⁰

Un aspecto que debe tenerse en cuenta al analizar la columna salomónica, es el número de espiras o vueltas que posee. En este caso el retablo posee seis vueltas, que es el número utilizado cuando se precisaba un orden gigante para estirar la columna y cubrir una altura considerable. Uno de los primeros tratados que ofrecen la columna salomónica con seis espirales, es precisamente el tratado de *Los cinco órdenes de la arquitectura* de Vignola publicado en el año 1562. El tratado de Vignola fue traducido al castellano por el pintor Patricio Caxés en Madrid y publicado en 1593, en donde se incluía la lámina de cómo poner en práctica la columna salomónica. La primera vez que se tiene aceptado en la historiografía el uso de esta columna en los retablos en España, es en el de las Reliquias en la Catedral de Santiago de Compostela, realizado por Bernardo Cabrera en 1625,⁸¹ en cuyo contrato queda especificado que las cuatro columnas principales, han de ser *aculebradas y entorchadas*.⁸² Poco después, en 1630,⁸³ Francisco Díaz del Ribero la utiliza en el retablo de la iglesia de Santos Justo y Pastor de Granada y siete años más tarde, aparecerá en la capilla zaragozana de Santa Elena antes citada.[fig.96]

⁷⁸ DÍAZ MORENO, F., *Fray Lorenzo de San Nicolás: Arte y uso de la arquitectura por Fray Lorenzo de San Nicolás*, Agustino descalzo, maestro de obras, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2008, cap. LX, pp.109-112.

⁷⁹ RICCI, J., *Breve tratado del orden Salomónico Entero*, [ed.1663] Madrid, 1663.

⁸⁰ CARAMUEL, J., *Arquitectura recta y oblicua considerada y dibujada en el Templo de Jerusalén*, Madrid, Imprenta obispal, 1678.

⁸¹ BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca: arquitectura y urbanismo*, Sevilla, Ed. Polígrafa, 1978, p.23.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1990, p.133.

La aparición de los racimos colgantes en las columnas de la capilla como motivo decorativo, alude a la Eucaristía, a la representación simbólica de Cristo, al vino de la Santa Cena y a la abundancia. Se trata de un motivo ornamental que se difunde de manera especial en Aragón en la segunda mitad del siglo XVII. Las cuatro grandes columnas rematan en capiteles de orden compuesto con una densa decoración vegetal dorada. Continuando la descripción en sentido ascendente, en los laterales del retablo también hay decoración escultórica vegetal, que envuelve el marco del mismo resultando inalcanzable a simple vista ya que se encuentra detrás de las dos columnas de los extremos laterales, rozando el marco arquitectónico de la capilla. Por último, es preciso destacar la forma de la moldura cóncava que se encuentra al finalizar el cuerpo del retablo, separando el ático del volumen principal. El frontón curvo presenta una pequeña escultura de un querubín que centra la composición y marca el eje del retablo.

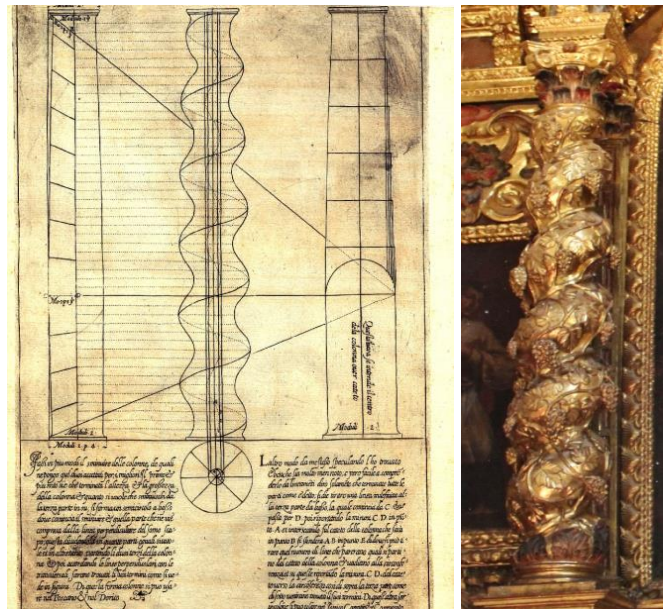
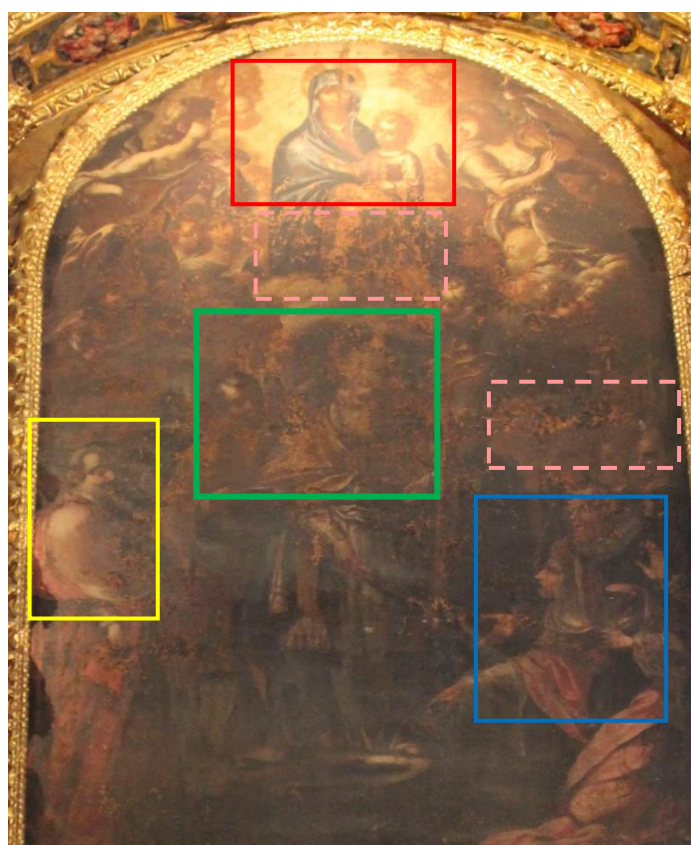


Fig.96. Columna salomónica, Vignola, 1562. Detalle columna de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, La Seo, Zaragoza. Fotografía: Elena Andrés.

Las pinturas del retablo: últimas obras artísticas de Francisco Ximénez Maza

La calle central del retablo queda cubierta con un gran lienzo dedicado al Milagro de la Nieve en el monte Esquilino en Roma, mientras que las laterales se ocupan por la representación de San Vicente Mártir a la derecha y San Pedro Arbués a la izquierda. El coronamiento o ático, se dedica a la representación de Santo Dominguito de Val crucificado a modo de calvario. Las escenas y figuras están perfectamente jerarquizadas, según la importancia que se confirió a las mismas, tanto por su colocación como por su tamaño. La calle principal es la que aporta el mayor significado al retablo y la capilla, y las representaciones de los santos laterales están dispuestas de manera que miran hacia la escena principal, induciendo al espectador a dirigir su mirada hacia la escena central.



Salus Populi Romani

San Dámaso

Papa Liberio

Matrimonio

Pérdida de material pictórico

El tema titular del retablo pintado por Francisco Jiménez Maza, se dedica al Milagro de Nuestra Señora de las Nieves y se representa la llegada al monte Esquilino en Roma del séquito encabezado por el pontífice, al que acompañan Juan y su mujer. Sobre la figura del prelado se rasga el cielo y aparece la imagen de la Virgen con el Niño vestida con el manto azul de pureza, flanqueada por dos ángeles. La Virgen en este cuadro no corresponde a las características de la composición barroca del mismo. Se trata de la representación de la *Salus Populi Romani*, nombre que se le da al icono mariano que se encuentra en la Basílica de Santa María la Mayor de Roma en la capilla Borghese explicado anteriormente.

En su mano izquierda, el Niño Jesús lleva un libro y la mirada de María se dirige hacia el frente. En casi todos los iconos bizantinos de la *Odigitria* —o Virgen que muestra el camino— la diestra de María señala a Cristo. Sin embargo, en el icono de la *Salus Populi Romani*, la mano derecha de María aparece cruzada sobre la izquierda abrazando al Niño . [fig.97]⁸⁴



Fig.97. Detalle *Salus Populi Romani* del lienzo principal de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Seo de Zaragoza. Fotografía: Elena Andrés. Fig. 28.2. Grabado de Santa María la Mayor o *Salus Populi*, Wierix, 2º mitad s. XVI.

El icono de la capilla, parte del modelo que fue tomado por la Compañía de Jesús a mediados del siglo XVI, que renovó la iconografía del original. Esta iconografía consistió en la colocación de un libro en las manos del Niño con las letras “JHS” en su portada, de la misma manera que las colocaban en el emblema de la Compañía. Esta devoción fue difundida por la Compañía de Jesús a partir de 1569, cuando Francisco de Borja obtuvo permiso del papa Pío V para hacer una réplica de la *Salus Populi Romani*

⁸⁴ CASTELLANO CERVERA, J., *Oración ante los iconos: los misterios de Cristo en el año litúrgico*, Barcelona, Centro Litúrgico, 1999 p.19.

ligeramente actualizada, para que fuese copiada, reproducida en grabados, y enviada a todas las partes del mundo con la intención de que su poder espiritual se extendiera.⁸⁵ Esta evolución iconográfica es la que se puede observar en la imagen de la capilla, la Virgen se muestra con el manto y la disposición de la tradicional *Salus Populi Romani*, pero el Niño porta en sus manos el libro con las iniciales de la Compañía de Jesús, algo que no se observa en el icono original de Roma, en el que el Niño sujeta un libro, pero no lleva las letras JHS. [fig.98]



Fig.98. *Salus Populi Romani*. Capilla Nuestra Señora de las Nieves. *Salus Populi Romani*. Icono original.

Esto delata por un lado el conocimiento por parte del pintor de las imágenes marianas difundidas en estampas a finales del siglo XVI, como el grabado de Wierix que debió ser una de sus influencias principales.⁸⁶ Pero también el conocimiento del icono mariano de la *Salus Populi Romani* que se trajo desde Roma a la iglesia zaragozana de San Pablo. No hay que olvidar que dicha iglesia constituyó el centro de culto a Nuestra Señora del Pópulo en Zaragoza a raíz de los milagros acontecidos entre 1611 y 1613. Además, el pintor representa las estrellas blancas en el manto de la Virgen, tal y como se encuentra en San Pablo como recuerdo al icono mariano que se encuentra en Santa María la Mayor de Roma, y en alusión al milagro de la nieve. A pesar del margen temporal existente entre el fallecimiento de la condesa y la realización

⁸⁵ SALE, G., *Ignacio y el Arte de los jesuitas*, Madrid, Mensajero, 2003, p.234.

⁸⁶ *Ibidem*.

de las pinturas, es preciso recordar que Ana Manrique tuvo una devoción especial por este icono, ya que atesoró una serie de tablas en su casa que lo representaban.

Asimismo, su hermano Pedro fue el encargado de verificar los milagros atribuidos a Nuestra Señora del Pópulo, pero también impulsó la veneración de la misma en la iglesia de San Pablo. Por ello, aunque no conste en ninguna referencia documental, es posible que Ana Manrique sintiese especial devoción por esta imagen, y por ello solicitase la capilla construida bajo dicha advocación.

La composición de la obra puede dividirse en dos ámbitos, el ámbito celestial situado en la parte superior y el ámbito terrenal en la inferior. En el ámbito celestial destaca el rompimiento de gloria con la aparición divina de la Virgen, rodeada de ángeles músicos a ambos lados, además de querubines que se camuflan con las representaciones de nubes. Tras el nimbo circular de la virgen, unos rayos dorados aportan iluminación a la escena con colores cálidos, que contrastan con el claroscuro existente en la parte inferior, de tonalidades más frías.

Bajo la aparición de la Virgen se halla el ámbito terrenal. La composición está dividida en dos grupos, un primer grupo situado a la derecha desde el punto de vista del observador, está formado por Juan, y su mujer. El matrimonio se representa arrodillado en el suelo con la mirada alzada en el caso de Juan hacia la Virgen, mientras que su mujer señala la nieve a la par que el papa Liberio. El segundo grupo dispone de una composición central, protagonizada por el papa Liberio que señala en el suelo la forma que ha de tener el templo según las indicaciones que la Virgen envió en forma de nieve.

A la izquierda hay una figura que porta la vestimenta propia de un cardenal, y vuelve su rostro al espectador. Probablemente se haya querido representar, al cardenal Dámaso de Roma, que luego fue nombrado papa gracias al prelado Liberio.⁸⁷

El lienzo central del retablo, sigue una composición que proviene de un esquema iconográfico que se ha mantenido desde las primeras representaciones del tema. Para comprender la iconografía que se halla en la capilla, se deben revisar los precedentes de la misma. Una de las primeras representaciones del milagro de las Nieves data del siglo XIII y es en concreto la obra de Filippo Rusuti (c. 1255 – c. 1325). Este artista realizó

⁸⁷ FERNÁNDEZ, G., “Algunas cuestiones en torno a la historia antigua de la Iglesia romana” *AHI*, nº11, 2002, pp.281-289.

los mosaicos de la antigua fachada de Santa María Maggiore.⁸⁸ Se distinguen en su obra dos ámbitos, el celeste y el terrenal, lo que será una constante en las posteriores interpretaciones, y se representa a la Virgen junto a Jesús, además de la nevada milagrosa y al Papa Liberio inspeccionando el plano de la futura basílica. [fig.99]



Fig.99. *Milagro de las Nieves, Rusuti, Santa María la Mayor, Roma, s. XIII*

Una representación similar, es la que realizó Masolino da Panicale (1383 – 1440) hacia 1420, que actualmente se conserva en el Museo di Capodimonte en Nápoles. La obra formaba parte de un tríptico que fue encomendado a Masolino y Masaccio por la poderosa familia Colonna. Sobre la nube que se encuentra en primer plano, se ve a Jesús y María de nuevo observando cómo el Papa marca el trazado de la iglesia. [fig.100]

⁸⁸ MOCHIZUKI, M., “Sacred Art in an Age of Mechanical Reproduction: The Salus Populi Romani Madonna in the World”, *Kyoto Studies in Art History*, n°3, 206, pp.129-144.



Fig.100. *Milagro de las Nieves, Masolino. Fotografía: Elena Andrés.*

Hacia 1460, Guillaume d' Estouteville (1403 – 1483), Cardenal de Porto-Santa Rufina, comisionó un baldaquín para Santa María la Mayor de Roma realizado por Mino da Fiesole (1429-1484), dicha estructura se colocó en el altar mayor de la Basílica hasta el año 1747. Uno de los cuatro bajorrelieves que estaban en la cornisa inferior, justamente el que daba hacia la nave central, representaba el Milagro de la Nieve. Esta representación es un resultado de la adaptación de la composición de Filippo Rusuti y de Masolino, no obstante, se muestra al propio Guillaume d' Estouteville como el patricio Juan, quien señala hacia el cielo, desde donde se ve a la Virgen María dejando caer la nieve. A la izquierda aparece Liberio marcando el trazado de la nueva iglesia.

Cabe destacar la similitud que se encuentra entre este relieve, y el de San Pablo en Zaragoza. El frontal de la iglesia zaragozana es posterior cronológicamente pero presenta exactamente la misma composición, por lo tanto se puede afirmar que es un modelo de representación de una escena narrativa que se recrea siempre de la misma manera.[fig.101]



Fig.101. *Detalle frontal iglesia de San Pablo, Zaragoza.*

Otra de las representaciones del milagro de la Nieve a la que hay que atender, es la realizada por Bartolomé Bermejo y Martín Bernat entre 1479 y 1484 para el retablo de la Misericordia en la capilla del mercader Juan de Lobera, que estaba ubicada en la actual Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. La composición de esta obra tiene similitudes con las anteriores nombradas, pero hay que destacar la habilidad de Bermejo para hacer una versión más personal del tema, cargada de una compleja iconografía y gran detallismo propio de sus obras.⁸⁹

La culminación de la representación de este tema iconográfico se encuentra en el frontal de la capilla Paulina de la Basílica de Santa María la Mayor de Roma, donde además de estar expuesto el icono de la *Salus Populi Romani*, alberga un bajorrelieve en bronce, mármol y lapislázuli realizado por Stefano Maderno (1576-1636). Esta representación es la que más se asemeja a la de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de La Seo, mientras que el ámbito celestial, muestra gran semejanza con el frontal de la iglesia de San Pablo en Zaragoza.

En todas estas representaciones del milagro de la nieve se observa un factor común. No hay un intento de contar la historia en su totalidad, sino de mostrar un evento específico; el momento en que, sobre el monte Esquilino, el Papa Liberio traza la planta de la iglesia sobre la nieve que está cayendo por intervención de la Virgen María.

⁸⁹ RUIZ I QUESADA, F., “La mirada del alma, en la obra de Bartolomé Bermejo”, *Retrotabulum estudis d’art medieval*, nº3, pp. 2012, p. 37. [Consulta en: www.ruizquesada.com, 20-X-2020].

Tras el análisis de la evolución iconográfica, es necesario extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, destacar que es un tema que se representa fundamentalmente en Italia, pero llega a España debido a los grabados y estampas que anteriormente se han citado, además del propio culto que ya existía en concreto en Zaragoza desde el siglo XIII.

De igual modo, es importante señalar la particularidad de esta obra pictórica fundamentalmente por dos razones. La primera de ellas es que se trata de la única representación pictórica de las anteriormente citadas que incorpora el icono de la *Salus Populi Romani* dentro de la escena. Desde la primera obra que muestra el Milagro, se observa cómo se representa la aparición mariana, protagonizada durante los primeros siglos por Jesús y María, hasta que se decide a partir del siglo XVI, representar únicamente a la Virgen.⁹⁰ Esta representación de la Virgen como la idea principal del Milagro varía según las pinturas; bien puede aparecer con los brazos alzados extendiendo la nieve, o acercándose más a la iconografía de una Inmaculada, pero no es habitual encontrar la incorporación del icono como tal en la representación de esta escena, salvo en el lienzo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de La Seo, y en el frontal de la iglesia de San Pablo de Zaragoza.

Otra de las particularidades de esta pintura, es la colocación de los personajes en la escena. En las anteriores representaciones, se observa cómo se sitúan los personajes de manera simétrica, a un lado el Papa Liberio, y al otro el matrimonio, y esta forma compositiva se mantiene en la capilla. Lo que varía con respecto a las anteriores obras, es la posición del matrimonio, ya que normalmente y desde la primera obra, se coloca en primer plano al noble Juan, y en segundo plano y casi de manera difusa, a su esposa, de la cual no se conoce el nombre.

Sin embargo en la obra de la capilla, vemos arrodillada en primer plano a la mujer, señalándole al Papa Liberio el lugar de la nevada milagrosa. [fig.102]

⁹⁰ MC ALISTER BL, A., "Salus Populi Romani". From Icon to Relic: The Baroque Transformation" *Athamor*, n° 13, 1994, pp.



Fig.102. *Detalle del frontal de la capilla paulina, Basílica de Santa María la Mayor, Roma. Detalle lienzo central de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, la Seo de Zaragoza.*

Además de lo expuesto anteriormente, es preciso destacar que Francisco Ximénez Maza ofrece una visión del acontecimiento con una serie de particularidades iconográficas, entre ellas el anacronismo, algo que el pintor ya había hecho en la capilla de San Pedro Arbués jugando con el tiempo y el espacio. Más de tres tiempos históricos se fusionan en esta pintura que aúna lo celestial y lo terrenal. Representó a todos los personajes a la moda de la época su momento, a pesar de ser un milagro datado en el siglo IV. Este hecho, sumándose a las anteriores particularidades descritas y a la mano del artista, hacen de esta obra una pieza valiosa y rica en iconografía. Obra que seguramente fue la culminación de la trayectoria artística del pintor.⁹¹

Flanquean el lienzo principal otros dos de menor tamaño, que representan a San Vicente Mártir y a San Pedro Arbués, santos aragoneses de notable devoción local. A San Vicente mártir se le representa como diácono con uno de sus atributos habituales, la rueda de molino de madera que recuerda su martirio. El atributo no aparece representado de manera completa, sino que se plasma únicamente la mitad de la rueda en un segundo plano de la composición.

Cabe destacar la notable calidad de esta pintura, atendiendo al contraste lumínico, la mirada alzada del mártir, el realismo de los pliegues y los detalles de las puntillas de la vestimenta. Este conjunto de características, hacen de esta obra una pieza

⁹¹ ANDRÉS PALOS, E., “Anacronismos y particularidades...”op.cit., pp.351-359.

delicada, que se aúna con un fuerte sentimiento de religiosidad que se evidencia en la forma de posicionar las manos sobre el pecho, indicando oración, devoción y piedad.

[fig.103]



Fig.103. *San Vicente. San Pedro Arbués. Santo Dominguito de Val. Lienzos de laterales y superior respectivamente de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Seo de Zaragoza. Fotografías: Elena Andrés.*

A San Pedro Arbués se le representa como canónigo de La Seo, y se reconoce en el cuello la herida que le causó la muerte. Su beatificación tuvo lugar en 1664 y su canonización dos siglos después, durante el pontificado de Pío IX en 1867. Ambos personajes aparecen como partícipes del milagro a ambos lados de la calle central, dirigiendo sus miradas al evento del Milagro de Santa María de las Nieves. Cabe destacar que al contrario que el lienzo central, los santos de los lienzos laterales se ubican en un fondo neutro y oscuro, creándose así un fuerte contraste entre los tonos blancos y rojos de las vestiduras, con la austeridad de un fondo completamente oscuro. Esta oscuridad, junto con la iluminación cenital de la propia capilla, ayuda a destacar de las pinturas dos elementos fundamentales para mover a la devoción; la mirada elevada de los santos, y las manos en actitud de humildad y clemencia.

Por último, el lienzo que corona el retablo, de igual formato que los anteriores descritos, se dedica al mártir zaragozano Santo Dominguito de Val con las vestimentas de infante como se suele representar. Este santo tuvo una muerte temprana a los siete años de edad siendo infante de La Seo. Según el proceso, fue crucificado a manos de los

judíos, y posee una capilla propia en La Seo de Zaragoza. Se le representa de la misma manera que los anteriores, sobre fondo neutro destacando las vestimentas de infante, y la mirada elevada al cielo.

Las pinturas laterales y la situada en el ático o coronamiento, son el reflejo de una sólida idea que es la exaltación del Cabildo cesaraugustano mediante la utilización de las imágenes de tres santos mártires zaragozanos: San Pedro Arbués, San Vicente, y Santo Dominguito de Val. La representación conjunta de estos tres santos, la veremos posteriormente en una obra del pintor José Luzán (1710-1785), y es debido a su importancia como refuerzo de la doctrina de la Reforma Católica, de la Iglesia de Zaragoza, y principalmente de La Seo zaragozana. Detrás de éste programa pictórico, se entrevé la intención del Cabildo zaragozano de expresar un mensaje contundente en contra de la herejía, concretamente antisemita,⁹² y a favor de la Eucaristía.

Para ello, se recuperaron algunos mártires aragoneses cuyas imágenes fueron capaces de representar la fe católica zaragozana, pero también la lucha contra las herejías. Prueba de ello fue la recuperación de la historia de Santo Dominguito y de San Pedro Arbués, que murieron supuestamente a manos de judíos.

A su vez se expresa la importancia de la penitencia, el perdón y el sacrificio para llegar a la salvación. Estos tres santos, los encontramos unidos en la obra del Padre Sobrecasas *Ideas varias de orar evangélicamente* de 1681,⁹³ en la que se dice que San Pedro Arbués ofrece el Buen Morir, San Vicente representa los triunfos inmortales y Santo Dominguito representa la cruz, el calvario para llegar a la salvación, es decir, en conjunto, las pinturas que parecen ajenas al lienzo central, lo enmarcan literalmente, dando lugar a una exaltación de las ideas católicas que combaten herejías, y del poder de la propia sede metropolitana de Zaragoza.⁹⁴

⁹² PUCCIARELLI, N., “El caso del santo aragonés Dominguito de Val (1243-1250) y su relación con el antisemitismo” *Etiam. Revista agustiniana de pensamiento*, n°11, 2016 pp.89-106.

⁹³ SOBRECASAS, F., *Ideas varias de orar evangélicamente*, Zaragoza, Imprenta de Pedro Lanaja, 1681, pp. 124-125.

⁹⁴ GRACIA JIMÉNEZ, C., “Iconografía de lo simbólico: el milagro eucarístico de la Seo de Zaragoza”, *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.

El estado de conservación actual de la capilla no es bueno ya que no fue intervenida en la restauración llevada a cabo en La Seo entre 1975 y 1998 —dirigida en primer lugar por Ángel Peropadre Muniesa, posteriormente por Ignacio García Bernal y finalmente por Franco Lahoz y Mariano Pemán—,⁹⁵ ni tampoco ha sido objeto de otras restauraciones acometidas en el templo como la del año 2001 que se ocupó de la capilla de San Bernardo, ni la de 2005 que afectó a la sacristía del templo. La capilla de Nuestra Señora de las Nieves únicamente sufrió la retirada de las baldosas cerámicas que cubrían hasta mitad de altura de sus muros parietales. En cambio no se vio afectada por ninguna otra modificación más, ya que la sacristía de la capilla debió ser eliminada en el siglo XIX y no en restauraciones posteriores.⁹⁶

Por otra parte, las pinturas del retablo presentan unas condiciones alarmantes para su futura conservación. Predominan los desprendimientos cromáticos del lienzo, pero también del propio material, lo que ha provocado grandes pérdidas. Además de la influencia de agentes y factores naturales, que han deteriorado las pinturas y actualmente la visión de las figuras de la parte inferior del lienzo es dificultosa, mientras en otras zonas apenas puede distinguirse la escena.

A este hecho hay que sumar el deterioro ocasionado por el paso del tiempo y la mala conservación de la obra, además de los factores naturales como el polvo y la suciedad, culpables de la oxidación y oscurecimiento de la obra. Las pinturas laterales se ven menos afectadas, al igual que la superior dedicada a Santo Dominguito de Val. La mazonería del retablo presenta un mejor estado de conservación que las pinturas, no obstante también existen pérdidas cromáticas fundamentalmente en el rostro de los querubines y las máscaras femeninas decorativas. También es necesario destacar las pérdidas de material de la madera del retablo en algunas zonas, así como la presencia de grietas en la curvatura de algunas columnas, que podría presentar problemas mayores en un futuro.

⁹⁵ LOZANO, J.C., “La Seo de Zaragoza y su reapertura” *Artigrama*, nº13, 1998, pp.415-426; GÓMEZ URDÁÑEZ, C., “Los arquitectos de La Seo. Arquitectura y Restauración”, en: Lozano, J.C., (Coord.) *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998.

⁹⁶ Se toma como referencia la fotografía de la capilla del archivo Mora Insa, en la que ya se observan los armarios laterales que flanquean las paredes del conjunto, que son los existentes actualmente.

7. CONCLUSIONES

En 1614 Ana Manrique de Lara y Piñeiro declaró en las últimas líneas de su testamento que moría con honor al servicio de la reina Ana Mauricia de Austria. La lealtad a la corte la llevó a pasar sus días postreros en un complejo viaje desde Burgos a París como camarera mayor de la joven reina, un cargo cortesano que otorgaba el máximo poder a quien lo ostentaba, siendo la segunda mujer más poderosa por debajo de la soberana. El culmen de la carrera cortesana de Ana Manrique llegó tras más de treinta años al servicio de reinas e infantas de la casa de Austria. Un largo viaje que comenzó en Nápoles, su lugar de nacimiento, en el que apenas vivió más de cinco años. El fallecimiento de sus padres provocó que fuese su tía, María Manrique de Lara, dama de la emperatriz María de Austria, quien decidiese el destino de su sobrina.

Debido a su mediación, Ana emprendió un largo viaje desde Nápoles a Praga a los cinco años de edad, hasta llegar a la prestigiosa corte de la emperatriz María, hermana del rey Felipe II. Allí se educó bajo los preceptos de la facción católica de Bohemia, en un imperio donde las costumbres hispánicas eran símbolo de prestigio y el esplendor de los Habsburgo combatía la amenaza del protestantismo. A los diez años formó parte del séquito de la archiduquesa Ana de Austria —hija de la emperatriz María y última esposa de Felipe II— y con ella viajó a España, donde forjó su personalidad mientras ascendía progresivamente en la carrera cortesana femenina.

Tras convertirse en una de las damas más privilegiadas de Ana de Austria, su vida cambió por dos motivos: el fallecimiento de la reina con la que se había criado, y con el matrimonio concertado con el conde de Puñonrostro, enlace al que aportó una dote matrimonial que saldó con creces las deudas del condado. Tras quedar viuda y sin descendencia, Ana recondujo su vida. Durante sus años de viudedad, además de desarrollar un vínculo con las artes y la cultura, también exploró sus aficiones más particulares, entre ellas: el arte de la belleza con la fabricación de cosméticos y perfumes, la educación de jóvenes novicias, el patrocinio de obras literarias, la financiación de justas poéticas y certámenes en los que participaron Lope de Vega o Cervantes, y a la creación de una notable biblioteca particular.

Al menos seis jóvenes con vocación religiosa vivieron en su casa antes de tomar los hábitos. Allí estudiaron y se prepararon para sus respectivos ingresos en diferentes conventos madrileños. La mayoría de ellas fueron escritoras místicas de las que hoy en día apenas queda constancia. En una sociedad que les había negado desarrollar sus habilidades, aprendieron a conocer su libertad en cierta manera a través de la pluma y el pincel. Gracias al hallazgo de la correspondencia localizada en diferentes conventos, se conoció esta faceta altruista de la condesa, un periodo de enseñanza que marcó la vida de las jóvenes novicias y contribuyó a su vocación por la escritura.

Ana Manrique influyó en los círculos literarios madrileños, hasta el punto de ser nombrada patrona de la Hermandad de Impresores de Madrid, cometido que desempeñó en paralelo a la promoción de traductores que, como las novicias, también se alojaron en sus casas. En pleno Siglo de Oro, la residencia de la condesa se convirtió en un refugio para las letras, las artes y la religiosidad propia de una benefactora de la Compañía de Jesús.

Sus últimos años de vida la llevaron a Zaragoza, ciudad en la que su hermano Pedro Manrique ejerció de arzobispo desde 1611 a 1615. Tras una intensa vida de viajes entre las cortes europeas más importantes del momento, Ana quiso ser enterrada junto a su hermano, en la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la catedral zaragozana del Salvador. El trayecto vital de la condesa finalizó tal como había empezado, con un destino marcado por el honor de servir a la monarquía y la convicción de haber ocupado un digno puesto en la cultura del Siglo de Oro español, algo que la Historia ha relegado al olvido durante siglos.

A continuación, se presentan las principales aportaciones de la investigación, las conclusiones extraídas, las problemáticas existentes, las cuestiones que todavía quedan abiertas, y las futuras vías a seguir siguiendo el orden de los capítulos de la tesis doctoral.

Tras el bloque introductorio, se expone el capítulo dedicado a *La biografía de Ana Manrique de Lara y Piñeiro (1560-1615)*. Investigar los orígenes familiares y la trayectoria vital de Ana Manrique ha sido imprescindible para conocer su personalidad y la relevancia que tuvo en su tiempo en el ámbito cultural, pero también en el plano social, religioso e incluso político. Una investigación que no se había llevado a cabo anteriormente, sino que era una de las carencias existentes a la hora de comenzar la tesis, por consiguiente el primer capítulo es una de las principales aportaciones. Se desarrolló introduciendo el contexto histórico del momento conforme se avanzaba en la redacción, evitando la separación del mismo en otro capítulo. Tras la exhumación documental y la redacción del primer bloque, se extrajo una conclusión fundamental: la importancia que las personalidades femeninas tuvieron en el linaje Manrique de Lara y Piñeiro, desde las importantes damas de las cortes europeas, como Isabel Briseño o María Manrique y sus hijas, a las grandes señoras feudales de Navarra, como pudieron ser Ana Dicastillo o María Piñeiro. Sin devaluar ni marginar la importancia del linaje masculino, esta relevancia del poder femenino debe analizarse en profundidad, siendo una cuestión pendiente para futuros proyectos.

Todas ellas constituyen ejemplos de personalidades fuertes femeninas a las que apenas se les ha dedicado un breve espacio en la historiografía, a excepción de las Manrique de Lara-Pernstein, que siempre han sido estudiadas como colectivo. Por ello, sería necesario un trabajo individualizado y completo de cada una de ellas en todas sus facetas: como promotoras de las artes, pero también como grandes embajadoras y agentes entre el imperio centroeuropeo y la corte española. Lo mismo ocurre con Isabel Briseño, abuela materna de Ana Manrique, a la que se debería dedicar una investigación particular como uno de los pilares del protestantismo en Europa, o con Ana Dicastillo como una importante señora feudal entre Navarra y Sicilia.

Una de las principales dificultades para la redacción del primer capítulo fue la escasez documental sobre la biografía de Ana Manrique. La vida de las damas de palacio se registra en los archivos con dos fechas señaladas: su entrada y salida de la

corte. Una documentación enriquecedora para conocer su actividad en la corte, no obstante, reducen una larga trayectoria vital y profesional a dos momentos concretos recogidos en los registros administrativos. Por este motivo, fue necesaria la consulta de otras fuentes paralelas, desde correspondencia de la propia condesa, además de otras cartas de otras damas de palacio y mujeres de la casa de Austria como la emperatriz María, crónicas de viajes a la corte efectuados por embajadores extranjeros, billetes informativos entre las distintas embajadas europeas, e incluso novelas y obras teatrales del momento que hacían mención a Ana Manrique o su entorno como *La Ilustre fregona* de Miguel de Cervantes, *El pástor de Filida* de Luis Gálvez, o *La Santa Juana* de Tirso de Molina.

El periodo de su etapa en la corte pudo completarse gracias a la consulta de las diversas fuentes citadas, a pesar de que no pudieron consultarse todos los archivos deseados, como fue el caso del archivo privado de la casa de Lobkowitz en República Checa, cuya consulta se prevé en un futuro. También fue complejo localizar referencias sobre su matrimonio y sobre su esposo, el conde de Puñonrostro Pedro Arias Dávila. A pesar de poder acceder al archivo familiar de los condes, la documentación sobre el esposo de Ana era breve y en ocasiones confusa, algo que dificultó la redacción de una semblanza biográfica del conde. No obstante, la biografía de Pedro Arias y su hermano Francisco son dos posibles proyectos futuros que podrán llevarse a cabo junto a la Fundación Puñonrostro, tras comprobar el vacío bibliográfico sobre dichas personalidades.

Por otra parte, analizar los últimos años de vida de Ana Manrique constituyó un reto para el presente trabajo, principalmente la etapa en la que la condesa dio forma a su biblioteca, se introdujo en el ámbito literario madrileño como promotora, y a la vez, educó a las futuras novicias. Seguir la pista de estas jóvenes ha resultado complicado puesto que todas cambiaron su nombre, y en ocasiones no pudo localizarse ni su procedencia, ni siquiera datos relevantes sobre su biografía dado el hermetismo con el que desarrollaron su etapa educativa en casa de Ana Manrique. A pesar de que la mayoría de ellas fueron escritoras, sus nombres apenas han figurado en la historiografía, ya que muchos de sus trabajos se perdieron y no han llegado a la actualidad. Por ello es necesario reivindicar el estudio de estas personalidades femeninas en el ámbito de la cultura literaria.

Los siguientes capítulos de la tesis son los dedicados a *La dote de novia (1589)* y al *inventario post mortem (1615-1616)*. En ellos se ha podido trazar la evolución vital de la condesa a través del estudio de la dote de novia de 1589, su inventario póstumo de 1615 y el estudio completo de sus bienes. Ambos bloques son aportaciones importantes ya que únicamente se había estudiado de manera parcial la biblioteca de Ana Manrique, mientras que la investigación de los demás bienes resultaban campos inéditos. Para el desarrollo de la presente tesis y en especial de estos dos capítulos, ha sido necesario adentrarse en otros campos de trabajo distintos a la Historia del Arte. De este modo, se ha podido trabajar con diferentes perspectivas propias de de otras disciplinas como la Historia, la Filosofía, la Sociología, la cultura material o la historia del libro entre otras.

En ambos capítulos se ha presentado un estudio completo de los bienes de Ana Manrique, analizando las descripciones de los bienes, estudiando su significado y presentando comparaciones con otros coetáneos, que permiten conocer al máximo los objetos y piezas artísticas estudiadas. Para ello ha sido necesario servirse de diferentes métodos de trabajo, que han permitido trazar la evolución personal de la condesa a través de la documentación, así como la reconstrucción de su cotidianidad, y el análisis de las ausencias de determinados bienes en su inventario póstumo mediante hipótesis. Es necesario tener en cuenta que las piezas de la condesa se dispersaron entre diferentes compradores en la almoneda pública, por lo que en estos capítulos, la importancia radica en poder reconstruir esa serie de bienes a partir de los documentos localizados, interpretarlos y compararlos con ejemplos que se conservan actualmente. Por ello, uno de los grandes pilares de ambos capítulos —y de la tesis en general— es la documentación inédita que pudo extraerse de diferentes archivos nacionales e internacionales. La biblioteca de la condesa fue lo único que permaneció unido tras su muerte, y su análisis comprende uno de los principales epígrafes del inventario *post mortem*. A pesar de que se estudió de manera parcial con anterioridad, en la presente tesis se expone un nuevo estudio detallado de las obras que atesoró, siendo analizadas desde diversas perspectivas que permiten comprender la razón por la cual las quiso en su biblioteca, los motivos que la impulsaron a adquirir determinadas ediciones y por qué se considera como una mujer bibliófila, o las causas de la desaparición de ciertos títulos con el paso del tiempo.

El siguiente capítulo se dedica a *Los retratos de Ana Manrique de Lara*. Localizar el retrato de la condesa ha sido otra de las principales aportaciones en base a los objetivos planteados, y tal vez una de las más complejas dentro del presente trabajo. Hasta el momento no se había podido identificar con seguridad ninguna efigie de la dama, aunque existían referencias documentales sobre una serie de retratos suyos en diferentes inventarios de la nobleza. No obstante, las descripciones de los mismos dificultaron la tarea de identificarla en obras pictóricas, puesto que podrían responder a numerosas jóvenes del momento que fueron retratadas con los mismos elementos e iconografía. Por este motivo fue de gran relevancia poder identificar al menos un retrato, conservado hoy en día en la colección Lobkowitz en República Checa. Es preciso señalar que, debido a situación actual, no fue posible visitar la obra *in situ* ya que el castillo-palacio donde se ubica permaneció cerrado al público por la gravedad de la crisis sanitaria, y además, por una serie de reformas que se llevaron a cabo en su interior. Por ello, el contacto con la Casa de Lobkowitz fue necesario e imprescindible, ya que pudieron facilitar la imagen del retrato y sus datos de registro en el inventario, algo que contribuyó a poder identificar a la joven retratada.

Trabajar la identificación del retrato fue la prioridad del capítulo. Si bien la documentación citada anteriormente facilitó el cometido, también fue necesario el estudio de la indumentaria, el peinado y las joyas que luce la joven en la pintura y su comparación con los bienes aportados en la dote de novia. Finalmente pudieron localizarse en la dote de novia prendas como la saya, el tocado, y la mayoría de joyas que se representan en el retrato, por lo que pudo corroborarse la identidad de la condesa.

Por otra parte, la ausencia de la sortija del diamante jaquelado en el retrato, además del propio estilo de la pintura, permiten datar la obra entre 1576 y 1580 como fecha tardía, por lo que se trata de un retrato en el que la joven todavía no había contraído matrimonio con el conde de Puñonrostro. La iconografía y la composición artística reflejan el poder individual y la representación social de la retratada, así como la exaltación de su linaje. A pesar de las dificultades a la hora de estudiar el lienzo, conviene apuntar que será necesario desarrollar una investigación de mayor profundidad en un futuro. De igual forma, el estudio del retrato de la condesa recuerda que hoy en día, todavía existen numerosos retratos femeninos de la corte de los Austrias cuya identificación sigue siendo una incógnita. Por ello, una de las posibles vías de actuación

tras la presente tesis también sea poder investigar las efigies femeninas coetáneas a las de Ana Manrique.

El último capítulo se dedica a *La capilla de Nuestra Señora de las Nieves de La Seo de Zaragoza: panteón funerario de los hermanos Manrique*, un conjunto que carecía de un estudio completo e individualizado antes de comenzar la investigación, por lo que uno de los principales objetivos y aportaciones de la tesis ha sido proporcionar este material necesario. A pesar de que la construcción de la capilla dista cronológicamente de la vida de Ana Manrique, fue una fundación pía financiada a través de sus mandas testamentarias y es preciso analizarla como tal. Por otra parte, el estudio de la devoción a Nuestra Señora de las Nieves en Zaragoza, es un ejemplo de la renovación de un antiguo culto mariano que adquirió un peso considerable en la capital aragonesa a partir del siglo XVI.

Por lo tanto, en el capítulo se documenta y se desarrolla la historia del conjunto funerario, cumpliendo uno de los objetivos planteados al comienzo de la investigación dada la carencia que existía de un estudio completo del conjunto de la catedral. La construcción de la capilla se dilató considerablemente en el tiempo, ya que las obras más importantes fueron ejecutadas una vez fallecieron los hermanos Manrique. A pesar de ello, fue financiada por las cantidades monetarias que la condesa dejó establecidas en sus testamentos, por ello su estudio es necesario para el presente proyecto, a pesar de que la cronología abarque hasta el siglo XIX.

De igual forma se analiza el culto a Nuestra Señora del Pópulo existente en Zaragoza desde el siglo XIII, y la importancia que adquirió en el siglo XVII debido a una serie de milagros que acontecieron en la ciudad aragonesa, algo que sin duda hizo que la población sintiese una inclinación especial por esta imagen de la Virgen como protectora de la salud y de los fieles. El estudio de los sepulcros de alabastro es otro de los epígrafes importantes del capítulo. Actualmente no se conservan en la capilla, si bien existe documentación que corrobora que una vez existieron y fueron realizados en el citado material. Por ello fue necesario trazar y desarrollar un cronograma sobre la construcción de los mismos, su posible morfología y su ubicación hasta su retirada en el siglo XIX. Todavía han quedado incógnitas por resolver en cuanto a los túmulos funerarios, por lo que en un futuro será necesario continuar con la investigación pertinente en la catedral zaragozana.

Los últimos capítulos son los dedicados al anexo documental y la bibliografía consultada. En el primero de ellos se encuentra parte de la riqueza documental consultada como la dote de novia, su inventario *post mortem*, o parte de sus mandas testamentarias, mientras que en el segundo se presenta un listado ordenado con las publicaciones que han resultado imprescindibles para la elaboración del presente trabajo.

Para concluir la presente tesis doctoral, es necesario prestar atención a una serie de cuestiones. La primera es la importancia de la investigación de personalidades femeninas a lo largo de la Historia. Actualmente en el ámbito científico se está haciendo un esfuerzo sin precedentes a la hora de entender los roles femeninos en los ámbitos cortesanos, políticos, sociales y artísticos. En los últimos trabajos catalogados “de género”, se incide constantemente en que una de las labores del historiador y el historiador del arte también tiene que ser la recuperación de ciertos nombres femeninos que han caído en el olvido bibliográfico. Reconstruir una biografía femenina del siglo XVI es una ardua tarea, pero debe considerarse necesaria y para ello debe trabajarse desde una metodología multidisciplinar. La razón principal es poder alcanzar en un futuro una Historia del Arte igualitaria en la que los nombres femeninos no sean excepciones, sino protagonistas a la par que los masculinos. Para conseguirlo, es necesario que sigan realizándose numerosas investigaciones catalogadas actualmente de género para que, algún día, dejen de calificarse de tal manera debido a su integración en la Historia de manera igualitaria.

El nombre de Ana Manrique de Lara y Piñero puede resultar completamente desconocido dentro y fuera de la comunidad científica, por ello esta investigación ha supuesto un reto. En esta Tesis se insiste en dar a conocer su figura, pero también la de la mujer en la Edad Moderna española, y principalmente su evolución en el entorno cortesano y las élites sociales. Las damas de palacio han sido estudiadas como un colectivo, pero en la presente investigación se reivindica el estudio individualizado de estas jóvenes que tuvieron un papel tan activo entre las cortes europeas más importantes, no solo como damas de compañía de reinas e infantas, sino como embajadoras de su linaje con gran influencia en cuestiones políticas, artísticas y religiosas.

Es preciso defender que la Tesis no se comprenda como un tema cerrado, sino como un trabajo que puede tener posibilidad de abrir nuevas vías de investigación en el universo femenino. Es importante que se continúen realizando nuevos trabajos sobre otros grandes nombres de mujeres que también tuvieron impacto social y cultural en su momento, porque ayudan a comprender la Europa de la Edad Moderna. Asimismo, es necesario no caer en el error de engrandecer a estas personalidades sobre otras, sino estudiarlas con el rigor científico y el respeto que su contexto histórico requiere.

Sin idealizar la figura de Ana Manrique, la presente Tesis demuestra la capacidad que siempre tuvieron las damas para desenvolverse en un complejo entorno de poder dominado por el hombre. Del mismo modo, se trata como excepción ciertos aspectos que así se consideran, como el interés por la educación o su biblioteca, puesto que es necesario identificar qué aspectos eran comunes en la época y cuáles no.

Aunque se planteen las anteriores reflexiones, éste proyecto no puede considerarse únicamente como un trabajo acotado de género, puesto que aborda otras muchas cuestiones histórico artísticas, desde el análisis completo de los bienes de los inventarios, el estudio de los retratos identificados y, por último, el estudio histórico artístico del panteón funerario de los hermanos Manrique en La Seo de Zaragoza.

La intención del presente trabajo es que pueda ser un incentivo para continuar construyendo una historia del arte igualitaria en todos los ámbitos, algo obligatorio para todos los investigadores. De igual forma, la tesis se plantea como una antesala a otras muchas investigaciones de grandes personalidades femeninas como las citadas anteriormente pertenecientes al linaje Manrique de Lara y Piñeiro, o el análisis de las efigies femeninas que hoy en día carecen de una identificación fiable. Por último, es vital comprender la utilidad de las investigaciones multidisciplinares y el enriquecimiento profesional que proporciona el trabajo entre diversas disciplinas. De esa manera puede lograrse un método de estudio amplio y una interpretación del patrimonio más completa e inclusiva.

**MEMORIA EN IDIOMA ITALIANO PARA
OPTAR AL TÍTULO DE DOCTOR CON
MENCIÓN INTERNACIONAL**

INTRODUCCIÓN EN IDIOMA ITALIANO PARA OPTAR AL TÍTULO DE DOCTOR CON MENCIÓN INTERNACIONAL

Questa tesi di dottorato affronta lo studio biografico di Ana Manrique de Lara y Piñero, contessa di Puñonrostro (1560-1615) e il suo legame con la cultura e le arti da un punto di vista storico, artistico, culturale e sociale. È un'indagine che unisce diverse discipline, generando uno studio trasversale e multidisciplinare. La traiettoria della vita di Ana Manrique è un viaggio attraverso la storia sociale, politica, religiosa e artistica dal 1560 al 1615. La sua lunga e prolifica carriera nella corte imperiale e spagnola come dama e cameriera di regine e infante, è servita a forgiare il suo carattere. Stabilire un circolo di influenze che l'accompagneranno per tutta la vita. Il suo fedele servizio alla monarchia ispanica, la sua religiosità o la sua inclinazione per la cultura e le arti letterarie, ne fanno senza dubbio una donna notevole dell'età moderna spagnola.

Il silenzio bibliografico sulla vita di donne come Ana, ha provocato per decenni lo studio parziale di queste personalità, passate alla storia come meri riferimenti bibliografici all'ombra degli uomini che le hanno accompagnate nella loro vita; genitori, coniugi o fratelli. Questa immagine non corrispondeva alla realtà e lo dimostrano gli studi di genere in diversi ambiti, che invitano a continuare a ricostruire biografie di donne che hanno forgiato le esperienze di luoghi reali, essendo testimoni privilegiate e attive di ciò che lì accadeva. D'altra parte, i dati biografici su Ana Manrique si riferiscono a una forte personalità con il desiderio di governare la propria vita in modo indipendente, qualcosa che è inevitabile per evidenziare e farne uno dei casi eccezionali dell'età dell'oro spagnola.

Uno dei fattori che ha influenzato la scelta del tema di ricerca è stato l'interesse per gli studi sul mecenatismo e il mecenatismo femminile - in crescita negli ultimi decenni - e il ruolo svolto dalle donne in relazione al potere e alla cultura nelle corti europee dell'Età Moderna. Lo studio di personalità come Ana Manrique facilita la comprensione del contesto storico, sociale e culturale dell'età moderna spagnola da un punto di vista ampio, ma anche egualitario. In questo modo il ruolo femminile può essere conosciuto in diversi ambienti, privilegiando il cortigiano, in cui la donna è stata studiata come parte di un gruppo, principalmente nel caso delle dame di palazzo. Per tutto questo, è necessario colmare alcune lacune e rivendicare gli studi individuali di

questi soggetti, che sono stati partecipanti del loro tempo in tutti i campi. Allo stesso modo, le ricerche sulla stirpe della Contessa, sulla sua personalità e sul pensiero ante litteram, sono state ragioni sufficienti per cercare di approfondire uno studio biografico e recuperare il più possibile la sua memoria.

Spiegare il motivo per cui è stato scelto il presente argomento significa guardare indietro all'ultimo anno del Corso di Laurea in Storia dell'Arte presso l'Università di Saragozza, quando abbiamo sviluppato le pratiche nella Cattedrale di El Salvador. Durante questo periodo, abbiamo potuto visitare la cappella di Nuestra Señora de las Nieves - il pantheon funerario dei fratelli Manrique - e sviluppare un breve studio della sua storia. L'anno successivo, il mio progetto di ricerca finale per il Master in Studi Avanzati in Storia dell'Arte riguardava la fondatrice della cappella, Ana Manrique y Piñeiro. Terminati i lavori, nacque l'interesse ad approfondire tutti i possibili aspetti della biografia della contessa, il suo rapporto con le arti e la cultura, e la fondazione della cappella della cattedrale di Saragozza in modo più ampio e completo.

La progressiva ricerca di documentazione inedita, lo sviluppo dello studio biografico della Contessa di Puñonrostro e il suo legame con la cultura, hanno confermato l'esistenza di una grande personalità femminile, che, come altri casi, era stata messa in ombra e dimenticata dalla storiografia. Oltre allo sviluppo della sua biografia, si è ritenuto necessario affrontare lo studio della dote nuziale della contessa, nonché il suo inventario post mortem. Questi due set documentari hanno permesso di tracciare un'evoluzione vitale e culturale di Ana Manrique, attraverso l'interpretazione dei beni che ha custodito per tutta la sua vita. D'altra parte, era essenziale sia lo studio del suo ritratto situato nella Repubblica Ceca - l'unico che si trova al momento - sia il pantheon funerario dei fratelli Manrique a La Seo de Zaragoza, di cui è stato necessario sviluppare un approfondito studio storico artistico. Queste righe, insomma, presentano una serie di ragioni che giustificano il completamento di questa Tesi di Dottorato con un obiettivo chiaro: rivendicare una delle tante personalità femminili che erano state sprofondate nel silenzio bibliografico, ma anche contribuire all'apertura di nuove strade di ricerca si è concentrato sullo studio di molti altri nomi di donne, che senza dubbio ha contribuito a cementare quella che oggi è conosciuta come l'età dell'oro spagnola. Allo stesso modo, è importante non cadere nell'errore di idealizzare queste personalità riflettendo su di esse con la prospettiva attuale, ma studiarle con il rigore scientifico che il loro contesto storico richiede. In questo modo è possibile comprendere che le donne

hanno sempre avuto importanza nella storia, e che è necessario rivendicare tale rilevanza come protagoniste e non come eccezioni.

Questa tesi affronta un problema multidisciplinare attorno alla personalità di Ana Manrique, quindi è stato complesso cercare di scrivere uno stato individualizzato della questione. Per questo motivo si è proposto di realizzare uno stato dell'arte sulla contessa e il suo ambiente e, dall'altro, un'analisi della bibliografia e degli studi esistenti sulla cappella di Nuestra Señora de las Nieves a La Seo Zaragoza. In entrambi i casi si è optato per uno studio ordinato cronologicamente oltre che unitario, evidenziando soprattutto i contributi bibliografici essenziali per la ricerca.

Nonostante la presente ricerca non si occupi esclusivamente di una questione di genere, è necessario esprimere in primo luogo e in via introduttiva il sorgere di studi dedicati alle donne e alle arti in tutte le loro sfaccettature negli ultimi decenni. Attualmente c'è una costante pretesa di ridare prestigio a numerosi nomi femminili provenienti da tutte le aree, privilegiando quello storico-artistico. Qualcosa che implica la ricerca di nuove metodologie ed è sempre più impegnata nel lavoro multidisciplinare per comprendere la vita di queste donne da un punto di vista ampio e inclusivo. In Spagna sono gli anni '80 quando gli studi di genere hanno iniziato a intaccare la storiografia nell'ambito della III Conferenza sulla ricerca interdisciplinare sulle donne. Alla fine dello stesso decennio, Estrella de Diego ha aperto la strada alla ricerca di genere, prima nella sua tesi di dottorato, e poi nel suo saggio *El androógeno sexuado*.

Dagli inizi ad oggi, gli studi sulle donne continuano ad evolversi e sono attualmente in fase di progressiva inclusione in alcuni piani universitari spagnoli, un'area in cui stanno crescendo le attività legate alla ricerca di genere. Ne sono prova i numerosi convegni scientifici che vengono organizzati con l'obiettivo di diffondere nuove teorie e prospettive sulle donne nelle discipline umanistiche. Uno dei più recenti si è svolto nel 2019 e si è tenuto presso l'Università di Saragozza: il XV Colloquio di Arte Aragonese, che trattava di donne e arte dal Medioevo ai giorni nostri e i cui interventi sono raccolti in una monografia. D'altra parte, è necessario evidenziare una recente pubblicazione derivante dai seminari tenuti presso l'Università Complutense di Madrid dal titolo *Women and the Arts*, che rivendica anche lo spazio che è stato loro negato nel corso della storia, coprendo diversi casi di mecenati, artisti o collezionisti. Allo stesso modo, le Giornate dell'Arte, del Potere e del Genere, raccolgono

annualmente tematiche simili dal punto di vista storico-artistico, concentrandosi sull'Età Moderna spagnola, componendo una serie di indagini che vengono raccolte in una monografia. Ci sono numerosi altri esempi al riguardo che mettono in risalto l'importanza degli studi sulle donne, ma è necessario citare i precedenti poiché sono i più recenti fino ad oggi. Queste indagini e lavori sottolineano l'attualità delle questioni di genere, ma anche la costante necessità di insistere su di esse e continuare ad aprire un percorso in cui permane ancora il duro lavoro.

È necessario frequentare anche l'area espositiva degli ultimi anni, poiché vi sono state grandi mostre su personaggi femminili dell'età moderna, come *Racconto di due pittori*. Sofonisba Anguisola e Lavinia Fontana tenutasi al Museo del Prado nel 2019, il cui catalogo costituisce la prima monografia dedicata ad entrambi gli autori, ovvero *L'Altra Corte*, tenutasi al Palazzo Reale di Madrid da dicembre 2019 a marzo 2020, dedicata alle fondamenta reali degli Scalzi e dell'Incarnazione di Madrid, patrocini reali eretti dalla principessa Juana d'Austria e dalla regina Margherita d'Austria. Entrambi i cataloghi raccolgono i frutti della mostra e del lavoro di studio e ricerca su queste personalità e sul loro ambiente. È necessario citare i lavori precedenti, poiché sebbene non affrontino in sé la personalità che occupa questa tesi, sono essenziali per conoscerne il contesto, oltre alla metodologia di lavoro utilizzata in essi e l'accesso diretto che forniscono allo studio delle opere artistiche, collezioni o fondazioni pie che consentono di conoscere diverse fonti per lo studio di questo lavoro di ricerca.

In primo luogo, è necessario esprimere la carenza bibliografica che esiste intorno alla personalità della contessa. Attualmente non esiste un lavoro monografico su di lei, sul suo lignaggio o ambiente, anche se esiste su alcuni rami della sua famiglia, come è stato successivamente esposto. Questa situazione ha ulteriormente sottolineato la necessità di indagare il presente argomento, tenendo conto di tutte le opere che potrebbero essere legate al loro ambiente, alla loro cerchia sociale o alla loro famiglia. Ana Manrique proveniva da due ceppi molto diversi, i Manrique de Lara e i Piñeiro de Elio. All'interno dei primi c'era una personalità che fin dagli anni Cinquanta attirò l'attenzione degli storici europei e soprattutto italiani. Si tratta di Isabel Briseño (1510-1567), nonna materna della contessa che visse tra Napoli, Milano e la Svizzera a metà del XVI secolo. La biografia più completa oggi esistente di questa dama spagnola è stata redatta dallo storico Benedetto Nicolini nel 1953 ed è stata fondamentale per comprendere la formazione della stirpe materna della contessa.

È stato lo storico e ricercatore britannico Trevor Dadson a indagare per primo la personalità di Ana Manrique nel 1998. È anche la prima opera che raccoglie vari dati biografici in formato capitolo e sviluppa uno studio sintetico della sua biblioteca, compresa parte del documentario di trascrizione di esso. La contessa era proprietaria di una delle più interessanti biblioteche della nobiltà spagnola del Seicento. Una biblioteca di titoli per lo più religiosi, allora difficili da reperire, e di quelle che sono prime edizioni, edizioni perdute o limitate, considerate all'epoca "gioielli rari". Il lavoro di Dadson comprende studi su altre biblioteche nobili per cui si riduce lo studio biografico della contessa. Tuttavia, indica nel suo capitolo che sarebbe necessario uno studio più completo su Ana Manrique, a causa della relativa biografia che potrebbe essere intuita attraverso la documentazione da lui consultata.

Comprendere l'ambiente di Ana Manrique significa comprendere il contesto di una cameriera del palazzo e quindi la struttura della casa della regina Ana e delle infante Isabel Clara Eugenia e Catalina Micaela. Sebbene siano numerosi gli studi che fanno luce sulla visione della corte al femminile, è necessario evidenziare le opere di Almudena Pérez de Tudela sulla principessa Juana d'Austria (1535-1573), la regina Anna d'Austria (1549-1580) e le infante spagnole. Una serie di indagini molto importanti che coniugano il contesto delle donne asburgiche, con il gusto artistico, le collezioni reali, o l'importanza delle opere d'arte come simbolo di potere e influenza. In linea con l'influenza che le donne asburgiche hanno avuto sulla storia e sull'arte, nel 2019 è stato pubblicato un volume che raccoglie una serie di inchieste sulle donne presso la corte austriaca. In esso, le reti femminili che hanno stabilito tra loro attraverso lo scambio di oggetti, il modo di esercitare il potere o la spiritualità che hanno dimostrato, diventando modelli e influenza per altre donne, vengono discusse attraverso vari ricercatori.

La principessa Juana del Portogallo, l'imperatrice Maria d'Austria (1528-1603) o sua figlia la regina Ana, erano chiari esempi femminili da seguire da donne che, come Ana Manrique, erano state educate con loro in un ambiente scolastico. Per comprendere queste relazioni e influenze è necessario comprendere la vita dei siti reali, l'educazione e la vita quotidiana, ma anche le regole delle case delle regine e il protocollo che è stato imposto per dimostrare una sovranità esemplare. Juana è stata una delle influenze e dei riferimenti delle dame di corte, tra cui la giovane Ana che senza dubbio l'ha presa come

esempio durante la sua fase di vedovanza, ma anche come modello di donna retta, colta e pia a cui ogni donna doveva Aspirare.

Dopo la sua vedovanza, la contessa volle acquisire per la sua nuova residenza una serie di opere pittoriche, oltre a pezzi di oratorio che sono raccolti nel suo inventario post mortem, che sono simili sia nell'iconografia che nel significato ad alcuni esistenti nella Regia A piedi nudi, l'Incarnazione o San Lorenzo del Escorial. Per questo motivo L'Altra Corte, sopra citata, è fondamentale per studiare i fondamenti reali, ma anche il loro contesto storico-artistico e l'influenza che questi mecenatismo esercitavano a livello sociale.

È stato necessario consultare anche le opere che riguardano il periodo governato da Felipe II e Ana de Austria —comprensivo tra il 1570 e il 1580—, indagando sull'ambiente dell'ultima moglie del monarca. La scena della casa della regina Ana e poi delle infante, è trattata in modo completo nelle indagini di Elisa García Prieto, dalla sua tesi di dottorato, alla sua pubblicazione dedicata alla corte femminile. Le sue opere comprendono le relazioni del personale della regina, le posizioni più rilevanti e lo studio completo del protocollo, del cerimoniale e del galateo della casa della regina Anna, una questione vitale per comprendere il ruolo e gli obblighi delle giovani donne che sono entrate per servire il sovrano. Inoltre, l'autore rivendica l'idea di studiare le dame come forti personalità individuali e non come un collettivo, incoraggiando così la ricerca in lavori più dettagliati sulle dame della regina, visto l'interesse che il valore delle loro biografie suppone per la storia spagnola moderna. Queste indagini hanno un precedente negli studi dedicati alle case dei re Felipe II e di suo figlio, coordinati da José Martínez de Millán, Carlos Javier de Carlos Morales e Santiago Fernández Conti, dove si trovano informazioni sulla struttura e la gerarchia delle case reali. Sulla vita delle dame di corte ci sono indagini rilevanti come quelle di Vanessa de Cruz, la maggior parte delle quali dedicate ad Ana de Dietrischtein e alle sue sorelle, che erano dame di palazzo.

Questa tesi di dottorato ha una serie di capitoli e un'appendice documentaria. Innanzitutto, viene esposto questo blocco introduttivo.

- **Il secondo capitolo** della Tesi tratta delle origini familiari della Contessa e della sua biografia (1560-1615). In esso vengono sviluppati gli obiettivi sopra menzionati e costituisce una delle sezioni più importanti per

comprendere la personalità di Ana Manrique e il suo legame con le arti, la cultura, l'educazione e la religiosità.

- **Il capitolo successivo** è dedicato allo studio della **dote nuziale (1589)** e degli oggetti che la compongono da un punto di vista storico-artistico.
- **Allo stesso modo è trattato il capitolo successivo**, dedicato **all'inventario post mortem di Ana Manrique e ai beni che lo compongono**. Questo blocco presenta anche uno studio sull'evoluzione della personalità e dei gusti della contessa attraverso i suoi beni, qualcosa di fondamentale che dà senso all'analisi degli oggetti indagati. All'interno di questa sezione, c'è l'analisi della biblioteca, sottolineando le edizioni che sono state attualmente trovate in diverse biblioteche spagnole.
- **Il capitolo successivo** è dedicato allo **studio dei ritratti di Ana Manrique de Lara**, principalmente quello attualmente conservato nella collezione Lobkowitz nella Repubblica Ceca. In questa sezione viene studiata la storia della tela, oltre ad effettuarne uno studio storico-artistico a confronto con altri ritratti contemporanei.
- **Il sesto capitolo** è dedicato allo **studio storico-artistico della Cappella della Madonna della Neve a La Seo de Zaragoza**, a partire da un'introduzione sull'invocazione e il culto di questa devozione mariana a Saragozza. Lo studio del complesso artistico inizia con la sua apertura nella cattedrale dopo la riforma di Don Hernando de Aragón. In questa sezione viene ripercorsa la sua storia costruttiva, che inizia dopo la richiesta della cappella al Cabildo da parte di Ana Manrique, estendendosi fino alla fine del XVII secolo, tenendo conto in maniera più breve dei successivi interventi effettuati fino al XX secolo. A sua volta, in questo blocco sono esposti lo studio e l'analisi completa della cappella e principalmente della sua pala d'altare e dei dipinti che si conservano oggi. Allo stesso modo, sorgono alcuni problemi intorno alle tombe dei fratelli Manrique, nonché una serie di ipotesi su questa questione ancora aperta.
- **Infine, il prossimo capitolo: i risultati e le riflessioni** estratte dopo la stesura della stessa, nonché le possibili strade che potrebbero rimanere aperte una volta realizzato il presente progetto. Infine, è incorporato un allegato documentario che include le trascrizioni della documentazione che è stata consultata e selezionata. Per concludere, nelle ultime pagine del lavoro è

allegato un ordinato elenco bibliografico con i lavori che sono stati indispensabili per il completamento della tesi.

Questa tesi di dottorato ha una serie di capitoli e un'appendice documentaria.

Innanzitutto, viene esposto questo blocco introduttivo. Il secondo capitolo della Tesi tratta delle origini familiari della Contessa e della sua biografia (1560-1615). In esso vengono sviluppati gli obiettivi sopra menzionati e costituisce una delle sezioni più importanti per comprendere la personalità di Ana Manrique e il suo legame con le arti, la cultura, l'educazione e la religiosità. Il capitolo successivo è dedicato allo studio della dote nuziale (1589) e degli oggetti che la compongono da un punto di vista storico-artistico. Allo stesso modo è trattato il capitolo successivo, dedicato all'inventario post mortem di Ana Manrique e ai beni che lo compongono. Questo blocco presenta anche uno studio sull'evoluzione della personalità e dei gusti della contessa attraverso i suoi beni, qualcosa di fondamentale che dà senso all'analisi degli oggetti indagati. All'interno di questa sezione, c'è l'analisi della biblioteca, sottolineando le edizioni che sono state attualmente trovate in diverse biblioteche spagnole.

Il capitolo successivo è dedicato allo studio dei ritratti di Ana Manrique de Lara, principalmente quello attualmente conservato nella collezione Lobkowitz nella Repubblica Ceca. In questa sezione viene studiata la storia della tela, oltre ad effettuarne uno studio storico-artistico a confronto con altri ritratti contemporanei.

Il sesto capitolo è dedicato allo studio storico-artistico della Cappella della Madonna della Neve a La Seo de Zaragoza, a partire da un'introduzione sull'invocazione e il culto di questa devozione mariana a Saragozza. Lo studio del complesso artistico inizia con la sua apertura nella cattedrale dopo la riforma di Don Hernando de Aragón. In questa sezione viene ripercorsa la sua storia costruttiva, che inizia dopo la richiesta della cappella al Cabildo da parte di Ana Manrique, estendendosi fino alla fine del XVII secolo, tenendo conto in maniera più breve dei successivi interventi effettuati fino al XX secolo. A sua volta, in questo blocco sono esposti lo studio e l'analisi completa della cappella e principalmente della sua pala d'altare e dei dipinti che si conservano oggi. Allo stesso modo, sorgono alcuni problemi intorno alle tombe dei fratelli Manrique, nonché una serie di ipotesi su questa questione ancora aperta.

Infine, il prossimo capitolo che chiude la tesi di dottorato sono le conclusioni, i risultati e le riflessioni estratte dopo la stesura della stessa, nonché le possibili strade che potrebbero rimanere aperte una volta realizzato il presente progetto. Infine, è incorporato un allegato documentario che include le trascrizioni della documentazione che è stata consultata e selezionata. Per concludere, nelle ultime pagine del lavoro è allegato un ordinato elenco bibliografico con i lavori che sono stati indispensabili per il completamento della tesi.

CONCLUSIONES EN IDIOMA ITALIANO PARA OPTAR AL TÍTULO DE DOCTOR CON MENCIÓN INTERNACIONAL.

Nel 1614 Ana Manrique de Lara y Piñeiro dichiarò nelle ultime righe del suo testamento che stava morendo con onore al servizio della regina Ana Mauricia d'Austria. La fedeltà alla corte la portò a trascorrere i suoi ultimi giorni in un complesso viaggio da Burgos a Parigi come cameriera anziana della giovane regina, una posizione di corte che conferiva il massimo potere al suo detentore, essendo la seconda donna più potente dopo il sovrano. Il culmine della carriera di corte di Ana Manrique arrivò dopo più di trent'anni al servizio delle regine e delle infante della Casa d'Austria. Un lungo viaggio iniziato a Napoli, sua città natale, nella quale ha vissuto a malapena per più di cinque anni. La morte dei suoi genitori indusse sua zia, María Manrique de Lara, signora dell'imperatrice María de Austria, a decidere il destino di sua nipote.

Grazie alla sua mediazione, Ana intraprese un lungo viaggio da Napoli a Praga all'età di cinque anni, fino a raggiungere la prestigiosa corte dell'imperatrice Maria, sorella del re Felipe II. Lì fu educato sotto i precetti della fazione cattolica boema, in un impero dove i costumi ispanici erano simbolo di prestigio e lo splendore degli Asburgo combatteva la minaccia del protestantesimo. All'età di dieci anni fece parte dell'entourage dell'arciduchessa Anna d'Austria - figlia dell'imperatrice Maria e ultima moglie di Felipe II - e con lei viaggiò in Spagna, dove forgiò la sua personalità salendo progressivamente nella carriera di corte femminile.

Divenuta una delle dame più privilegiate di Anna d'Austria, la sua vita cambiò per due motivi: la morte della regina con cui era cresciuta e il matrimonio combinato con il conte di Puñonrostro, legame al quale contribuì dote, matrimonio che ha più che

ripagato i debiti della contea. Dopo essere rimasta vedova e senza figli, Ana ha riorientato la sua vita. Durante gli anni della vedovanza, oltre a sviluppare un legame con l'arte e la cultura, approfondisce anche i suoi hobby più particolari, tra cui: l'arte della bellezza con la fabbricazione di cosmetici e profumi, l'educazione dei giovani novizi, il mecenatismo di opere letterarie, il finanziamento di giostre e concorsi poetici a cui parteciparono Lope de Vega o Cervantes e la creazione di una notevole biblioteca privata.

Almeno sei giovani con vocazione religiosa si sono rifugiati nella loro casa prima di vestire l'abito. Lì hanno studiato e preparato per il loro rispettivo reddito in diversi conventi di Madrid. La maggior parte di loro erano scrittori mistici di cui oggi non c'è quasi traccia. In una società che aveva negato loro di sviluppare le proprie capacità, hanno imparato a conoscere la propria libertà in un certo modo attraverso la penna e il pennello. Grazie alla scoperta della corrispondenza dislocata in diversi conventi, si conosceva questo aspetto altruistico della contessa, un periodo di insegnamento che segnò la vita delle giovani novizie e contribuì alla loro vocazione alla scrittura.

Ana Manrique ha influenzato i circoli letterari di Madrid, al punto da essere nominata patrona della Confraternita dei tipografi di Madrid, ruolo che ha svolto parallelamente alla promozione dei traduttori che, come i novizi, sono rimasti anche nelle loro case. A metà dell'età dell'oro, la residenza della Contessa divenne rifugio per le lettere, le arti e la religiosità tipiche di una benefattrice della Compagnia di Gesù.

I suoi ultimi anni di vita la portarono a Saragozza, città dove suo fratello Pedro Manrique fu arcivescovo dal 1611 al 1615. Dopo un'intensa vita di viaggi tra le più importanti corti europee del momento, Ana volle essere sepolta con il fratello, nella Cappella di Nostra Signora della Neve della Cattedrale di Saragozza di El Salvador. Il percorso della vita della contessa si concluse come era iniziato, con un destino segnato dall'onore di servire la monarchia e dalla convinzione di aver occupato una posizione degna nella cultura dell'età dell'oro spagnola, cosa che la storia ha relegato nell'oblio nel corso dei secoli.

Per concludere questa tesi di dottorato, è necessario prestare attenzione a una serie di domande. Il primo è l'importanza dell'indagine sulle personalità femminili nel corso della storia. Attualmente, in campo scientifico, si sta compiendo uno sforzo senza

precedenti per comprendere i ruoli delle donne in campo aulico, politico, sociale e artistico. Nelle ultime opere classificate come "genere", si sottolinea costantemente che uno dei compiti dello storico e storico dell'arte deve essere anche il recupero di alcuni nomi femminili caduti nell'oblio bibliografico. Ricostruire una biografia femminile del XVI secolo è un compito arduo, ma va considerato necessario e per questo va lavorato da una metodologia multidisciplinare. La ragione principale è quella di poter realizzare in futuro una Storia dell'Arte egualitaria in cui i nomi femminili non siano eccezioni, ma protagonisti insieme a quelli maschili. Per raggiungere questo obiettivo, è necessario che continuino a essere svolte numerose indagini attualmente classificate come genere in modo che, un giorno, cessino di essere classificate in tale modo a causa della loro integrazione nella Storia in modo egualitario.

Il nome di Ana Manrique de Lara y Piñeiro potrebbe essere completamente sconosciuto all'interno e all'esterno della comunità scientifica, quindi questa ricerca è stata una sfida. Questa tesi insiste nel far conoscere la sua figura, ma anche quella delle donne nell'età moderna spagnola, e soprattutto la loro evoluzione nell'ambiente aulico e nelle élites sociali. Le dame di palazzo sono state studiate come un collettivo, ma la presente indagine rivendica lo studio individualizzato di queste giovani donne che ebbero un ruolo così attivo tra le più importanti corti europee, non solo come dame in compagnia di regine e infante, ma come ambasciatrici del suo lignaggio con grande influenza su questioni politiche, artistiche e religiose.

Occorre difendere che la Tesi non va intesa come un tema chiuso, ma come un'opera che può avere la possibilità di aprire nuove strade di ricerca nell'universo femminile. È importante che continuino nuovi lavori su altri grandi nomi di donne che hanno avuto anche un impatto sociale e culturale all'epoca, perché aiutano a capire l'Europa nell'età moderna. Allo stesso modo, è necessario non commettere l'errore di magnificare queste personalità rispetto ad altre, ma studiarle con il rigore scientifico e il rispetto che il loro contesto storico richiede.

Senza idealizzare la figura di Ana Manrique, questa tesi dimostra la capacità che le donne hanno sempre avuto di funzionare in un ambiente complesso di potere dominato dagli uomini. Allo stesso modo, alcuni aspetti che vengono considerati in questo modo sono trattati come eccezioni, come l'interesse per l'istruzione o la sua

biblioteca, poiché è necessario identificare quali aspetti erano comuni all'epoca e quali no.

Pur sollevando le riflessioni di cui sopra, questo progetto non può essere considerato unicamente come un'opera di genere limitato, poiché affronta molte altre questioni storico-artistiche, dall'analisi completa del patrimonio inventariale, allo studio dei ritratti individuati e, infine, al studio artistico del pantheon funerario dei fratelli Manrique a La Seo de Zaragoza.

L'intenzione di questo lavoro è che possa essere un incentivo a continuare a costruire una storia dell'arte egualitaria in tutte le aree, qualcosa di obbligatorio per tutti i ricercatori. Allo stesso modo, la tesi si presenta come un preludio a molte altre indagini su grandi personalità femminili come quelle sopra menzionate appartenenti al ceppo Manrique de Lara y Piñeiro, o l'analisi di effigi femminili che oggi mancano di un'identificazione affidabile. Infine, è fondamentale comprendere l'utilità della ricerca multidisciplinare e l'arricchimento professionale che fornisce il lavoro interdisciplinare. In questo modo si può ottenere un metodo di studio completo e un'interpretazione più completa e inclusiva del patrimonio.

Il completamento della tesi di dottorato non sarebbe stato possibile senza il coinvolgimento di alcune persone e istituzioni che hanno fornito il loro supporto in questi anni. Innanzitutto è necessario ringraziare il Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Saragozza, per gli insegnamenti ricevuti durante il percorso formativo, ma anche per il sostegno e l'incoraggiamento ricevuto durante i quattro anni in cui ho goduto di un contratto di pre-dottorato. Allo stesso modo, ringrazio i due direttori di questo lavoro, la professoressa Carmen Morte García e il dottor Juan Carlos Lozano, per la fiducia riposta in me, il supporto, l'aiuto e i consigli forniti durante il processo pre-dottorale. Hanno indubbiamente aperto la strada essendo esigenti e comprensivi per cercare i migliori risultati.

D'altra parte, grazie alle borse ministeriali non solo ho goduto del contratto di pre-dottorato che ha reso possibile la ricerca della Tesi, ma ho anche potuto svolgere due soggiorni di ricerca a Napoli e Madrid, per il momento fruttuosi opera. Per questo motivo, devo essere grato per l'opportunità e il privilegio di essere un beneficiario di tali aiuti. Ringrazio in queste righe i membri del Tribunale per la loro accettazione, il loro lavoro e i consigli che, senza dubbio, serviranno a migliorare questo lavoro e quelli

futuri. Esprimo la mia gratitudine anche al personale dei diversi archivi e istituzioni in cui ho potuto consultare documenti.

Vorrei ringraziare il D^o Manuel Balmaseda Arias-Dávila, attuale conte di Puñonrostro e la sua famiglia, per avermi aperto le porte della sua casa e avermi permesso di consultare il suo archivio. Ma anche per avermi trasmesso il suo interesse e il suo entusiasmo, e per avermi dato il suo sostegno durante il mio soggiorno a Madrid. Allo stesso modo, devo ringraziare il Marchese de Santa Eulalia, archivista del Puñonrostro, Luis Barrio-Cuenca, per avermi fornito l'accesso ai documenti necessari per questa tesi.

Allo stesso modo, desidero ringraziare il personale della Casa di Lobkowitz a Praga nonostante le limitazioni esistenti date la situazione attuale, che hanno impedito la consultazione delle collezioni artistiche e documentarie della collezione di famiglia in situ. In particolare a Petr Slouka, curatore dell'archivio musicale, nonché al principe William R. Lobkowitz per il suo interesse per il presente lavoro, la storia delle donne Pernstein e le relazioni ispano-ceche.

Infine, devo ringraziare la mia famiglia, ma soprattutto i miei genitori per il loro supporto incondizionato sempre. Ai miei amici, Laura Ruiz ed Elena de Frutos, partner di carriera, master e dottorato, a Inés Calvo, Silvia Aguerri e Carlos Gracia, per il loro incoraggiamento e sostegno in tutti questi anni, e ai miei colleghi pre-dottorato, con i quali ho condiviso questo periodo. Ad Alberto Porcell e Alejandro del Valle per avermi sempre accolto a Madrid e avermi accompagnato incondizionatamente in questo percorso. Vorrei anche ringraziare la M^o Dolores Bespín, per i suoi consigli, il suo aiuto e la sua amicizia in questi anni.

8. ANEXO Y CRÉDITOS

Criterios y normas de transcripción de manuscritos utilizadas

En líneas generales hemos seguido las normas de transcripción paleográfica consensuadas por el Grupo de Trabajo de Catalogación de Manuscritos, publicadas en la red por el Ministerio de Cultura y Deporte. Estos criterios fueron adoptados en las Jornadas de Cooperación Bibliotecaria que se celebraron en Granada del 16-18 de Mayo de 2001.

A estas normas básicas hemos añadido algunas otras recomendaciones específicas, que afectan a signos convencionales, que son las reseñadas y utilizadas por el Departamento de Paleografía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. Al tratarse de una Tesis Doctoral en Historia del Arte, ha primado el criterio de favorecer la legibilidad, tratando de facilitar al lector el entendimiento interpretativo, frente a la escrupulosa reproducción paleográfica.

1589, 15 de abril

Madrid

Dote de novia de Ana Manrique de Lara y Piñeiro III condesa de Puñonrostro. Apartado dedicado a las joyas tasado por Francisco Reinalte y Juan Bautista Lainez, orfebres de la reina Ana de Austria. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Gaspar Testa, protocolo 299/2. 1589.

Primeramente un collar de oro con diamantes y piedrillas y finas esmeraldas verdes que tiene una bronza que tiene un diamante grande y alrededor del engaste doze diamantes finos a los quatro lados quatro diamantes todos entabla y onze piezas on onze diamantes en tablas y doze piezas con quatro perlas rredondas en cada pieza aw taso y fue tasada por los sus tasadores en dosmil e doscientos sesenta ducados.

Yten otra cadena grande de cuello de oro y ambar que tiene una pieza grande por bronza y otras veintytres piezas de oro y ambar y tres entrepiezas de oro que oro y ambar y serguiza se tasso en ciento y noventa y seis ducados y medio

Iten, un collar de oro con una piedra en medio que tiene nueve diamantes y dos piezas con otros dos diamantes en tabla con quatro rubíes y dos perlas

Yten sesenta botones de oro y ambar esmaltados de colorres que pesaron dos mil y quatrocientos y quarenta y ocho reales y eran de esmaltes y ambar se taso en dos mil y quatrocientos reales que monto todo quatrocientos y ocho ducados

Yten un collar de oro con diamantes y rrubies y piedras con una bronziga en medio que tiene nueve diamantes y otras dos piezas con otros dos diamantes en tablas y otras quatro piezas con quatro rubies y ocho piezas con dos perlas de sientos cada una que oro diamantes rrubies asento y cerredura se tasso todo en mil y cinquenta y siete ducados

Yten una sarta de piñas de ambar guarnezidas de oro esmaltadas de blanco con unas piña grande por bronziga que todas son veinte piñas tassadas el oro y ambar y zerradura en ciento y noventa ducados

Yten una cadena de oro esmaltada de colores que oro y zerradura se taso en doscientos y veinte ducados

Yten una cabeza de marta de cristal guarnecida de oro con los pie y manos delo mismo tasado cristal y oro y zerchura/gerchura? En cien ducados sin el pellejo en que esta puesto.

Yten una sarta de ambar que tiene siete vueltas guarnecidas de oro y de filigrana de oro y herguza y ambar se taso en ciento y treinta ducados

Yten otra sarta de quantas de ambar guarnecidas de oro de filigrana de oro q gerchura y ambar se taso en cien ducados

Yten una sarta de quantas de ambar grandes y otras de quantasentremedias guarnecidas de oro esmaltadas de blanco y dorado que se taso ambar y oro y hechura en ciento y ochenta y seis ducados

Yten un zoyge/zogue/co de oro y diamantes y rubies el queal tiene trece perlas y un pinjante grande y dosarribri pequenas y nuevediamantes entregrandes y dos rrubies que se asso el oro pedras rrubies y perlas en doscientos setenta y nueve ducados

Yten dos brazaletes de oro de diamantes y rrubies y perlas que entre ambos lados tienen unos diamantes y cinco rrubies y diez piezas con dos perlas en cada una que oro hechura y piedras y perlas se taso en ciento e treinta e dos ducados

Yten dos sartas de ---y ambar y grandes y pequeñas sin guarnecer se taso en sesenta y cinco ducados

Yten una cadena delaazero barnizada de negro tasada en diez y ocho ducados

Yten unas arracadas de oro con quatro diamantes cada una y unas perlas por pintanjte que se tasaron oro piedras perlas y hechura en cien ducados

Yten un joyel de oro con un diamante en arriba y dos perlas junto al diamante y otras por la grande por pinjante que tiene unas figuras de vuelo de alas, se taso oro perlas y diamante y hechura en cuarenta y siete ducados.

Yten otro joyel grande de oro que tiene tres piedras en lo lados diamantes xaqueados y la otra es un rubi grande cabuzon y una perla grande de pinjante, cierra a modo de bellota de oro y piedras y perlas y hechura se tasa en quatrocientos y veinte ducados

Yten una sortija de oro de un diamante grande amañera de dado la sortija esmaltada de negro tasada en trescientos cinquenta ducados

Yten un frasquito de naçar guarnecido con sus cadenas y con su tapador de oro tasado oro y naçar y hechura en sesenta ducados

Yten dos sortijas de oro con dos diamantes za una tabla y la otra triangulo tasadas ambas en ochenta y quatro ducados

Yten un pedazo de ambar que tiene quatro gonzas de oro que monta noventa y nueve ducados

Yten una cadena de oro de labor menuda que tiene quatro bueltas con una caja de oro con un retrato dentro de oro que se tasa en noventa y cinco ducados

Yten un librero guarnecido encuadrado de oro tasado la hechura y oro en trescientos treinta ducados

Yten una vuelta de una cadena de oro menuda con tres relicarios de oro y una cruz de oro y otras reliquias que por todas son nueve piezas sin la cadena de oro se tasa en cinquenta ducados

Yten unas gurias de pazga iluminadas con las manezillas de oro esmaladas de blanco y colorado se tasa en quarenta ducados

Yten un relicario con reliquias guarnecido de oro y un retrato dentro de la reyna doña ana nuestra ssa del oro y hechura se tasa en sesenta ducados

Yten un sello de piedra de agata y el selo de oro tasada la piedra y oro y hechura en diez y ocho ducados

Yten una cruz de evano guarnecida de oro y con reliquias tasada oro y hechura en noventa y cinco ducados

Yten una maceta de cristal con un sello tasada en trece ducados

Yten un rosario de quantas guarnecido de oro con una cruz tasado en diez y ocho ducados

Yten otro rosario de quantas negras labradas con una cruz guarnecda de oro y una encomenda de san julian sanzuio de oro todo tasado en treinta y quatro ducados.

Yten dos libricos pequeños con las manecillas de oro tasads el oro y hechura delos dos en cinquenta y siente ducados

Yten un arcabucico pequeño dorado e pares en doze ducados

Yten una pedra arbezar grande guarnecida de oro tasada en sesenta ducados

Yten un brazalete de ya cadena zazazana con un za Antonio y un poco de una quantade perdones y unas piedra amatista todo tasado en seis ducados

Yten un atauz de oro esmaltado por de fuera con una muerte dentro esmaltado de blanco tasado en diez y ocho ducados

Yten un brinco? De oro esmaltado de colores ell cual es uyn cavallo con un onbre en el y una mdama que lleva a las ancas de oro y hechura tasados en treinta y seis ducados

Yten un brinco de oro pa tener agujas con unos granates tasados en cinquenta ducados

Yten dos mil y ochocientos cinquenta granates cada uno todo quearenta y dos reales y que son treze ducados

Yten un escudo de oro de las armas de santo domingo tasado en diez y ses ducados

Yten otro escudo de oro esmaltado con santo domingo y una cruz de alcantara tasado en seis ducados de oro hechura

Yten una medalla de un camafeo guarnecido de oro con una negra de oro y hechura da diecieis ducados

Yten un reloxd de cristal guarnecido de oro y hechura tasado en cinquenta ducados

Yten otro reloj pequeño de laton tasado en catorze ducados

Pesa un azafate grande cinco marcos y una onza y dos octavas que vale en trescientos y quarenta reales y seisenta y seis reales el marco y deje una trescientos reales que todo es

Pesa otro azafate que tiene un marco y una onza quatro octavas que vale en setenta y ocho reales y de echura cinco ducados

Pesa un atril de plata cinco marcos y una honza que monta trescientos y treinta y ocho reales y de hechura veinte ducados

Y un jarro para agua que esta tres marcos y una onza y que monta doscientos y ocho reales y de echura treinta y seis reales

Y pesan dos candeleros grandes de mechero alto seis marcos seis onzas y dos octavas que montan doscientos noventa y seis reales

Y otro dos candeleros mas pequeños tres marcos y siete onzas y que montan doscientos y cinquenta y seis reales

Y seis candeleros de diferentes hechuras pesan dos marcos y seis onzas y montan ciento setenta y ocho maravedíes

Un perfumador y un azucarero tres marcos y dos onzas y quatro octavas que montan doscientos y quince reales y que vallen doscientos y treinta y seis ducados

Una ollita con u tapador que tiene una cadenilla u paso un marco y siete onzas y tres octavas y que monta ciento y veinte cinco reales

Yten otra olluela con su tapador y cadenilla un marco y una onza y dos octavas que montan setenta y cinco reales y hechurta veinte y cuatro reales

Una palmatoria con suertenezita y cadenila y una pililla de agua bendita con sus hoyos que peso un marco y cinco onzas y quatro octavas que monta ciento nueve reales y monta ciento sesenta y seis ducados

Un frasco de plata cuadrado con su tapador pesso dos marcos siete incas y dos octavas que monta ciento y ochenta y nueve reales

Un candelero para colgar con un pedazo de cadenilla pessa dos marcos y una onca que monta ciento y treinta y ocho rreales

Un cacito para colgar de olores que peso cinco concas y cinco octavas que montan ciento cuarenta y cinco rreales

Un alguidar pesa tres marcos y una onca que monta doscientos y tres rreales

Una bacía grande para lavar la cabeza pesso sieis marcos y quatro oncas que montan quatrocientos y veinte y dos rreales

Una bacínica pesa dos marcos y seis onzas que monta ciento y setenta y ocho reales y trescientos du ducados de hechura y quatro rreales

Otra bacínica escupidera que pesa un marco y cinco octavas que monta setenta reales

Y dos escudillas con dos cuelga asas diferentes pesa dos marcos dos onzas y dos octavas, que montan ciento y quarenta y ocho rreales

Pessan siete platos grandes con una armas en el centro y una cenefa en el borde once marcos y dos oncas y eis octavas que valen plata y echura a sesenta y nueve reales que montan setecientos y ochenta y dos reales

Pessan siete platos medianos con las mismas y bordes armas diez marcos dos oncas quatro octavas que montan a sesenta y nueve rreales plata y hechura setecientos y once reales

Una fuente de plata como una s armas en cuatro marcos y cinco onzas y seis octavas que montan trescientos y seis rreales.

Una salva dorada de corte con unas armas en medio y en cercadas que peso tes marcos que plata oro y hechura montan trescientos y veinte reales

Una salva mas pequeña con unas armas en medio y peso un marco tres onzas y siete octavas que monta oro plata y hechura diez ducados el marco ciento sesenta y tres rreales

Un bernegal para agua lisso por dentro y por de fuera acanelado peso un marco siete onzas plata oro y hechura montan veintiun ducados y siete reales

Pessan una almarraxa con su tapador toda dorada y un bernegalito chiquitin y dos porcelanitas una mayor que otra que pesso todo dos marcos siete onzas seis octava que todo monta trescientos y noventa y quatro reales

Un salero con su tapador y una cuchara y un ojo para aguade olor pesaron un marco cinco octavas y todo monto ciento y ocho reales

Un frasquillo con su tapador dorado y monto todo cien rreales

Y otros dos frasquillos a talle de melón todos dorados ciento y veinte reales

Y otro frasquillo con su cadena y tapador todo dorado sesenta y seis reales

Otro frasquillo con su tapador plata oro sesenta reales

Otro rasquillo con su tapador a talle de venera plata y oro hechura a setenta reales

Otro frasquillo a talle de puerta todo oravado seis ducados

Tres frasquillos con su cadena y tapador todo dorado que la plata y oro costaron setenta y siete ducados

Yten otro frasquillo con su cadena y tapador todo dorado que balen plata y dorado y hechura cincuenta ducados

Una caxita con su tapiador lissa dorada por de dentro y fuera que balen plata oro ciento y veinte reales

Otra caxita lisa dorada por de dentro y fuera que monto sesenta rreales

Otra caxita de plata blanca con su tapador de plata y hechura de seis ducados

Otra caxita con su tapador por cinco ducados

Pessaron un aguamanilito cchiquito o y una salferilla y una espátula y un canon largo y cotro menor por setenta y tres rreales

Otra caxita con su tapador de plata y setenta y quatro reales

Yten una salvica de plata blanca con unos arboladillos que monto cincuenta ducados

Tassa la plata blanca don Diego de Quiñones Guillén [Firma]

Dezimos nos Juan Bautista Laynez y Fco Reinalte que vimos y tasamos un a punta de oro esmaltada de blanco y rojo y nos parecieron nuestras con cien onzas que vale la hechura de cada una cinquenta reales y mas sesenta y ocho reales que pesa de oro que son puntados ciento y deziocho reales. Que vienen a montar todas las sesenta puntas seiscientos y quarenta ducados y esto yo lo sabemos porque las estuviaciendo y la caja

de plata que de la imagen de nuestra señora de Guadalupe nos parece que vale plata
hechura y su minacion ducientos reales y por la venta le firmamos

[Firmas]

Asistimos y tasamos un libro de oraciones quel oro y la hechura del libro valen cuarenta
ducados

Unas oras de plata guarnecidas de oro con unas manecillas a los dos lados dobles y unas
cifras en dieciséis ducados

Otras oras pequeñas con unas manecillas de unos pilarillos en oro por - ducados

Otras oras grandes questan en una funda de cuero a doble cerradura en de llave en doce
ducados

Otras oras y dos libros de plata y hechura de cada librito tres ducados que montan
[perdida de papel]

Firmas]

Juan Bautista Laynez y Fco Reinaltes.

1589, 15 de abril

Madrid

Dote de novia de Ana Manrique de Lara y Piñeiro III condesa de Puñonrostro. Apartado dedicado a la tapicería e indumentaria. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Gaspar Testa, protocolo 299/2. 1589.

Yten seis paños de tapicería de la historia de la reina ester grandes que suman ciento y cinquenta ducados cada uno.

Yten un repostero nuev tasado cen ciento once ducados

Yten otros quatro reposteros a quarenta ducados cada uno

Primeramente dos verdugadas de tafetan carmessi con verdugo del mismo tafetan y por bajo sete verdugos de terçiopelo carmessi y los ruedos de terziopelo carmesi, tasados anbos a dos en quarenta ducados.

Yten dos manteos franceses de damasco carmessi y los cuerpos dellos de rasso carmesi aforrados los manteos en tafetan carmessi con sus rruedos de terziopelo y los cuerpos aforrados en cordovan y los dichos manteos estan guarnecidos de terciopelo carmessi y pasamanos y trenallas y frangillas de oro, tasados en ciento e quarenta ducados.

Yten otro manteo de tafetan carmessi guarnecido con rraso y molinillos de oro y su rruedo de tafetan, tasado en diez y sete ducados.

Yten otro manteo de vayeta colorada con la misma guarnicion del manteo de arriba y su rruedo de tafetan, tasado en diez ducados.

Yten un pano de tafetan carmessi para poner los vestidos guarnecido con una franxica de oro, tasado en seis ducados y medio.

Yten un jubon de rraso encarnado bordado de canutillo de oro y plata, tasado en sesenta ducados.

Yten otro jubon de rraso pardo bordado de canutillo de plata, tasado en cinquenta ducados.

Yten otro jubon de rraso verde bordado de unos ramilletes de oro y plata quaxado, tasado en quarenta ducados.

Yten otros dos jubones de rraso pardo bordados de oro y plata, tasados en sesenta ducados.

Yten otro jubon de rraso negro bordado de unas memorias de plata, tasado en sesenta y cinco ducados.

Yten otro jubon de telilla encarnada sin bordadura, se taso en diez ducados. Yten una delantera de heruajes de aforrada en tafetan verde guarnecida con pasamanos de plata y seda, se taso en siete ducados.

Yten una basquiña y cuerpos de rraso amarillo aprensada y guarnecida con pasamanos de plata y oro y rraso aforrada en tafetan amarillo con su rruerdo de rraso, se taso en sesenta y quatro ducados.

Yten dos pares de mangas las unas de rraso amarillo bordadas de canutillo de plata y las otras de rraso blanco bordadas de canutillo de oro y plata, se tasaron en sesenta y ocho ducados.

Yten un ropon de levantar de tafetan carmesí azabachado guarnecido con tafetan pardo y pasamanos de oro y con cinquenta pares de alamares de oro y plata aforrado en tafetan carmesí y en bayeta, tasado en cien ducados.

Yten una basquiña de rraso negro prensada guarnecida de unas fajas de terçiopelo negro bordadas de canutillo de plata y con franxillas de plata por los cantos aforrada en tafetan negro y con su rruerdo de rraso, se taso en cien ducados.

Yten una rropa de tela de oro y plata parda de labores guarnecida con una faja de terziopelo negro bordada de canutillo de plata y oro con sus frangillas aforrada en tafetan con una faja de rraso blanco prensado por de dentro, se tasso en ciento quarenta ducados.

Yten otra ropa de terciopelado verde guarnecida con dos rribetes bordados de canutillo de oro y plata con dos franxillas a los lados con pasamanos de oro y plata tasose:[tachado]y nueve docenas de alamares de oro y plata, se taso en noventa ducados.

Yten otra ropa de damasco carmesi y aforrada en tafetan carmesi guarnecida con pasamanos de oro y con nueve dozenas de alamares de oro la qual es rropa de levantar, se taso en ciento y veinte y ocho ducados.

Yten otra rropa de levantar de damasco azul guarnecida de damas :[tachado] con dos pasamanos de oro y con ciento y diez y ocho pares de almares de oro de tres piernas, se taso en setenta y un ducados.

Yten una basquiña de tela de oro encarnada con su corpiño delo mismo aforrada en tafetan carmesi guarnecida con tres faxas de terciopelo carmessi bordadas de canutillo de oro y plata y con siete frangitas de plata por los cantos, se taso en ciento y veinte y cinco ducados.

Yten otra basquiña de tela de oro y plata parda y blanca aforrada en tafetan pardo guarnecida con dos fajas de terçiopelo negro anijas bordadas de canutillo de oro y plata con con una labor de unas azucenas y espigas, se taso en ciento e treinta ducados.

Yten otra basquiña de tela de oro y plata parda aforrada en tafetan guarnecida con dos fajas de terciopelo negro bordadas de plata de canutillo con unas labores de hojas y bastones y enchidas todas de filetes de plata con sus corpiños dello mismo, se taso en ciento y veinte ducados.

Yten otra basquiña parda de tela de oro y plata rizada de oro guarnecida con dos fajas de terçiopelo negro bordadas de oro y plata con unas hojas que salen de unos troncos, se tasso en dossientos y veinte y siete ducados.

Yten una basquiña de tela verde de oro y plata aforrada en tafetan guarnezida con dos fajas de terçiopelo anijas bordadas de oro y plata de canutillo de unos ramilletes de mas me quieres, tasose en ciento y veinte ducados.

Yten una saya entera de rraso pardo acuxillada y aforrada en tafetan guarnecida con dos fajas de terciopelo pardo bordada de canutillo de oro y plata con unos troncos y hojas ynchidas de ojuelas, tasose en doscientos y cinquenta ducados.

Yten otra saya entera de rraso encarnado rraspada guarnecida con dos fajas de rraso encarnado bordadas de canutillo de oro y plata de unas labores de unas eles y nudos con unos bien mequieres, se taso en doscientos e treinta y seis ducados.

Yten otra saya entera de rraso negro empresado con tres fajas:[tachado]quatro rribetes de terciopelo negro bordado de canutillo de oro y plata y con frangillas de plata por los lados y aforrada en tafetan negro, se tasso en ciento treinta e cinco ducados

Yten otra saya entera de terciopelo negro labrado aforrada en tafetan y con dos guariciones de terciopelo y rraso, se taso en noventa y tres ducados.

Yten otra saya entera de rraso negro acuchillada guarnecida de terciopelo negro y rraso con unas cadenillas de rraso negro, tasose en noventa ducados.

Yten unas mangas de rraso negro acuchilladas y bordadas de canutillos de oro y plata, se tasaron en veinte y siete ducados.

Yten una saya entera de tafetan negro de valençia acuchillada con dos ribetones de terciopelo negro y aforrada en tafetan se taso en treinta y seis ducados.

Yten una rropa de terciopelo negro labrado con fondo de rraso pardo guarnecida con dos ribetes de terciopelo ganduxados de rraso y en soguillas y cadenillas, se taso en nobenta y quatro ducados.

Yten una basquina de tela encarnada quaxada de una bordadura hecha en parte de matizes entretallada con muchas flores de colores de matizes aforrada en tafetan carmesi con un jubon de la misma manera que la basquiña, tasose basquina y jubon en quatrocientos ducados.

Yten otra saya entera de tela de plata frisada con unas alcachofas de oro y aforrada en tafetan blanco y rruido de rraso guarnecida con dos guarniciones de rraso blancas bordadas de canutillo de oro y plata con unas franjuelas de oro y plata a los lados, tasose en quinientos y treinta ducados.

Yten unas mangas de rraso negro bordadas de avalorios, se tasaron en diez ducados.

Yten una rropa de aterçiopelado negro perfilado guarnecida con dos ribetones de terciopelo con sus pestañas y su faxa de tafetan por de dentro, tasada en quarenta ducados.

Yten otra ropa de aterciopelado perfilado negra guarnecida de rraso y terciopelo y cadenillas y una faja de rraso por de dentro, tasosse en sesenta ducados.

Yten un herreruelo de terciopelo rrizo labrado y fondo de rraso guarnecido con un pasamano de oro enrrizado y aforrado en tafetan, tasado en veinte y quatro ducados.

Yten una rropa de tafetan de borlilla guarnecida con dos ribetones de terciopelo y una faja de tafetan, tasada en diez y ocho ducados.

Yten una rropa de burato de lana y seda aforrada con tafetan negro con rribetes de lo mismo y pestanas de tafetan, tasose en doze ducados.

Yten una saya entera de burato con manga de punta con guarnicion de burato y tafetan aforrada en tafetan,tasose en treinta y seis ducados.

Yten dos jubones de rraso negro quaxados de molinillos y aforrados en tafetan, tasados ambos dos en veinte y siete ducados. Yten otro jubon de rraso con los de la misma hechura que los de arriba, tasado en nueve ducados.

Yten una basquiña de rraso negro guarneçida con terciopelo y rraso y aforrada en tafetan y con rruedo de rraso, tasada en veinte y siete ducados.

Yten otra basquina de rraso negro guarnecida con terciopelo y rraso y aforrada en tafetan y su rruedo de damasco, se taso en veinte ducados.

Yten dos pares de mangas las unas de rraso negro y las otras de rraso blanco todas quaxadas con molinillos de oro y plata aforradas en tafetan tasadas anbos pares en quarenta ducados.

Yten un jubon de rraso amarillo con pasamanos de plata y negro aforrado en tafetan tasado en catorze ducados.

Yten unas manguillas de rraso negro guarnecidas con pasamanos de sseda y aforradas en tafetan tasadas en cinco ducados.

Yten cinco baras de rraso negro en una pieza, tasado en nueve ducados.

Yten una basquiña de tafetan verde con sus cuerpos de lo mismo guarnecida con terciopelo y franxillas de plara aforrada en olandilla, tasada en doze ducados.

Yten dos almodillas de rraso carmessi guarneçidas de oro y quatro dellos de tafetan blanco respuntados y encordelados, tasado todo en seis ducados.

Yten dos panos de tafetan el uno verde y el otro carmesi colorado guarnecido el uno con una frangilla de oro y otro con una faxilla de seda, tasados ambos dos en trece ducados.

Yten unas mulillas de terçiopelo carmessi nuevas tasadas en tres ducados y medio. Yten una almodilla de tafetan carmesi bordada llena de flores tasada en diez ducados.

Yten un bohemyo de gorbaran guarnecido de terçiopelo rrizo y rraso y con alamares aforrado de martas finas, tassado en setenta y ocho ducados.

Yten dos barrigas de lobo blancas questan en una cabeza de una marta de cristal y oro, tasose las dos barrigas de lobo en treinta ducados.

Yten una saya entera de bayeta con mangas de punta con su rruedo de tafetan y una almilla de tafetan, tasose en diez y ocho ducados.

Yten dos mantos de seda hechos el uno de soplillo y el otro de gorrion, tasados en diez y ocho ducados.

Yten una pieza de canamaza que tubo doze baras y media, tasado en ocho ducados.

Yten dos jubones colchados sobre olanda, tasado en diez y ocho ducados.

Yten una rropa de tafetan negro guarnecida con dos ribetones de terciopelo y una faja de tafetan por de dentro, tasada en veinte ducados.

Yten una saya entera de tafetan negro aforrada en tafetan y guarnecida con dos rribetones de terçiopelo y con pestañas de rraso picada, tasada en sesenta ducados.

Yten una basquiña y cuerpos de rraso negro guarnecida de rraso y terçiopelo aforrada en tafetan con su rruedo de rraso, tasada en quarenta y dos ducados.

Yten una basquiña de rraso blanca con sus cuerpos guarnecida de terçiopelo y rraso aforrada en tafetan, tasada en quarenta y dos ducados.

Yten una saya entera de terçiopelo negro con fondo de rraso pardo guarnecida con terçiopelo y rraso y cadenillas y aforrada en tafetan, tasada en ciento setenta y ssiete ducados

1589, 21 de abril

Madrid

Dote de novia de Ana Manrique de Lara y Piñeiro III condesa de Puñonrostro. Apartado dedicado a las pinturas tasadas por Juan Pantoja de la Cruz. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Gaspar Testa, protocolo 299/2. 1589.

Primeramente una tabla grande del Señor San Geronimo con sus molduras de nogal tasado en 18 ducados

Otra tabla de Santo Domingo con sus molduras de nogal en diez y seis ducados

Otra tabla pequeña de santa catalina de sena tasada en diez ducados

Otra tabla mediana de cristo crucificado con nuestra señora san juan y la magdalena se tasa en quarenta ducados

Una tabla de la imagen de nuestra señora que da la papilla al niño tasose en ocho ducados

Otra tabla pequeña de nuestra señora de la quinta angustia con cristo en los brazos y san juan evangelistas se taso en diez y ocho ducados

Un cristo pintado en una cruz con unas cantoneras de plata se taso la hechura en seis ducados

Una tabla mediana de la melancolía tasada en doze ducados

Un retrato grande de la duquessa de avero guarnecido de ebano y marfil con su cortina de gasa carmesí encarnado y franjas de plata con su barilla de plata y una caja de madera en que esta metido se taso en ciento y cinquenta ducados

Otro retrato del mismo tamaño (grande) de doña juana Manrique se taso en quearenta y cinco ducados

Otro retrato del mismo tamaño de doña maria de castro tassose en otros quarenta y cinco ducados

La qual dicha tasación en la forma susodicha la hizo el dicho Juan Pantoja de la Cruz y juro en forma de derecho ser este su parecer y el valor de las dichas cosas a todo su saber y entender sin agrabio de nunguna de las partes y lo firmo de su nombre.

[Firma]

1589, 21 de abril

Madrid

Dote de novia de Ana Manrique de Lara y Piñeiro III condesa de Puñonrostro. Apartado dedicado a los libros tasado por Francisco de Molina, librero de Su Majestad. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Gaspar Testa, protocolo 299/2. 1589.

Primeramente las obras de Fray Luis de granada de plantino que son quinze cuerpos tassados todo en catorze ducados

Unas oras de platino de las grandes con sus manecillas de plata tasadas en quatro ducados

Un flos sanctorum en dos cuerpos tasados en seis ducados

Otro flos sanctorum de los de Villegas primera parte tasado en quatro ducados

Alonso de Villegas, Primera parte de Flos Sanctorum , Toledo Diego de Ayala, 1578

Vn libro de la historia de Santo domingo y epístolas y evangelios del año tasose en seis ducados

Otro libro de prospera y adversa fortuna tasado en dos ducados de Francisco Petrarca.

Otro libro de epístolas de San Geronimo encuadernado y dorado tasado en seis ducados

Otro libro que llaman la luz del alma christiana

Y otro libro del oficio de la semana santa tasados ambos a dos en ducado y medio

Otro libro de las meditaciones de san agustin

Y el libro de san buenaventura

Y otro libro de audi filia del padre avila tasados todos en dos ducados

1615, 4 de noviembre

Madrid

Inventario post mortem de Ana Manrique de Lara y Piñeiro, III condesa de Puñonrostro. Apartado dedicado a las pinturas de oratorio y galería. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Santiago Fernández, protocolo 2022, ff.374r-755/v.

Un retablo que está en el altar del oratorio que es un cuadro grande del Sepulchro en lienzo en treinta ducados. Encima del dicho Retablo ay Christo con tres figuras Nuestra Señora ,San Juan, y la Magdalena, con molduras doradas en láminas tasadas en veynte ducados

Un Ecce Homo de medio cuerpo en tabla al lado del dicho cristo en quatro ducados

Una imagen pequeña de la Soledad de nuestra Señora del mismo tamaño que el Ecce homo, en tabla, quatro ducados

Un Salvador y María en dos cuatros de un tamaño guarnecidos de ebano con unas estrellicas de plata pintados en lamina y un remate en cada uno de una bola de plata en diez y seys ducados ambos

Un quadro mediano de la santissima Trinidad con nuestra señora y su hijo y San Joseph en lienzo guarnicion dorada en cien reales

Otro quadro grande de Nuestra Señora del Popolo con una estrella en el hombro derecho en cien reales

Otro quadro grande del mimo tamaño en lienzo con guarnicion dorada de Nuestra Señora San Joseph y niño dormido en ciento y cinquenta reales

Otro quadro un poco mayor en lienzo con la misma guarnicion del Angel de la guarda en diez y seys ducados

Otro del mismo tamaño y guarnicion del Angel San Miguel en otro tanto

Otro quadro pequeño de nuestra señora con su hijo desnudo guarnicion dorada y negra en piedra en veynte reales

Otro quadro pequeño en lamina de la transfiguración de xpo guarnicion de ebano en veynte y quatro ducado

Otro quadro algo mayor del Salvador guarnicion de ebano en lamina en cien reales

Otro mas pequeñao en lamina guarnicion de ebano de nuestra señora con su hijo regalándole el rostro

Otro quadro mas grande que el de arriba en lamina con sus puertas de nuestra señora y su hijo y en las puertas el Ave Maris Stella en trescientos reales

Otro quadro grande guarnicion de ebano de la adoracion de los reyes en ochocientos reales

Otro quadro en tabla guarnicion dorada blanca y negra de santa Ana Y S Joseph labrando un madero en treinta ducados

Otro quadrp mediano de nuestra señora de Loreto en lienzo con guarnicion dorada y negra en setenta reales

Un quadro de nuestra señora del Popolo guarnicion dorada y negra en doce ducados

Otro quadro mediano en lienzo con guarnicion de nogal sin dorar de santo domingo en quatro ducados

Otro mas pequeño de guarnicion dorada de las Lagrimas de san Pedro en cinquenta reales

Una Peaña con los quatro evangelistas quadros pequeños en lamina guarnicion dorada en diez y seis ducados

Otra Peaña como la de arriba de los quatro doctores, en lo mesmo

Un quadro de la madalena penitente con calavera en diez ducados

Una Santa Ana en quadro pequeñito y en lamina en quatro ducados

Otro quadro del mesmo tamaño en lamina de la madalena en quatro ducados

Otro quadro del triunfo de la cruz en lamina guarniicon de ebano en seiscientos reales

Una cruz larga de madera de santo Toribio en quatro reales

Una pintura del santo padro Ignacio en carton en dos reales

Un agnus guarnicion dorada en quatro reales

Un quadro de la anunciada guarnicion dorada de dos baras de largo y bara y tercia de ancho en doscientos reales

Dos cuadros de san agustin y santa monica en doscientos reales

Otro mas pequeño del transito de la magdalena guarnicion dorada en diez ducados

Otro quadro grande de la aparición de los pastores en lienzo en trescientos reales

Otro mas pequeño guarnecido de la huida de nuestra señora a Egipto en cien reales

Otro quadro mayor de san Antonio Abbad guarnecido en ocho ducados

Otro quadro grande del santo Padre Ignacio quando se le apareció nuestro señor con la cruz a cuestras guarnecido en veynte ducados

Otro quadro grande de santa catalina mártir guarnecido en doce ducados

Otro quadro grande guarnicion dorada de la magdalena penitente en doce ducados

Otro quadro mediano guarnecido de san esteban proto mártir en cien reales

Otro quadro grande de San Gerónimo guarnicion de nogal sin dorar en cien reales

Otro quadro pequeño de santo domingo guarnecido con una azuzena en la mano en treinta reales

Otro mas pequeño de la presentación de nuestra señora en el templo guarnecido en treinta reales

Un quadro grande de quatro baras de largo y tres y media de ancho de la anunciada de Florencia en quinientos reales

Un retrato del padre Ribadeneyra guarnecido en cien reales

Otro en tafetán del santo Padre Ignacio en diez reales

Otro pequeñito en lamina guarnecido de ebano de nuestra señora del populo con su cortina en ocho ducados

Otro guarnicion dorada y azul, que es el retrato de Don Pedro, marido de la señora condesa en cien reales

Una cruz grande de nogal doradas las molduras en veynti dos reales

Un cristo pintado en una cruz de madera de pincel con su caja en ocho ducados

Un quadro en lienzo sin guarnecer de un Padre de la Compañía de Jesús en seis ducados

Tasador Juan de Messa

Todo lo qual taso Juan de Mesa pintor el qual juro a dios y a una cruz en forma de derecho que ha hecho la dicha tasación bien y fielmente a su leal saber y entender como persona que entiende de lo susodicho sin hacer agrabio en los precios y lo firmo de su nombre siendo testigos geronimo gaitan y manuel gaitan residentes en esa corte

1615, 4 de noviembre

Madrid

Inventario post mortem de Ana Manrique de Lara y Piñeiro, III condesa de Puñonrostro. Apartado dedicado a la escultura llamada “ornamentos de oratorio”. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Santiago Fernández, protocolo 2022, ff.374r-755v.

Yten dos cabezas de vírgenes enteras en unos cesticos de mimbres

Otras dos cabezas de madera con unas reliquias en los huecos del pecho doradas

Otras dos cabezas mas pequeñas de vírgenes de papelon con dos reliquias en cada una dellas

Otras dos cabezas del mismo tamaño de papelon con dos reliquias en cada una dellas y son las cabezas de san Esteban y san Lorenzo

Quatro seraphines de papelon dorados de seis reales

Niños jesuses

Un niño jesus sentado en una peana y arrimado a una columna la hechura en cinquenta reales

Tiene ese niño una diadema de plata sobredorada y en clavo en ella que peso quatro onzas y media ochava a doce reales monta quarenta y ocho reales y tres quartillos

Un san juanito de bulto en su peana con un cordero en ella y una cruz de madera en la mano se tasso la hechura en trescientos reales

Una diadema de plata sobredorada con su clavo del dicho san juan y otra que tiene el cordero peso todo quatro onzas y dos octavas a doce reales monta cinquenta y un reales

Un niño jesus de bulto pequeñito arrimado a un tronco verde y dormido con una diadema muy pequeñita de plata sobredorada y unas perlas en los brazos y en el cuerpo, se taso solo el niño en trescientos reales, el oro y la plata va a aparte
Otras dos peanas de madera pintadas para poner los niños en ocho reales

1615, 4 de noviembre

Madrid

Inventario post mortem de Ana Manrique de Lara y Piñeiro, III condesa de Puñonrostro. Apartado dedicado a la biblioteca. Tasada por el librero y jesuita Cristóbal López. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Santiago Fernández, protocolo 2022, ff.374r-755/v.

Un libro de las obras del Padre Rivadeneyra de folio en veynte y ocho reales

Flos Sanctorum del mismo Padre en vn cuerpo de folio en veynte y seys reales

Fray Pedro de Ribadeneira,

Flos Sanctorum o Libro de las vidas de los Sntos, Vida del santo Padre Ignacio de folio en diez y sey reales

Fr Pedro de Ribadeneira Vida del padre Ignacio de Loyola, Madrid, Viuda de Alonso Gomez, 1586

Otro Flos Sanctorum primera y segunda parte del padre dibadeneira de folio en dos cuerpos veynte y quatro reales Fr Pedro de Ribadeneira,

Simbolo de fray Luis de Granada de folio diez y seys reales

Historia de Santo Domingo primera y segunda parte de folio y en dos cuerpos en treinta reales

Fray Hernando de Castillo parte general de santo domingo y de su orden de

Vida de la Santa Madre Theresa de Jesus en octavo en seis reales

Vn quaderno de santos extravagantes del Padre Rivadeneira primera parte de folio en quatro reales

Vita Christi de Natal en estampas sin la declaración en setenta reales

Ynformaciones del Japon de folio en dos reales

Ynformaciones de la china y oriennte de los p de la Compañía

Obras de Ludobico blosio en folio deiz y seis reales

Otro cuerpo de folio de santos estrabagantes en diez y ocho reales

Historia de la provincia de Aragon de la orden de los predicadores de folio, en doce reales

Historia eclesiástica del Scisma de Inglaterra del Padre Ribadeneyra en folio en quatro reales

Recopilación de los testamentos de la Serenísima Emperatriz de folio en dos reales

Prado espiritual de folio en doce reales

Otro flosantorum del Padre Ribadeneyra de folio en veynte reales

Otra segunda parte del mismo padre de folio en doce reales

Meditaciones de la fe primera y segunda parte en dos cuerpos en quarto diez y seis reales ambos

Tres cuerpos de las obras del padre Alonso rodriguez de la compañía sobre la perfeccion religiosa en quarto, veynte reales

Vandos y leyes del Rey Jacobo de Inglaterra contra la iglesia católica en quarto en tres reales

Historia de la Santa Juana de la Cruz en quarto en tres reales Fr. Antonio Daza

Oficio propio de la orden de los menores en octavo tres reales, Pedro de Mena, romas junti 1595,

Sermón sobre las caídas de algunas personas por fray Luis de Granada en dos reales, Sermon en que se da aviso que en las caídas publicas de algunas personas ni se pierda el crédito de la virtud de los buenos, ni cese, ni se entibie el buen propósito de los flacos.

1589

Avisos de gente recogida y especialmente dedicada al servicio de Dios, de diego perez en cotavo, quatro reales. Juan Bautista de Montoya

Excelencias de nuestra señora en octavo cuatro reales.

Fray Tomás de Villanueva en octavo dos reales

Principe Christiano, Ribadeneira en octavo tres reales, Sanchez,

Relacion de la China en octavo real y medio.

Nueva relación de la India Oriental y los Reynos del gran Mogor, Japón y China, Sacada de las cartas que los padres de la Compañía de Jesús han enviado a su general y superiores dos reales

Soliloquio del alma al espíritu santo, manuscrito.

Sumario de las excelencias de San José (Toledo, 1605)

Seis cuerpos en quarto del abecedario espiritual de Osuna en treinta y seis reales, 1537 y 1539 en Burgos, 1537 en Toledo, 1542 en Sevilla, 1555 medina del campo

Historia Lauretana (Historia de NS Loreto milagros casa de Loreto. Pedro Madrigal Madrid, 1603

Los dos estados de la Hierusalem sobre los psalmos, in psalmis Juan Marquez, en quarto ocho reales

Fray Juan de los Angeles del reino de dios en quarto, cuatro reales Viuda de Pedro Madrigal

Vida de la condesa de Feria cinco reales

Honras de la emperatriz maria de Austria hecho por el colegio de la compañía de jesus de Madrid

Historia del Padre Francisco Javier de la Compañía de Jesus en quarto, cinco reales

Conceptos de Doctrina Cristiana de Fray Luis de Granada, 1612

Los cuatro nobismos de francisco escriva en quarto en ocho reales

1616, 28 de diciembre

Madrid

Juan Sentis redacta su parte correspondiente de la testamentaría de la condesa de Puñonrostro, indicando que la dama quiso ser enterrada en la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la catedral zaragozana, aclarando la redacción de Diego de Roys. Documento completo en: A.C.L.S.Z., Testamentaría de la condesa de Puñonrostro, cuaderno de Juan Sentis, ff. 1r.- 15r. /v.

Escribano presente de nuestro testimonio a mi el doctor Juan de Santis del consexo de su majestad en el supremo de Aragón como testamentario de doña Ana Manrique condesa de Puñonrostro como pido y requiero las bezes quede den serlo puedo y debo a don diego de Roys Bernardo gentil ombre de la cassa de su magestad quien sabe y le consta como la dicha señora condessa otorgo su poder por el cual medio facultad para que pudiesse hacer su testamento. Según y en esa forma que conmigo lo tenia comunicado el qual ansi mismo dio y otorgo a el dicho don Diego para que se iciesse n la misma conformidad. Y atento qe se passa el termino en que se debe facer el dcho testamento y cumplir lo que su señoria mando ordeno y requiero que luego se junten conmigo para hacer y ordenar la dicha disposición y proceso? Que no lo habiendo hacer lo que me toca y de como ansi lo requiero lo pido por testimonio lo qual hago con la protestacion Necesaria el doctor Juan Sentis.

En la villa de Madrid a quatro días del mes de febrero de mil y seiscientos y diez y seis años yo el escribano de su magestad de pedimiento del señor rexente de Aragon ¿ y notifique el requerimiento del de la otra parte contenido a don diego de Roys Bernardo en su persona el qual dixo que el tiene pedido ante el señor vicario de esta villa se le notifique al dicho señor doctor se junte como tal testamentario con el dicho don diego aga azer el dicho testamento que el señor vicario a mandado notificarle que dentro de tres días lo haga ordenación y se les notifique y ordeno en el dicho mi testamento y codicilos y en que se conformasen nombro por tercero en los casos de discordia al padre

rector o vicerrector queque ofreciere el colexio de la compañía de Jesus de la villa de Madrid o a al que fuere de la compañía de la dicha ciudad de Burgos donde asin tienen los dichos don diego y don Juan Sentís por lo que los dos mis comisarios juntos desconfornidad si quieren ante los casos de discordia lo lo que hiciere quealquiera de ellos con el tercero sin otra sentencia ni declaración y mando se deposite mi cuerpo en el convento de san agustin extramuros de esta ciudad o en el Colexio de la compañía de jesus. Y una persona en ninguna otra cossa lo estorbe ni ympida como yo desde luego mando se depositen y traspasen mis guesos a la parte y lugar y qquando a los dchos don diego de rroys y don juan sentís les pareciere y vien visto les fuere convenir y para cumplir y exeqtar las que por los suso dichos se quisieren y dello pusiere y ordenare el cuerpo de la señora condessa aya de ser y sea trasladado y enterrado en la dicha capilla de nuestra señora de las nieves de la dicha yglessia metropolitana de caragoca en compañía del dicho señor arcobispo su hermano por la forma que la dicha señora condessa lo tenia tracado con la traca que tenia en su poder en burgos la qual esta en poder de pedro ximenez de murillo secretario de su magestad por el orden de la dicha señora condessa y que assi para el entierro del dicho señor arcobispo y condessa dotación de capilla adornos y lo demás necesario se gaste y emplee todo lo sobrare dellos vienes y dineros de la dicha señora condessa fechas pagadas y cumplidas todas las cosas dispuestas y ordenadas en el dicho ultimo su testamento hecho y otorgado para su señoria desuso ynserto y demás de lo que por el consta acerca de voluntad que tubo y continuo después de la muerte del dicho arcobispo su hermano de enterrarse en su entierro y capilla de la santa yglessia metropolitana de caragoca que el cavildo se la señalo a su instancia para el entierro de los germanos. Mas declaro y fue la voluntad de la dicha señora condessa como de sussta dicho que su entierro perpetuo fuse la capilla que el cavildo de la sancta yglessia de la dicha ciudad de caragoca señalo para el dcho señor arcobispo su germano que allí se hiciesen las memorias que contiene el dicho su testamento y inserto y en conformidad de lo que fue la ultima disposición de la dicha señora condessa y por tal manifiesto y ordeno y mando que el cuerpo se traslade y lleve a la dicha capilla de la dicha sancta iglesia de caragoca y entrella confirme a contraato desuso rreferido hecho por el dicho cavildo se funden asi en veinte y dos en las ichas memorias por su testamentarios y lo prevengan de la seguridad conveniente y siendo necesario los ambos contratos de la dicha capilla y memorias hechos por el dicho cavildo de la dicha santa yglessia las acepto como al testamentario de la dicha señora condessa y con el dicho su arxerto poder ynserto desuso para que se guarden y cumplan

los dichos contratos y la voluntad de la dicha señora condessa y assi obligo los vienes de su disposición y pertenencias para que los usen a su cumplimiento y en lo que toca a misas y su factor la dicha señora condessa teniendo puesto y ordenado lo que quiso se hiciesse por el dicho testamento y lo mismo que se dice que fue su voluntad ultima ando se haga cumplir las execute y declaro que la dicha señora condessa tenia y tubo particular amor y afición

Y obligaciones del dicho señor arzobispo su hermano y assi por el que su señoria sanctissima tenía a la señora condessa como por los regalos que ella le hizo y que el recibió de su mano el que siempre mostro particular agradecimiento. Que si hubiera querido mudar y variar la intención lo hubiera dicho y expresado en dicho asiento poder per se la cossa mas importante de todos sus deseos y mas fácil de decir y escribir y assi por esto como porque a loos sobredichos demás delas rrazones susodichas concurría para quedar encompañia del dicho su germano y gastar en su entierro y obras pias por su alma y del dicho su germano la hacienda que le queda se el aver recibido en de vienes y dinero que resulto y se saco dellas rentas del dicho arcobispado grandes cantidades por todo lo qual digo y declaro y ordeno y mando que la traza que avia de tener la dicha capilla la su señoria recibió estando e la dicha ciudad de burgos los últimos días del mes de septiembre deproximo pasado y la comunico conmigo y la volvió a enviar a caragoca para que se empezasse la obra y en esta ocassion me significo su desseo de querer enterrarse en la dicha capilla y sto entendieron siempre sus criados en publico y en secreto hasta el dia de su muerte y estando en burgos poco antes de dicha su muerte hera su platica ordinaria decir que en llegadad a Paris avia de enviar luego actancia por telas de oro y otras cosas para ornamentos de la dicha capilla y su sacristía conforme a los que hay en la del dicho arcobispo don Fernando de aragon y nunca ni en la hora de su muerte fue oyda decir ni dio a entender otra cossa que no cuento y les de aquel tiempo hasta algunos días antes que muriesse en los quales y enferma la dicha señora condessa siempre trato conmigo publica y secretamente que desaba ver acabada de rrehidificar y construir la dicha capilla y para ello junto oficiales que la viesen los quales la trazaron y señalaron.

1615, 17 de junio

Zaragoza

Ana Manrique, III condesa de Puñonrostro, hermana de Pedro Manrique, arzobispo de Zaragoza (1611-1615) pide la capilla de Nuestra Señora de las Nieves al cabildo para entierro de ambos y le es otorgada con la condición de que sea la propia condesa quien financie la remodelación de la obra. A.C.L.S.Z., Juan Moles, notario, Dación de la capilla otorgada por el cabildo de dicha Seo de Zaragoza en favor de la Ilustrísima condesa de Puñonrostro.

Sea a todos manifiesto que convocado, congregado y apuntado el muy Ilustrísimo Dean y cavildo de la seo iglesia metropolitana de caragoca por mandamiento de don francisco la mata dean de la dicha iglesia el qual a mi Juan moles menor en días manifiesto los presentes testigos abajo nombrados.

En nombre y voz de todo el dicho cabildo y singulares personal de aquella iglesia atendiendo y confidenado el señor ilustrísimo y excelentísimo fray don Pedro Manrique de buena memoria ultimo arcobispo que ha sido de la dicha iglesia y ciudad de caragoca en el tiempo que ha presidido dicha iglesia ha honrrado y ilustrado aquella no solo por la nobleza de su sangre y linaje sino también por sus grandes y aventajadas dotes de predicación, letras, prudencia, y otras muchas que son noticia en estos reynos de España y fuera della y assi mismo haverla regido y gobernado con gran suavidad paz y quietud y gran aplauso de todos haciendo mucha merced al dicho cavildo de dicha yglessia y particulares y finalmente mostro el gran amor y voluntad que les tenia por medio de la palabra asi su hermana la ilustrissima condesa de Puñonrostro ilustre dama que fue de la reyna Anna ha hecho deseo y voluntad de pidir al dicho cavildo una capilla de las de la dicha iglesia para fabricarla, arrearla, y adornarla, y hazer en ella su entierro y sepultura decente y conviniente a a gran calidad de su persona y por su merte no haver podido cumplir y executar lo sobredicho atendido y consideradndo finalmente que la ilustrissima condessa doña Ana Manrique, residente en la dicha ciudad de Caragoca su muy cara y amada hermana del dicho arcobispo declara sigue y consigue el dicho deseo

y voluntad de los dichos arcobispo su hermano y suyo de haber pedido al dicho cavildo la capilla de nuestra señora de las nieves la qual esta entre la puerta de la pabostria y la capilla de san Valero de dicha yglesia para entierro perpetuo encargándose como se encargara la dicha señora condessa del arreo adorno fabrica y dotación de dhcha capilla como la condessa ha significado y trtado con el dicha cavildo de hacerlo por tanto confiando el dicho cavildo y temiendo por muy cierto y constante que la ilustre doña Anna Manrique arreara adonrara fabricara y dotara la dicha capilla de nuestra señora de las nieves de la dicha ygelessia de Caragoca.

1695, 12 de julio

Zaragoza

Visita a la catedral del Salvador de Zaragoza realizada por el arzobispo Antonio Ibáñez de la Riva Herrera en la que recoge la descripción de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves. A.C.L.S.Z., Visita del santo Templo del Salvador hecha por el Excelentísimo Señor Arzobispo D. Antonio Ibáñez de la Riva Herrera, 1695, f.33 r/v. / f.125v.

Capilla de Nuestra Señora de las Nieves

En dicho día doze de Julio visito su excelencia el señor Arzobispo la Capilla de Nuestra Señora de las Nieves, su altar, ara, manteles y antealtar, que estaban decentes.

Ay un retablo por dorar en medio de el un lienzo grande de Nuestra Señora de las Nieves y su historia: a los lados San Vicente y San Pedro Arbues con habitos de canónigos y encima de el lienzo principal ay otro de Santo Dominguito de Val.

A el lado del evangelio ay un sepulcro de piedra donde esta enterrado el señor Obispo D. Miguel Figuerola y encima tiene su capelo.

En el suelo en una bóveda están enterrados el señor Arzobispo D. Pedro Manrique y su hermana la Condesa de Puñonrostro.

Item por quanto la condesa de Puñonrostro hermana del Señor Arzobispo están sepultados en la bóveda de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves en la nuestra Santa Iglesia , en su testamento baxo cuya disposición murió dexo heredero en poder de sus bienes a el Cabildo para que de lo que procede de ellos se adornase dicha capilla y aviendo constado por los Libros de depósitos que han entrado en poder del Cabildo en diferentes partidas, mil novecientos quarenta y siete libras y diez y siete sueldos y que el adorno que se ha hecho en la capilla ha sido el retablo que esta por dorar , la linterna y

bóveda que en ella ay, de cuyo gasto no consta, ordenamos al cabildo haga las diferencias para encontrarle y que se hagan y en caso de que sea mas el recibo que el gasto la renta se emplee conforme a la voluntad de la testadora.

ÍNDICE Y CRÉDITOS DE IMÁGENES

1. INTRODUCCIÓN

Fig.1. Monográfico dedicado a las *Actas del XV coloquio de Arte Aragonés*

Fig. 2. Imagen promocional de la exposición *La Otra Corte*, Madrid 2020-2021. Fuente: www.patrimonionacional.es

Fig.3. Imagen de *Pernstenjnske zeny*, 2018. Fuente: <http://dosmundos.cz/?p=7893&lang=es>.

2. BIOGRAFÍA DE ANA MANRIQUE

Fig.4. *Palacio de los Piñeiro en Eriete, Navarra*. Fotografía: Elena Andrés.

Fig.5. *Retrato de Julia Gonzaga*, Sebastiano del Piombo (ca.1540). Fuente: Pinterest

Fig.6. *Retrato de María Manrique de Lara con una de sus hijas*, Jorge de la Rúa. Colección Lobkowicz. (ca.1575). Fuente: sarkabayerova.blog.idnes.cz.

Fig.7. Imagen de la *Vista de la dársena de Nápoles*. Caspar van Wittel, ca.1700. Museo Thyssen. Fuente: Wik.commons.

Fig.8. Imagen. *Vista de Praga*, principios del siglo XVII. Fuente: Pinterest.

Fig.9. Imagen del *Retrato de la emperatriz María de Austria*, Antonio Moro 1551. Fuente: Wikimedia commons.

Fig.10. Imagen *Retrato de la reina Isabel de Valois*, tercera esposa de Felipe II Copia de Juan Pantoja de la Cruz según el modelo de Sofonisba Anguissola, ca.1605. *Retrato de la reina Ana*

de Austria, cuarta esposa de Felipe II. Retrato de Bartolomé González sobre modelo de Antonio Moro, ca.1616. Ambos conservados en el Museo del Prado. Fuentes: wikiart common.

Fig.11. Imágenes. Detalle de *El juego de Ajedrez*, 1555 y *Autorretrato de Sofonisba Anguissola*, 1556. Fuentes: Pinterest

Fig.12. Imagen del *Retrato de Juana de Austria*, Alonso Sánchez Coello, ca. 1557, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Fuente: wikimedia common.

Fig.13. Mujeres con verdugados en “El baile español”, fragmento del *Códice Madrazo-Daza* realizados en el siglo XVI. Fuente: B.N.E.

Fig.14. Imagen de la actual calle de Puñonrostro. Fotografía: Elena Andrés

Fig.15. Imagen de la placa conmemorativa de la fuga de Antonio Pérez. Plaza del Cordón. Madrid. Fotografía: Elena Andrés.

Fig.16. Imagen de una de las casas de la calle de la Magdalena, Madrid. Fotografías: Elena Andrés.

Fig.17. Imagen alcoba de Lope de Vega. Museo Casa Lope de Vega, Madrid. Fotografía: Elena Andrés.

Fig.18. Imagen recreación de la biblioteca de Lope de Vega. Museo Casa de Lope de Vega, Madrid. Fotografía: Elena Andrés

3. LA DOTE DE NOVIA (1589)

Fig.19. *Retrato de Isabel Clara Eugenia* por Alonso Sánchez Coello (1531-1588) conservado en el Museo del Prado. Fuente: Wikkimedia commons.

Fig.20. Imagen del *Libro de joyas de la duquesa Ana de Baviera*. 1552. Disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/4104/view/1/1/>. Consultado en [10-XI-2020]

Fig.21. Imágenes: *Camafeo de Felipe II* y camafeo procedente de “La Girona”. Fuente: Pinterest.

Fig. 22 *Retrato Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz*. Alonso Sánchez Coello. (1585-1588). Museo del Prado. Fuente: Wikkimedia commons.

Fig. 23. *Retrato de dama desconocida*. Hans Eworth, 1568. Tate Britain, Londres. Fuente: Pinterest.

Fig. 24. *Diseño joyel libro de la duquesa Ana de Baviera con rubíes, perla pinjante, esmeraldas y diamantes*. Disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/4104/view/1/1/>. Consultado en [10-XI-2020]

Fig.25. Imagen. Detalle del retrato de *Dama del joyel*, Antonio Moro, 1552.

Fig. 26. Imagen detalle del retrato de *Dama desconocida*, Antonio Moro, 1570. Fuente: Pinterest.

Fig.27. *Diseño joyel libro de la duquesa Ana de Baviera con rubíes, perla pinjante, esmeraldas y diamantes*. Disponible en: <https://www.wdl.org/es/item/4104/view/1/1/>. Consultado en [10-XI-2020]

Fig. 28. *Retratos Ana de Austria con joyel de águila*. Antonio Moro (izq.) copia de Bartolomé González (dcha.).Fuente: Pinterest.

Fig. 29 Retrato de *dama con librito*. Internationale Kunstmesse München. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/326933254183547898/>.

Fig.30. *Retrato de Katherine Derham*, 1612.

Fuente:<https://www.mutualart.com/Artwork/Portrait-of-a-lady-of-the-Derham-family-/49C332BEA8D27AFB>.

Fig.31-33- Imágenes devocionarios. Fig.31. *Devocionario de Carlos V*, Fig. 32. *Libro pinjante con escenas de la Natividad* y fig.33. Detalle del libro pinjante con cadena en el retrato de *Dama desconocida*. Fuente: Pinterest.

Fig.34. Ejemplos de brincos del siglo XVI, fuentes: Pinterest. Joyería del siglo XVI.

Fig.35. Pinjante con diseño de rana con rubíes y esmeraldas. Siglo XVI. Museo del Louvre Fuente: Pinterest.

Fig.36. *Retrato Isabel de Valois* por Pantoja de la Cruz, 1602. Detalle cabeza de marta.

¹Fig.37. *Relicarios con esqueleto*, siglo XVI, Victoria and Albert Museum, Londres. Fuente: Pinterest.

Fig.38. *Colgante español con escudo de Santo Domingo y la Inquisición s. XVII.*

Fig.39. Imagen Fig. 39. *Arcabuz pequeño de caza siglo XVII. Réplica de arcabuz de caza siglo XVII. Arcabuz de caza de Carlos V. s. XVI.* Fuente: Pinterest.

Fig.40. Florero con piedra bezoar, Peter Brueghel el Viejo. S XVI

Fig. 41.Imagen del *Diseño frascos de perfume por Erasmo Hornick. S. XVI.* Fuente: Wikkimedia commons.

Fig.42. Detalle. Desayuno holandés de Floris van Shooten s. XVII

Fig. 43. Saleros cuadrados. A la izquierda, salero toledano siglo XVII. A la derecha, salero zaragozano siglo XVII

Fig.44. Cajita de especias indoportuguesa de plata con filigranas. Siglo XVI. Estuche de libro. Siglo XVI

Fig.45. Detalle puntas de oro. Retrato de Ana de Austria, Bartolomé González, ca.1616

Fig.46. Imagen de una funda de cuero para transportar libros, siglo XVI. Fuente: Pinterest.

Fig.47. Detalle del ciclo de Ester en los aposentos de Leonor de Toledo en el Palazzo Vecchio de Florencia (izq.). Leonor de Toledo retratada por el círculo de Bronzino. (dcha.) Siglo XVI. Fuente: Pinterest.

Fig.48. Detalle verdugados y chapines del códice Madrazo-Daza, de la BNE.

Fig. 49. Imagen de *La Virgen y el Niño de la sopa de leche*, G.David, fuente: Pinterest.

Fig.50. Fig.49. *Grabado de La Melancolía, A. Durer, 1514, Galería Nacional Karlsruhe. María Magdalena como la Melancolía, 1622, A. Gentileschi, Museo Soumaya, México*

Fig.51. Fig.50 *Remedios contra prospera y adversa fortuna, Petrarca. Edición de 1518 por Jorge Coci (Zaragoza*

Fig.52. *Archivos de negocios de la Imprenta de Plantino. Envíos de ejemplares en cofres a España*

Fig.53. *Portada de la Biblia Sacra. Plantino.1582*

4. INVENTARIO POST MORTEM (1615-1616)

Fig. 54. *Las lágrimas de San Pedro*, El Greco, finales del siglo XVI. Fuente: Wikk.Commons.

Fig.55. Imagen *Santa Catalina*, Fernando Yáñez de la Almedina, 1510. Fuente: wik.commons

Fig.56. *Ángel custodio*, Domenico Zampieri, ca.1615, Nápoles. Fuente: Wikk. Commons.

Fig. 57. *Arcángel San Miguel*, H.Wierix. Fuente: Pinterest.

Fig.58. Imagen de *La Virgen del Papagayo*, Adriaen Isenbrandt (1490-1551). Fuente: Pinterest

Fig.59. Imagen de *La transfiguración*, Rafael Sanzio, 1516. Fuente: Wik.Commons.

Fig.60. Imagen del grabado de *Cristo triunfante sobre la muerte*, Schelte Adams Bolswert, siglo XVII. Fuente: <https://www.investigart.com/2015/07/23/cristo-de-las-victorias/>

Fig.61. Arriba. *Bustos de Santa Úrsula y sus compañeras*, Vitoria. Abajo. *Bustos de Santas*, Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Fig.62. *Busto de Santa María Magdalena*. Juan de Juni, ca.1550. Fuente: wik.commons.

Fig.63. *Niño de la Buena Muerte*, de la segunda mitad del siglo XVI. Fundación Quílez Listerri.

Fig.64.A *Retrato Ana de Austria* por Sánchez Coello, ca.1570, Museo Lázaro Galdiano (Madrid), imagen fundación wikimediacommons.org.

Fig.64.B *Retrato Isabel Clara Eugenia* por Sánchez Coello, ca.1587, Museo del Prado (Madrid), imagen: Pinterest

Fig. 65. Retrato de *Dama desconocida* vestida de blanco, primera mitad del siglo XVII, imagen: Pinterest.

Fig.66. *Retrato de Juana Pernstein*, atribuido a Rolan de Moys, 1584, palacio de Nelahozeves, República Checa, imagen: sarkabayerova.blog.idnes.cz.

Fig.67. *Retrato de joven desconocida*, atribuido a Sánchez Coello, Museo del Prado, imagen: www.pinterest.es/pin/56421 [Consultada en 11-I-2021].

Fig.68. Imagen del *Retrato de Ana Manrique*, ca. 1578-1580, castillo de Nelahozeves. Imagen: colección Lobkowicz

Fig.69. Imagen conjunta: Retrato de *Ana Manrique*, ca. 1578-1580 imágenes: colección Lobkowicz. *Juana Pernstein*, ca.1584, atr. Rolan de Moys, *María Manrique de Lara*, ca.1575, atr. Jorge de la Rúa, colección Lobkowicz, Imágenes: sarkabayerova.blog.idnes.cz.

Fig.70. Retrato de Isabel de Austria como reina de Francia, Jorge de la Rúa. Descalzas Reales

Fig.71. Retratos Ana y María Manrique, Nelahozeves

Fig.72. Retratos: Archiduque Wenceslao de Austria (1574) Kunsthistorisches, Viena, imagen: [Erzherzog Wenzel - Wenceslao de Austria - Wikipedia, la enciclopedia libre](#), Príncipe don Carlos (1555-1559), Museo del Prado, imagen: Pinterest, rey Sebastián de Portugal (1572), imagen: [\(hypotheses.org\)](#) [Consultada en 13-XII-2020].

Fig. 73. *Retratos Ana Manrique y la infanta Catalina*, Alonso Sánchez Coello. Museo del Prado. *Retrato Catalina Micaela* (ca.1585) Sánchez Coello, imagen: [Wikimedia.commons.org/Catalina Micaela of Spain by Alonso Sánchez Coello .jpg](#) .

Fig. 74. *Retrato de Juana de Austria*, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Detalles de los *retratos de Polixena y Juana Pernstein*, Nelahozeves

Fig.75. *Retrato de la reina Ana de Austria*, castillo de Nelahozeves, ca.1580, imagen: <https://cz.sarkabayerova.blog.idnes.cz> detalle del *retrato de Isabel Clara Eugenia*, Alonso Sánchez Coello, 1579, Museo del Prado, imagen: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Alonso_S%C3%A1nchez_Coello_001.jpg#.

Fig.76. Detalles *retratos Ana y María Manrique de Lara* (Nelahozeves).

Fig.77. Detalle *retrato Ana Manrique* (Nelahozeves) y *reina Ana de Austria*. (Lázaro Galdiano. Fuente: Pinterest.

Fig.78. Retratos *Joven desconocida*, atribuido a Sofonisba Anguissola, imagen: <http://mismuseos.net/it/comunita/metamuseo/risorsa/retrato-de-dama-joven/>, *duquesa de Medinaceli*, atribuida a Sánchez Coello, imagen: Museo Lázaro Galdiano.

Fig.79. Retrato *reina Ana de Austria* por Sofonisba Anguissola, 1573, Museo del Prado. Imagen: <br.pinterest.com/pin/71325765971825881/>. *Retrato reina Ana de Austria*, Sánchez Coello, 1571, kunsthistorische museum, Viena, imagen: <https://www.pinterest.es/pin/455004368587912455>

Fig.80. *Retrato Isabel de Francia* (ca.1574), art institute, Chicago, imagen: <http://derniersvalois.canalblog.com/archives/2007/08/>,

¹ Fig.81. Retrato de *Joven dama desconocida*, atribuido a Alonso Sánchez Coello, imagen: Pinterest.

Fig. 82. *Detalles retratos Juana y Polixena Pernstein y Ana Manrique*

Fig.83. Retrato *Isabel de Valois*, atribuido a Sofonisba Anguissola, Museo del Prado, (ca. 1561-1565), imagen: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Isabel_de_Valois2.jpg. Retrato *Emperatriz María*, Antonio Moro, 1551, imagen: [Pinterest.es/pin/379709812307115512/](https://www.pinterest.es/pin/379709812307115512/). Retratos *Juana de Austria con criado*, taller de Antonio Moro, Museo Bellas Artes de Bélgica. Retrato *Juana de Austria con dogo*, Alonso Sánchez Coello, Kunsthistorisches museum, Viena, imágenes: <https://www.pinterest.es/search/pins/?q=Juana%20de%20Austria&rs=>.

Fig.84. Imagen *corredor del Sol o galería de los convalecientes*, El Escorial. Imágenes: Gloria Martínez Leiva en: <https://www.investigart.com/2015/06/29/el-entorno-arquitectonico-de-el-escorial->. [Consultada en 14-III-2021].

Fig.85. *Icono mariano Salus Populi Romani* *Basílica Santa María la Mayor, Roma*

Fig.86. *Detalle lienzo principal de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves. Grabado de Santa María la Mayor o Salus Populi, Wierix, 2º mitad s. XVI Nuestra Señora del Populo Santo Sepulcro de Calatayud. Óleo de Nuestra Señora del Populo San Pablo de Zaragoza*

Fig.87. *Icono mariano Salus Populi Romani, Basílica de Santa María la Mayor, Roma. Detalle icono Virgen Odigitria*

Fig.88. *Planta de la catedral del Salvador con la ubicación de la capilla, actualmente*

Fig.89. *Verja de entrada a la capilla con la escultura en el altar, Juan Mora Insa. 1916*

Fig.90. *Virgen de Nuestra Señora de las Nieves, la Seo de Zaragoza. Fotografía procedente del Archivo Mas, s XX. Escultura de Nuestra Señora de las Nieves, Damián Forment.*

Fig.91. *Detalle decoración vegetal, Libro Tercero de Serlio, 1552. Fig. 20. Detalle del banco del retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves 2º mitad siglo XVII. Fotografía: Elena Andrés*

Fig.92. *Heráldica de la obra La Ciudad de Dios de San Agustín, traducida por Antonio de Roys y dedicada a los hermanos Manrique, 1614. Heráldica del retablo de Nuestra Señora de las Nieves. Sello perteneciente al testamento de la condesa, 1614. A.H.P.N.Z., Juan Lorenzo Escartín, 1614, f.690r.*

Fig.93. *Detalle decorativo de la obra Aparejos para administrar el sacramento de la Penitencia de Pedro Manrique, 1614. Detalle rostro decorativo del retablo de Nuestra Señora de las Nieves, 2º mitad del siglo XVII. Fotografía: Elena Andrés. Detalle rostro femenino en el trascoro de la Seo de Zaragoza, 2º mitad del siglo XVII. Fotografía: Carmen Morte*

Fig.94. *Detalle decorativo, Medidas del Romano D. Sagredo, 1526. Detalle retablo Nuestra Señora de las Nieves.* Fotografía: Elena Andrés.

Fig.95. *Mazonería del retablo de Nuestra Señora de las Nieves.* Fotografía: Elena Andrés

Fig.96. *Columna salomónica, Vignola, 1562.Detalle columna de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, La Seo, Zaragoza.* Fotografía: Elena Andrés.

Fig.97. *Detalle Salus Populi Romani del lienzo principal de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Seo de Zaragoza.* Fotografía: Elena Andrés. Fig. 28.2. *Grabado de Santa María la Mayor o Salus Populi, Wierix, 2º mitad s. XVI.* Fuente: Pinterest.

Fig.98. *Salus Populi Romani. Capilla Nuestra Señora de las Nieves. Salus Populi Romani. Icono original.* Fuente: Pinterest

Fig.100. *Milagro de las Nieves, Masolino.* Fotografía: Elena Andrés

Fig.101. *Detalle frontal iglesia de San Pablo, Zaragoza.* Fotografía: Carmen Morte

Fig.102. *Detalle del frontal de la capilla paulina, Basílica de Santa María la Mayor, Roma. Detalle lienzo central de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, la Seo de Zaragoza.* Fotografías: Elena Andrés

Fig.103. *San Vicente. San Pedro Arbués. Santo Dominguito de Val. Lienzos de laterales y superior respectivamente de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Seo de Zaragoza.* Fotografías: Elena Andrés

CRÉDITOS DE IMÁGENES DE LAS PORTADAS DEL CUERPO DE LA TESIS

1. *Retrato de joven dama leyendo, siglo XVI, atr. Entorno de Sofonisba Anguissola.* Fuente: wikimedia commons banco de imágenes.
2. *Vista de la Dársena de Nápoles, Wittel, s. XVIII.* Fuente: wikimedia commons banco de imágenes.
3. *Detalle del retrato de la reina Ana de Austria, Alonso Sánchez Coello, ca.1575 Museo Lázaro Galdiano.* Fuente: wikimedia commons banco de imágenes.
4. *Detalle Santa Catalina de Siena, anónimo, siglo XVII.* Fuente: wikimedia commons banco de imágenes.
5. *Retrato de Ana Manrique de Lara, anónimo, finales del siglo XVI.* Fuente: colección Lobkowitz.
6. *Detalle lienzo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de Zaragoza, s. XVII.* Fotografía Elena Andrés.

7. Detalle retrato de joven dama desconocida, atr. Sánchez Coello, s. XVI, fuente: wikimedia commons banco de imágenes.
8. Detalle retrato de joven dama desconocida, anónimo, s.XVI, fuente: wikimedia commons banco de imágenes.
9. Detalle dedicatoria del libro apodado “Pobrecito pecador”, s. XVI. Fotografía: Elena Andrés.

9. BIBLIOGRAFÍA

ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de España: Zaragoza*, Madrid, CSIC, 1957.

ABAD ZARDOYA, C., “El estrado: continuidad de la Herencia Islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas (1700-1759)”, *Artigrama*, 2003, 18, pp. 375-392.

ABAD ZARDOYA, C., “Gastronomía y espacio doméstico”, en Hermoso Cuesta, M. y Vázquez Astorga, M. (coords.), *Comarca de la Ribera Alta del Ebro*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005, pp. 239-256.

ABAD ZARDOYA, C., “Entre ascesis y gula: imaginario de la gastronomía monástica y conventual” *Argensola*, nº 121, 2011, pp.314-343.

AGUILÓ ALONSO, M.P., “En torno al Bargueño”, *Antiquaria*, 1984.

- “Cajas, arquetas y cofrecillos. Cultura o Expresión de vida”, *Galería Antiquaria*, 2006, 248, pp. 34-39

ÁGREDA PINO, A., “Aportaciones al patrimonio artístico textil en Aragón: los ornamentos de la catedral del Salvador de Zaragoza.” *Artigrama*, nº 13, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 383-396.

- *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2001.

ALBALADEJO MARTÍNEZ, M., “Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela: modelos de la perfecta princesa educada e instruida” en: *Anales de Historia del Arte*, vol.24, 2014, pp.115-127.

- “La casa de las infantas de España en el reinado de Felipe II: ciertos aspectos sobre su origen, formación y difusión” en: *Studia Historica. Historia Moderna*, nº36, 2014, pp. 233-261.

ÁLVAREZ LOPERA, J., *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Fundación Argenteria-Visor, 1999.

ANDRÉS, V., *Guía de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta de Vicente Andrés, 1860.

ANSÓN NAVARRO, A., *Academismo y enseñanza de las bellas artes en Zaragoza durante el siglo XVIII*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de cultura y educación, 1993.

ANSÓN NAVARRO, A., “El retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la Almunia de Doña Godina y las pinturas de Jusepe Martínez”, *Ador*, nº6, La Almunia de Doña Godina, Centro de Estudios Almunieses, 2002.

ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., “La Seo durante la época del Barroco” en: CORRAL LAFUENTE, J.L., (coord.) *La Seo del Salvador Catedral Metropolitana de Zaragoza*, Librería General S.A, Zaragoza, 2000, pp.87-110.

ARBETETA MIRA, L., “Notas sobre la joyería esmaltada en la España del siglo XVII: el blanco y el negro en la joyería tardomanierista española. Las placas de esmalte pintado a la porcelana” en: Carmona Rivas, J., (Coord.) *Estudios de Platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 45-67.

- “Hortus Conclusus: la joyería en las clausuras femeninas” en: Carmona Rivas, J., (Coord.) *Estudios de Platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp.126-135.

ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, 1999.

ARIAS SAAVEDRA, I., “Lectura y bibliotecas de mujeres en la España del siglo XVIII” en: *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, , Nº 23, 2017 (Ejemplar dedicado a: *El mundo ordenado del libro: bibliotecas, catálogos y colecciones en los siglos XVIII y XIX*), pp. 57-82

BARCIA, A., *Catálogo de la colección de dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1906.

BASEGODA, B., *Arte de la Pintura. Francisco Pacheco*, Madrid, Cátedra, 1990.

BLASCO DE LANUZA, V., *El último tomo de Historias eclesiásticas y seculares de Aragón desde el año 1556 hasta 1618*, Zaragoza, Impreso por Juan de Lanaja, 1619.

BLASCO ESQUIVAS, B., LÓPEZ MUÑOZ, J., RAMIRO RAMÍREZ, S., (eds.) *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras y coleccionistas*, Madrid, Abada Ed., 2021.

BOLOQUI LARRAYA, B., “Los escultores del siglo XVIII en Zaragoza entre la tradición gremial y la renovación académica”, *Actas del I Coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, 1978.

BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710- 1780*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

BONET CORREA, A., *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1961.

BORRÁS GUALIS, G., y SEBASTIÁN, S., “Historia del Arte en Aragón y el método Iconográfico- Iconológico en la Historia del arte aragonés” *Actas de las Jornadas de Estado Actual de los Estudios sobre Aragón*, vol. 2, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1979.

BORREGO GUTIÉRREZ, E., “Realidad, crónica y opinión: los avatares del viaje de Anna de Austria a España (1570) a través de fuentes mixtas”, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, nº 43-2, pp.17-38.

- BOUZA, F., *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 1998, p.64.
- BREUER, S., *Werke Sánchez Coello*, Munich, Uni Druck, 1984, pp. 156 238-239
- BRUÑÉN IBAÑEZ, A., SENAC RUBIO, B., CALVO COMÍN, L., *Las Artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII: (1655-1675) : estudio documental*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987
- BRUÑÉN IBAÑEZ, A.I., “La capilla de Nuestra Señora del Pópulo en la Iglesia de San Pablo de Zaragoza”, *Aragonia Sacra*, nº 13, Zaragoza, CSIC, 1998.
- BURKE, M., Y CHERRY, P., *Spanish inventories I: Collections of paintings in Madrid (1601-1755) Part I*, Los Angeles, The J. Paul Guetty Trust, 1997, pp.234-238.
- CAGNOLATI, A., Una identidad propia. *Olympia Morata, una mujer docta en el Renacimiento en: Igual*, Revista de Género de Igualdad, 2008, 1, p. 190-200.
- CAÑEDO-ARGUELLES, C., *Arte y teoría: la contrarreforma y España*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.
- CARRETERO CALVO, R., “Los pintores turiasonenses Fray Agustín y Francisco Leonardo de Argensola”, *Turiaso XVIII*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2007.
- CARRETERO CALVO, R., “Aproximación a la biografía de fray Diego de Yepes” en: Carretero Calvo, R., (Coord.) *La Contrarreforma en la Diócesis de Tarazona. Estudios en torno al obispo fray Diego de Yepes*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución Fernando el Católico, 2013, pp.11-25.

CARRILLO, M., *Historia del glorioso San Valero Obispo de la ciudad de Zaragoza, con un catálogo de preladados obispos y arzobispos de Zaragoza*, Impreso por Juan de Lanaja, Impresor del Reino de Aragón, 1617.

CASADEI, A., “Donne della Riforma: Isabella Bresegna”, *Religio*, nº13, 1937, p. 6-63;
CONIGLIO, G., “Note sulla società napoletana ai tempi di Don Pietro di Toledo”, *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli, L’arte tipografica, 1959, vol. 2, p. 345-365.

CÁTEDRA, P., Y ROJO, A., *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 2004.

CÁTEDRA, P., Y LÓPEZ VIDRIERO, M.L., *El Libro Antiguo Español, III. El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1996.

CÁTEDRA, P., LÓPEZ VIDRIERO, M.L., *El Libro Antiguo Español, IV. Coleccionismo y bibliotecas (Siglos XV-XVIII)*, Salamanca & Madrid, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional & Sociedad Española de Historia del Libro, 1998.

CÁTEDRA, P., Y REDONDO, A., *El Libro Antiguo Español, V. El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, Madrid-Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 1999; *El Libro Antiguo Español, VI. De libros, librerías, imprentas y lectores*, Salamanca, Ediciones de la Universidad & Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002.

CERVANTES SAAVEDRA, M., *La ilustre fregona*, NAVARRO DURÁN, R., (Ed.), Madrid, Alianza, 2005.

CIRLOT, E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004.

CHEVALIER, J., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2003.

CRUZ MEDINA, V., “In Service to my Lady, the Empress, as I Have Done Every Other Day of my Life: Margarita de Cardona, Baroness of Dietrichstein and Lady in Waiting of Maria of Austria” en: Akkerman, N., y Houben, B., (Eds.) *The Politics of Female Households. Ladies in waiting across Early Modern Europe*, Boston-Leiden, Brill, 2014, pp. 99 -119.

- “Y porque sale la Reyna a senar acabo, ques mi semana de servir. La vida en Palacio de la reina Ana, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en las cartas de Ana de Dietrichstein” en: López-Cordón, V., y Franco Rubio, G., (Coords.), *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos, e imagen historiográfica. Actas de la VIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Madrid, Fundación de Historia Moderna, 2005, pp.427-445.

CRUZ VALDOVINOS, J.M., Y ARANDA HUETE, A., *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

DADSON, T., “Una educación y cultura devocionales: la librería de doña Ana Piñeiro Manrique, III Condesa de Puñonrostro” *Libros, lectores y lecturas, estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libro, 1998, pp. 256-270.

GARCÍA, A. Y RUIZ, L. “Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales”, en Portús, J., (Coord.) *El linaje del Emperador*, cat. Exp., Cáceres, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 135-157,

GARCÍA HINOJOSA, P., *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en el siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013.

FALOMIR, M., “El retrato de corte”, en *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 113-115.

FERNÁNDEZ SERRANO, F., “Ordenes sagradas en Zaragoza de Licentia Adriani Papae Sexti”, *Cuadernos de Historia de Jerónimo Zurita*, nº 10-11, 1960, pp. 61-177

FUENTE, V., *Obras escogidas del Padre Pedro Rivadeneira de la Compañía de Jesús con una noticia de su vida y juicio crítico de sus escritos por don Vicente de la Fuente*, Madrid, M. Rivadeneira Impresor, 1868, pp. 160.

FRANCO RUBIO, G., “Valedoras del linaje y guardianas de la dinastía” en: Sánchez Hernández (ed.) *Mujeres en la Corte de los Austrias: Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 15-54.

FREEDGERG, D., *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.

GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1990.

GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 1991.

GASCÓN DE GOTOR, A., *Zaragoza Artística Monumental e Histórica*, Zaragoza, Calixto Ariño, 1890FR. LAMBERTO DE ZARAGOZA., *Teatro Histórico de las Iglesias del Reino de Aragón*, Pamplona, Imprenta de don Joseph Miguel de Ezquerro, 1785, pp. 104-109.

GRACIA JIMÉNEZ, C., Iconografía de lo simbólico: el milagro eucarístico de la Seo de Zaragoza, *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.

GARCÍA PRIETO, E., *La Infanta Isabel Clara Eugenia De Austria, la formación de una princesa Europea y su entorno cortesano*, Tesis Doctoral dirigida por el doctor Bouza Álvarez, F., Madrid, Departamento de Historia Moderna, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp.51-53.

- “Donde ay damas, ay amores. Relaciones ilícitas en la corte de Felipe II: El caso de don Gonzalo Chacón y doña Luisa de Castro” en: *Stvdia Historica. Historia Moderna*, nº37, 2015, pp.153-181.
- *Una corte en femenino. Serviciio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II*, Madrid, Marcial Pons. Ediciones Historia, 2018;

GARCÍA SANZ, A., “Juana de Austria: un modelo de intervención femenina” en: Sánchez Hernández (ed.) *Mujeres en la Corte de los Austrias: Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 249-274.

GARCÍA, S., “El régimen de encomiendas en documentos sanjuanistas del siglo XIV”, en *I Simposio histórico de la Orden de San Juan en España*, Toledo, 2003, p. 477. También en: Arcaz, A., “Hospitalidad sanjuanista en la Galicia medieval”, en *II Jornadas de la Orden de San Juan*, Ciudad Real, 1999, pp., 53-63.

GÓMEZ ZORRAQUINO, J.I., *La burguesía mercantil en el Aragón de los siglos XVI y XVII (1516-1652)*, Estudios y monografías, Zaragoza, DGA, 1987.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., “Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII: La cofradía de San Lucas de los Pintores” *Cuadernos de Zaragoza*, nº 25, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1967.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., “Jusepe Martínez, pintor de su majestad Felipe IV y la Zaragoza de su tiempo (Siglo XVII)”, *Cuadernos de Zaragoza*, nº 7, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1976.

HAJNÁ, M., “Moda al servicio del poder”. En: CABAÑAS, M., Y RINCÓN, W., *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp.76-84.

HERRERO SANZ, M.J., “Devociones marianas de las Habsburgo” en: *Mujeres en la Corte de los Austrias: Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp. 569-596.

HORCAJO PALOMERO, N., “Reinas y joyas en la Europa del siglo XVI” en: Rivas Carmona, J., (Coord.), *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 321-337.

IBÁÑEZ DE LA RIVA, A., *Constituciones sinodales del Arzobispado de Zaragoza Hechas y Ordenadas por el Excmo. Señor Don Antonio Ibáñez de la Riva (1697)*, Zaragoza, Pascual Bueno Impresor de su excelencia y del Reino de Aragón, 1698.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura religiosa del siglo XVI: propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, Centro de Estudios Turolenses, 2005.

JIMÉNEZ DÍAZ, P., *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 109.

JIMÉNEZ PABLO, E., “Modelar la espiritualidad de las reinas de la Casa de Austria: capilla, oratorio y devoción” en: Sánchez Hernández (ed.) *Mujeres en la Corte de los Austrias: Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid, Polifemo, 2019, pp.479-504.

KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., y SAXL, F., *Saturno y la melancolía*, Galimard Biblioteca Ilustrada de la Historia, 1989.

KUSCHE, M., “Sofonisba Anguissola en España” en: *Archivo español de Arte*, nº248, pp.391-420; “El retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola, maestra de pintura y dama de honor de Isabel de Valois” en: *La mujer en el arte español*, Madrid, CSIC, 1997, pp. 69-80;

- “La juventud de Juan Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos. Retratos y miniaturas desconocidas de su madurez” en *Archivo Español de Arte*, nº 274, Madrid, 1996, pp. 151-155;
- Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores, Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolan Moys. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003p. 375-384.
- Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando y Andrés López Polanco, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007.

LACARRA DUCAY, M.C., *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, (BUESA, C., Dir.) Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987. pp. 337.

- “Encuentro de Santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla: Identificación de una pintura gótica aragonesa en el Museo del Prado”, *Aragón en la Edad Media*, X-XI, 1993.
- “La capilla de Nuestra Señora de las Nieves” en *Guía Histórico- Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008, pp.150.

LOZANO LÓPEZ, J.C., “La pintura barroca en La Seo de Zaragoza: Viejos problemas, nuevas visiones.” en: LACARRA DUCAY, C., (coord.) *El barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010. pp. 80-83.

LOMAS CORTÉS, M., “La permanencia morisca en la ribera baja del Ebro tras la expulsión de 1610” en *Cambios y resistencias sociales en los territorios hispánicos del Mediterráneo occidental en la Edad Moderna*, Valencia, Ministerio de Economía y Competitividad de España, 2011, pp. 449-509.

LOMBA SERRANO, C., MORTE GARCÍA, C., VÁZQUEZ ASTORGA, M., (eds.) *Las Mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020.

LUQUE, A., “El Niño Jesús de Praga y su donante” en: *Hidalguía*, nº 327, 2008, pp. 203-234.

LUTZ, H., *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Alianza Universidad, 1994.

MALO BARRANCO, L., *Nobleza en femenino. Mujeres, poder y cultura en la España moderna*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2018, pp. 405-430.

MANRIQUE, E., “Jusepe Martínez en el panorama de la pintura aragonesa del siglo XVII. Estado de la cuestión.” *Artigrama*, nº14, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1999.

MAREK P., “Las damas de la Emperatriz María y su papel en el sistema clientelar de los reyes españoles. El caso de María Manrique de Lara y sus hijas”, en: Martínez Millán J., y Marçal Lourenço M.P., (Coords.), *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa II*, pp. 1003-1037

- *Pernstejnske zeny*, Praga, Nakladatelstvi Lidove Noviny, 2018, pp.280-291

MARÍAS, F., “Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas”, en *La mujer en el arte español, actas de las VIII Jornadas de Arte del CSIC*, Madrid, CSIC, 1997, pp. 101-116;

- *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Tomo II, Madrid, CSIC, instituto Provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1986.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “La escultura y arquitectura españolas en el siglo XVII”, *Summa Artis*, vol.26, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El retablo Barroco en España*, Madrid, Ed. Alpuerto, 1993.

MARTÍNEZ MILLÁN, J., FERNÁNDEZ CONTI, S., *La monarquía de Felipe II: La Casa del Rey*, Volumen 2º, Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2005.

MARTÍNEZ DE MILLÁN, J., Y DE CARLOS MORALES, C., (coord.) *La monarquía de Felipe II: la casa del rey*, Madrid, Fundación Mapfre, 2005. (Vol. I. Estudios) y MARTÍNEZ DE MILLÁN, J., FERNÁNDEZ CONTI, S., *La monarquía de Felipe II: la casa del rey*, Madrid, Fundación Mapfre, 2005, (Vol. II. Oficiales, ordenanzas y etiquetas).

MARTÍNEZ MILLÁN J., y DE CARLOS MORALES, C. J., (dir.) *Felipe II (1527- 1598). La configuración de la Monarquía Hispana*, Salamanca, 1998

MARTÍNEZ J., Y REYERO C., *El siglo de Carlos V y Felipe II. La construcción de los mitos en el siglo XIX*, (2 vol.), Madrid, 2000

MARTÍNEZ, J., “La emperatriz María y las pugnas cortesanas en tiempos de Felipe II” En: VV.AA., *Felipe II y el Mediterráneo. La monarquía y los reinos*, vol. III, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, págs. 143-162.

MARTÍNEZ RUIZ, E., (ed.) *Felipe II y las ciudades de la monarquía. Tomo II. Las ciudades: capitalidad y economía*, Madrid 2000

MAYER, J. C. (ed.) *Breaking the silence on the Succession. A sourcebook of Manuscripts and Rare Elizabethan Texts* (c. 1587- 1603)

MAZARÍO COLETO, C., *Isabel de Portugal. Emperatriz y Reina de España*, Madrid 1951

MERLÍN, P. *Manuel Filiberto. Duque de Saboya y General de España*, Madrid 2008
“Etichetta e política: L’Infante Caterina d’Augbusgo tra Spagna e Piemonte” en Martínez Millán J. Y Lourenço, M. P. M, (coord.) *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV- XIX)*, Madrid 2008, pp. 311- 338

- “Seguir la fazione di Sua Maestà Cattolica. Il partito spagnolo nella Corte di Savoia tra Cinque e Seicento” en Martínez Millán, J., Y Rivero Rodríguez, M.,

Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV- XVIII), vol I, Madrid 2011, pp. 247-265

MEYEROWITZ, J., “A History of gender” *The American Historical Review*, 113, nº 5 (2008), pp. 1346- 1356

MILLER N. J. Y YAVNEH N., “Introduction: thicker than water: evaluating sibling relations in the early modern period” en Miller N. J. Y Yavneh N. (dirs.) *Sibling Relations and Gender in the Early Modern World. Sisters, Brothers and others*, 2006, pp. 1- 12.

MOUSSET, A., “Les droits de l’Infante Isabelle Claire Eugénie a la couronne de France”, *Bulletin Hispanique*, 1916, pp. 46- 79

MONTOLIÚ MOXÓ, F., *La casa de Luna (1276- 1348): factor político y lazos de sangre en la ascensión de un linaje aragonés*, Barcelona, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1930.

MORÁN TURINA, M., *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*, Madrid, Ed. Akal 1999

NOGUÉS SECALL, M., *Descripción e historia del castillo de la Aljafería*, Zaragoza, Imprenta de don Antonio Gallifa, 1846.

MORALES Y MARÍN, J.L., *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Guara, 1980.

MORANT, I., (dir.) *Historia de las Mujeres en España y en América Latina. Volumen I. El Mundo Antiguo y Medieval*, Castalia, Madrid 2005
Historia de las Mujeres en España y en América Latina. Volumen II. El Mundo Moderno, Castalia, Madrid 2005

MOREL FATIO, A. “La Duchesse d’Albe D^a María Enriquez et Catherine de Médicis”, *Bulletin Hispanique*, nº 7, 1905, pp. 360- 386

MORENO VILLA, J., *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española de 1563 a 1700*, Sevilla 2008

MORTE GARCÍA, C., “Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación Provincial de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid.”, *Boletín del Museo del Prado*, nº. 29, Madrid, Museo del Prado, 1990.

- “Devoción a Nuestra Señora del Rosario en Aragón. Primeras manifestaciones artísticas de los siglos XV y XVI”, *Aragonia Sacra*, nº 12, Zaragoza, CSIC, 1997.
- “Luisa de Borja y Aragón, duquesa de Villahermosa y condesa de Ribagorza. La familia Borja del siglo XVI en Aragón” *Revista Borja. 2º Actes del II Simposi internacional sobre els Borja*, pp.483-527;
- “Retrato de Luisa de Borja y Aragón”, *Felipe II y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, SECCFC, 1998, pp. 577-578;
- “Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa”, *Separata de IX jornadas de Arte, El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 445-468.
- *El alabastro: usos artísticos y su procedencia*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018

MURILLO, D., *Fundación milagrosa de la capilla Angélica de la Virgen del Pilar*, Barcelona, Sebastián Matebad, 1616.

MULCAHY R., Philip II of Spain, patron of the Arts, Bodwin 2004 NADAL, S. *Las cuatro mujeres de Felipe II*, Barcelona 1971

NADAL, J., *Imágenes de la historia evangélica*, Barcelona, Biblioteca Iconográfica, Ed. El Albir, 1975.

NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes gráficas*, Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 1998.

NAYA FRANCO, C., “Joyas barrocas con claveques y aljófares donadas a Nuestra Señora del Patrocinio en el Museo de los Corporales de Daroca” en: *Ars Renovatio*, nº6, 2028, pp.84-100.

NICOLINI, B., *Una calvinista italiana, Isabella Bresegna*, Banco di Napoli, Archivo Histórico, Nápoles, 1953.

NIETO SORIA, J. M. Y LÓPEZ- CORDÓN CORTEZO, M. V., *Gobernar en tiempos de crisis. Las quiebras dinásticas en el ámbito hispánico (1250- 1808)*, Madrid 2008

OCHOA BRUN, M. A., *Historia de la diplomacia española. Volumen VI. La diplomacia de Felipe II*, Madrid 2000

OLIVÁN SANTALIESTRA, L., *Mariana de Austria. Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*, Madrid 2007 *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, tesis Doctoral, Madrid 2006

- “Discurso jurídico, histórico, político: apología de las reinas regentes y defensa del sistema polisinodial, una manifestación de la conflictividad política en los inicios de la regencia de Mariana de Austria” en *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 28 (2003), pp. 7- 34; 546
-
- “La correspondencia de Mariana de Austria: aspectos de cultura escrita de una regencia femenina” en Val González de la Peña, M., *Mujer y cultura escrita: del mito al siglo XXI*, 2005, pp. 213- 220
-
- “La dama, el aya y la camarera: perfiles políticos de tres mujeres de la Casa de Mariana de Austria”, en Martínez Millán J., Y Lourenço M. P. M., *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV- XIX)*, Madrid 2008, pp. 1301- 1356
-
- “El fin de los Habsburgo: crisis dinástica y conflicto sucesorio en la Monarquía Hispánica (1615- 1700)” en NIETO SORIA, J. M Y LÓPEZ - CORDÓN CORTEZO,

M. V., *Gobernar en tiempos de crisis. Las quiebras dinásticas en el ámbito hispánico (1250- 1808)*, Madrid 2008, pp. 45- 64

- “Giovane d’anni ma vecchia di giudizio. La emperatriz Margarita en la Corte de Viena” en MARTÍNEZ MILLÁN, J. Y GONZÁLEZ CUERVA, R., *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio.*, pp. 837-908
- “Decía que no se dejaba retratar de buena gana. Modestia e invisibilidad de la reina Isabel de Borbón (1635- 1644)” en *Goya. Revista de Arte*, nº 338 (2012), pp. 16- 35

OLIVARI, M. “La Marquesa del Valle: un caso de protagonismo político femenino en la España de Felipe III” en *Historia Social*, nº 57, 2007, pp. 99- 126

OLMEDO RAMOS J., “Isabel Clara Eugenia: una infanta de, desde, en, entre las letras del Siglo de Oro” en Van Wyhe, C. (dir.) *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las Cortes de Madrid y Bruselas*, Madrid 2011 , pp. 226- 256

OSBORNE T., *Dinasty and diplomacy in the court of Savoy. Political culture and the thirty years’ war*, Cambridge 2002

ORTH, M. D. “Louise de Savoie et le pouvoir du livre” en Wilson- Chevalier, K. Y Viennot E., *Royaume de fémynie. Pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes de la Renaissance à la Fronde*, París 1999, pp. 71- 90

OSTOLAZA ELIZONDO, M.I., *Cultura y élites de Navarra en la etapa de los Austrias*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.

PALLARÉS FERRER, M.J., “El pintor Miguel de Ribera y la catedral de Roda.”, *Argensola*, nº. 105, Huesca, IEA, 1991.

PEDRAZA GARCÍA, J.M., “Lector, lecturas, bibliotecas...: el inventario como fuente para su investigación histórica” *Anales de documentación: Revista de biblioteconomía y documentación*, nº2, 1999, pp. 137-158.

PEDRAZA GARCÍA, J.M., “El análisis de los inventarios para el estudio del lector y de la lectura” en: Bustos Tauler, A., y Di Pinto, E., (coord.) *Bibliotecas privadas y lectura en tiempos de Carlos I*, Barcelona, Calambur, 2015, pp.11-32.

PÉREZ DE TUDELA, A., “La reina Anna de Austria (1549-1580) su imagen y colección artística” en: MARTÍNEZ MILLÁN, J., Y MARZAL LORENZO, M.P., (COORD.) *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, pp. 1563-1616.

- “Los muebles de la colección de Felipe II y de su hija la infanta Isabel Clara Eugenia” en *El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección*, 2009, pp. 33- 48

PÉREZ DE TUDELA, A., Y JORDAN, A., “Luxury Goods for Royal Collectors: Exotica, Princely Gifts and Rare Animals Exchanged between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance” en Trnek, H. y Haag, S. (eds.): *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*, Viena, Kunsthistorischen Museum Wien veranstalteten Symposiums, nº 3, 2001, pp. 1-127.

- *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, Jaén, UJA editorial, 2017;
- “El lujo en el matrimonio de la infanta Catalina Micaela con el duque de Saboya en Zaragoza en 1585” en: *Ars renovatio*, nº7, 2019, pp. 379-400

- “Sofonisba Anguissola en la Corte de Felipe II” en: Ruiz Gómez, L., (Com.) *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 2019, pp.52-69;

PÉREZ, J., *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*, Madrid, Algaba Ediciones, 2007

PÉREZ BUENO, L., “Del casamiento de Felipe II con su sobrina Ana de Austria”, *Hispania*, nº. 28, Madrid, CSIC, 1947.

PÉREZ PASTOR, C., *Bibliografía madrileña: o descripción de las obras impresas en Madrid*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1791.

PERRY M., *Sisters to the King. The tumultuous lives of Henry VIII's sisters: Margaret of Scotland and Mary of France*, Londres 2002

PETRIE, C. *Don Juan de Austria*, Madrid 1968

PIZARRO LLORENTE, H., “La elección de confesor de la infanta María de Austria en 1628” en MARTÍNEZ MILLÁN, J., Y GONZÁLEZ CUERVA, R., *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio.*, pp. 759- 799

PONZ PIQUER, A., *Viage de España en el que se dan noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Tomo XV, Trata de Aragón, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1788.

PORTÚS PÉREZ, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.

PORTÚS J., “Las Descalzas Reales en la cultura festiva del Barroco” *Reales Sitios*, nº 138, (1998), pp. 3- 12

QUADRADO, J., *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Tomo 3: Aragón, Barcelona, 1886.

QUIJANO, G., *Mujeres hispánicas: lecturas escolares*, Madrid 1945

RAEYMAEKERS, D., “El poder de la proximidad: la cámara de Alberto e Isabel en su corte de Bruselas” en VAN WYHE, C., *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las Cortes de Madrid y Bruselas*, Madrid 2011, pp. 258- 279

RAMÍREZ RUIZ, V., *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

RAMÍREZ VAQUERO, E., *Sociedad política y diálogo con la realeza en Navarra en: Anales de la Universidad de Alicante: Historia Medieval nº 19*, Universidad de Alicante, Alicante, 2016, pp.67-97.

RAVIOLA B. A. “La imagen de la infanta Catalina Micaela en la correspondencia de los gobernadores piemonteses” en Martínez Millán J. Y Lourenço M. P. M. (coord.) *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid 2008, pp. 1733- 1748

REDWORTH, G. *El príncipe y la infanta*, Madrid 2004

- *The She- Apostle. The extraordinary life and death of Luisa de Carvajal*, Oxford 2008.
-
- “Imágenes y hechos de Don Felipe en Inglaterra”, en ALVAR EZQUERRA, A. (ed.) *Imágenes históricas de Felipe II*, Madrid 2000.
-
- “El luterano vino con seiscientos herejes. Gran Bretaña y la Pax Hispánica. Tiempo de paces. 1609- 2009. *La Pax Hispánica y la Tregua de los Doce Años*, Madrid 2009 pp. 151- 173

RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, 8 vols., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996-1967.

REDONDO VEINTEMILLAS, G., “Los gremios en Aragón durante la Edad Moderna”, *Alcorces. Tema Aragonés*, nº 21, Zaragoza, Ed. Anubar, 1991.

RICHARDS J. M. “Mary Tudor: Renaissance Queen of England” en Levin C., Barretgraves, D., Y Eldridge Carney J. (eds.), *High and mighty queens of Early Modern England. Realities and Representations*, Nueva York 2010, pp. 27- 43

RICHET, D. *La Francia Moderna. El espíritu de las instituciones*, Madrid 1997

RINCÓN GARCÍA, W., *La Seo de Zaragoza*, colección Ibérica, León, Ed. Everest, 2000.

RINCÓN GARCÍA, W., *Santo Dominguito de Val, mártir aragonés: estudio sobre su historia, tradición, culto e iconografía*, Zaragoza, Delegación del Gobierno de Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2003.

RÍO BARREDO, M. J., Madrid, Urbs Regia. *La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid 2000

- “De Madrid a Turín: el ceremonial de las Reinas españolas en la corte ducal de Catalina Micaela de Saboya” en *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, 2003, pp. 97- 122
- “Infancia y educación de Ana de Austria en la Corte española (1601- 1615)” en GRELL, C., *Ana de Austria. Infanta de España y Reina de Francia*, Madrid 2009, pp. 11- 39

RÍO BARREDO, M. J. Y DUBOST, J. F., “La presencia extranjera en torno a Ana de Austria” en GRELL, C., *Ana de Austria. Infanta de España y Reina de Francia*, Madrid 2009, pp. 111- 153

RIPOLL, M., *Barroco en Europa*, Historia 16.

RIVERO RODRÍGUEZ, M. *Felipe II y el Gobierno de Italia*, Madrid 1998

- “Caza, monarquía y cultura cortesana” en Martínez Millán, J., Y Fernández Conti, S. (dirs.), *La Monarquía de Felipe II: la Casa del Rey, vol I*, Madrid 1998 pp. 351- 430

ROCO DE CAMPOFRÍO J., *España en Flandes: trece años de gobierno del Archiduque Alberto (1595- 1608)*, Madrid 1973 Rodríguez Moñino, A., *Viaje a España del Rey Don Sebastián*, Badajoz 1948

RODRÍGUEZ PÉREZ, R. A., *El camino hacia la Corte. Los Marqueses de los Vélez en el siglo XVI*, Madrid 2011

- “Servir al Rey, servir a la Casa. La embajada extraordinaria del III Marqués de los Vélez en el Imperio y Polonia (1572- 1575)” en Martínez Millán, J. Y González Cuerva, R. (coords.) *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, Madrid 2011, pp. 439- 478

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica”, *Ignacio de Loyola y su tiempo*, Bilbao, Universidad de Deusto, Ed. Mensajero, 1992.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

RÓDENAS, M.J., *Contrarreforma y bien morir: El discurso y la representación de la muerte en la Huelva del Barroco*, Huelva, Diputación de Huelva, 2001.

RODRÍGUEZ SALGADO, M. J., *Un Imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo*, Barcelona 1992

- “The Court of Philip II of Spain” en Asch, R. G., Y Birke, M. A., *Princes, patronage and the nobility*, Oxford- Londres 1991, pp. 205- 244
- “Paz ruidosa, guerra sorda. Las relaciones de Felipe II e Inglaterra” en Ribot García, L. A., *La Monarquía de Felipe II a debate*, Madrid 2000, pp. 63- 120
- “Buenos hermanos y aliados perpetuos: Carlos V y Enrique VIII” en KOHLER, A., *Carlos V / Karl V 1500- 2000*, Madrid 2001, pp. 443- 485, pp. 443- 486
- “Una perfecta princesa. Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559- 1568)” (2 partes) en *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, 2003, pp. 39- 96; nº 28, 2003, pp. 71- 98
- “I love him as a father loves a son... Europe, damn me then, but I deserve his thanks. Philip II’s relations with Rudolf II” en Martínez Millán, J. Y González Cuerva

R., *La Dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, Madrid 2011, pp. 335- 389

ROSALES, L., *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966.

ROMERO- DÍAZ, N., “El discurso reformista de Luisa de Padilla y María de Guevara ante las novedades y vicios de una sociedad en crisis” en GARCÍA SANTO- TOMÁS, E. (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Madrid 2009, pp. 59-75

ROUTOLO, R., “Il catalogo muliebri nella Napoli del XVI secolo: un contributo di Benedetto Croce”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, nº 22, 2017, pp. 89-112.

RUIZ GÓMEZ, L., (ed.) *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

- “El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao” *Buletina = Boletín = Bulletin*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, nº2, 2007, pp. 85-123

RUIZ IBÁÑEZ, J. J. *Felipe II y Cambrai: el consenso del pueblo. La soberanía entre la práctica y la teoría política (1595- 1677)*, Madrid 1999

- “Le choix du Roi. Les limites de l’intervention espagnole en France (1592- 1598)” en Vidal, C. Pilleboue, F., (comp.), *La Paix de Vervins. 1598*, París 1998, pp. 139- 158
- “La Guerra Cristiana. Los medios y agentes de creación de opinión en los Países Bajos españoles ante la intervención en Francia (1593- 1598)” en Crespo Solana, A., Y Herrero Sánchez, M., *España y las 17 provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica (XVI- XVIII)*, Córdoba 2002, Tomo I
-

- “Cette disgrâce de guerre. La opción española en la política francesa de 1598 a 1641” en Ruiz Camañes P., *La Monarquía Hispánica en tiempos del Quijote*, Ciudad Real 2005, pp. 529- 555
-
- “Alimentar a una hidra. La ayuda financiera española a la Liga católica en el norte de Francia (1586- 1595)” en Sanz Ayán C., Y García García, B. J., *Banca, crédito y capital. La Monarquía Hispánica y los antiguos Países Bajos (1505- 1700)*, Madrid 2006., pp. 181- 203

SAAVEDRA, S., (com.) *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990.

SALAS ALMELA, L., “Realeza, valimiento y poder: en torno a las últimas aportaciones sobre el reinado de Felipe III” en *Hispania. Revista de Historia de España*, vol. LXX, nº 234 (2010), pp. 165- 180

SALAS AUSÉNS, J.A., *Historia de Zaragoza*, vol.9, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998.

SALAZAR Y ACHA, J., y ALVARADO J., *Historia de la Orden de Malta. Nuevos estudios*, Ed. Dykinson, Madrid, 2018.

SALE, G., *Ignacio y el Arte de los jesuitas*, Madrid, Mensajero, 2003.

SÁNCHEZ, M. S. *The Empress, the queen and the nun. Women and power at the court of Philip III of Spain*, Baltimore, 1998

- “Confession and complicity: Margarita de Austria, Richard Haller, S. J., and the court of Philip III” en *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 14, 1993, pp. 133- 149
- “A House Divided: Spain, Austria, and the Bohemian and Hungarian Successions” en *Sixteenth Century Journal*, XXV/4 (1994), pp. 887- 903.
- “Pious and Political Images of Habsburg Women in the Court of Philip III

(1598- 1621)” en Sánchez M. S. Y Saint- Säens, A . *Spanish Women in the Golden Age*, Londres 1996 pp. 91- 108

- “Los vínculos de sangre: la emperatriz María, Felipe II y las relaciones entre España y Europa Central” en Martínez Millán, J, Felipe II (1527- 1598). *Europa y la Monarquía Católica*, Madrid 1998, pp. 777- 794
- “Sword and Wimple. Isabel Clara Eugenia and Power” en Cruz, A. J. y Suzuki M. (ed.) *The Rule of Women in Early Modern Europe*, Illinois 2009, pp. 64- 79
- “¿Recuerdos y afectos? La correspondencia de Isabel Clara Eugenia con el duque de Lerma” en Van Wyhe, C. *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las Cortes de Madrid y Bruselas*, Madrid 2011, pp. 203- 225

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona, Ediciones Omega, 1948, pp.127-128;

SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J.R., “Cristóbal de Morales. Sebastián I de Portugal, con media armadura” en *La moda española en el Siglo de Oro*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Fundación Cultura y Deporte, 2015, pp. 189;

GARCÍA LÓPEZ, D., *Enciclopedia del Museo Nacional del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, tomo V, pp. 1568-1569.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ R., “Consejos a una reina. Instrucciones de la diplomacia francesa a María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II” en *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, Madrid 2005 pp. 575- 584

SANZ AYÁN, C., “La Regencia de Doña Juana de Austria. Su dimensión humana, intelectual y política” en *Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*, Madrid 1998, pp. 137- 146

“Felipe II y los orígenes del teatro barroco” en *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 23 (Monográfico V), (1999), pp. 47- 78

- “Representar en Palacio: Teatro y fiesta teatral en la Corte de los Austrias”, *Reales Sitios*, nº 153, Madrid 2002, pp. 28- 43

- “Prestar, regalar y ganar. Dinero y mecenazgo artístico- cultural en las relaciones entre la Monarquía Hispánica y Florencia (1579- 1647)” en Sanz Ayán C., Y García García, B. J., *Banca, crédito y capital. La Monarquía Hispánica y los antiguos Países Bajos (1505- 1700)*, Madrid 2006, pp. 459- 481
- “La reina viuda Mariana de Neoburgo (1700- 1706): primeras batallas contra la invisibilidad” en Martínez Millán, J. Y Lourenço, P. M. M., *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV- XIX)*, Madrid 2008, vol. I, pp. 459- 482

SANZ BACHILLER M., *Mujeres de España*, Madrid 1940.

SANZ CAMAÑES P. “España e Inglaterra: conflicto de intereses y luchas de poder entre 1585 y 1604” en Sanz Camañes P. (coord.), *La Monarquía Hispánica en tiempos del Quijote*, Ciudad Real 2005, pp. 557- 592

SCHAUB, J. F., *La Francia española. Las raíces hispanas del absolutismo francés*, Madrid 2004 “El Patriotismo durante el Antiguo Régimen: ¿Práctica social o Argumento Político?” en Guillamón Álvarez F. J., Y Ruiz Ibáñez J. J. (eds.) *Lo conflictivo y lo consensual en Castilla*, Murcia 2001, pp. 41- 56

- “Le sentiment national est- il une catégorie pertinente pour comprendre les adhésions et les conflits sous l’Ancien Régime” en TALLON, A., *Le sentiment national dans l’Europe méridionale aux XVIe et XVIIe siècles*, Madrid 2007, pp. 155- 167

SCHODER, E., “Die Reise der Kaiserin Maria nach Spanien (1581/82)” en Edelmayer, F., (ed.) *Hispania- Austria II. Die Epoche Philips II (1556- 1598)*, Viena 1999, pp. 151- 180

SCHMIDT P., “Felipe II y el Mundo Germánico” en Alvar Ezquerro A. (coord.), *Imágenes históricas de Felipe II*, Madrid 2000, pp. 59- 96

SCHULTE, R., (ed.) *The body of the Queen. Gender and Rule in the Courtly World. 1500- 2000*, Nueva York 2006

SEGURA GRAIÑO C., “La mujeres y la sucesión a la corona enCastilla durante la Baja Edad Media” *En la España medieval*, nº 12 (1989), pp. 205- 214 “Participación de las

mujeres en el poder político” en *Anuario de estudios medievales* nº 25/2 (1995), pp. 449- 462

SERRANO, L., *Causas de la guerra entre el Papa Paulo IV y Felipe II*, Madrid, Escuela Española de Historia y arqueología, 1918, pp. 54-60.

SORIANO TRIGUERO, C., “Fundación y dote del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid. Peculiaridades de un modelo diferente de patronato regio” en *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 17 (1996), pp. 41- 56

STEEN, S. J. (Ed.) *The letters of Lady Arabella Stuart*, Oxford 1994 STEIN L. K., “Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590- 1648)” en Carreras J. J., Y García García (Ed.), *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid 2001, pp.251- 276

STEPANEK, P., “La Praga española” en: *Actas do I Seminário de Investigaçã o em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, vol.1, 2009, pp. 280-292.

- *La embajada española en la corte imperial (1558-1641). Figuras de los embajadores y estrategias clientelares*, Praga, Editorial Karolinum, 2013.
- “Un gobernador militar español de Bohemia y su mecenazgo artístico: Baltazar Marradas y Vich (Vique) Pallas, mecenas en Praga, en el siglo XVII” en: Cabañas Bravo, M., López Yarto, A., Rincón García, W., (Coords.) *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV-XX*, Madrid, CSIC, 2008, 203-210.
- “Relaciones histórico-culturales entre España y la República Checa” en: *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº6, 1992, pp.157-185.

SUTTER FICHTNER P., *Emperor Maximilian II*, Michigan 2001

- “Dynastic Marriage in Sixteenth- Century Habsburg Diplomacy and Statecraft: an Interdisciplinary Approach” en *The American Historical Review*, vol 81, nº 2 pp. 243- 265

SEBASTIÁN, S., *Iconografía e Iconología en el arte de Aragón*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980.

SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981.

SINUSÍA, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante el siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013.

STEPANEK, P., Y BUKOLSKA, E., “Los retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, I, *IAP*, 6, 1972, pp. 145-162.

- “Los retratos españoles en la colección Lobkowitz en Roudnice, II, *IAP*, 7, 6, 1973, pp.115-142

TALLON, A., *Le sentiment national dans l’Europe méridionale aux XVIe et XVIIe siècles*, Madrid 2007

TARIFA CASTILLA, M.J., “La Compañía de Jesús en Navarra y las artes. Estado de la cuestión y fuentes para la investigación” en *La Compañía de Jesús y las artes: nuevas perspectivas de investigación*, ÁLVARO, M.I., IBÁÑEZ, J., (Coord.) Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013.

TARIFA CASTILLA, M.J., “La colección de obras de arte de Juan Piñeiro, fundador del Colegio de la Anunciada de Pamplona (1580)” en *Príncipe de Viana, VIII Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp.891-905.

TASCÓN MATILLA, A., *Catálogo de documentos notariales de nobles*, Instituto Salazar y Cortes, Madrid, Hidalguia, 1987.

TRUJILLO MAZA, M.C., *La representación de la lectura femenina en el siglo XVI*, Volumen nº 1, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Bellaterra, 2009, pp. 168-169.

TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1975.

VEGA, P., *De la declaración de los siete salmos penitenciales por el padre maestro fray Pedro de la Vega, de la Orden de San Agustín con Privilegio de Castilla, Portugal y Aragón*, Madrid, Imprenta de Manuel Serrano de Vargas, 1602.

VELASCO DE LA PEÑA, E., *Impresores y libreros en Zaragoza (1600-1650)*, Zaragoza, IFC, 1998.

VORÁGINE, S., (h.1228-1298) *La leyenda dorada*, Edición castellana, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1982.

VV.AA., *El siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991.

V.V.AA., *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998.

VV.AA., “Las casas madrileñas del pasado” en: *Revista de la biblioteca, archivo y museo*, nº 14, Madrid, Imprenta Municipal, 1945.

VV.AA., *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1986.

V.V.A.A., *Los siglos del Barroco*, Madrid, Akal, 1997.

WERUAGA PRIETO, A., *Libros y lectura en Salamanca. Del Barroco a la Ilustración 1650-1725*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993

