

Análisis comparado de sepulcros femeninos españoles y portugueses (siglos XIV-XIX). Estudio de casos

Comparative Analysis of Spanish and Portuguese Female Tombs (14th-19th Centuries). Case Study

CRISTINA IGUANIRA SOTO RODRÍGUEZ

Departamento de Arte, Ciudad y Territorio
Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Edificio Arquitectura. Campus Universitario de Tafira
Juan de Quesada, 30
35001 Las Palmas de Gran Canaria, España
cristina.soto101@alu.ulpgc.es
<https://orcid.org/0000-0002-2305-7742> 

MARÍA DE LOS REYES HERNÁNDEZ SOCORRO

Departamento de Arte, Ciudad y Territorio
Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Edificio Arquitectura. Campus Universitario de Tafira
Juan de Quesada, 30
35001 Las Palmas de Gran Canaria, España
mariadelosreyes.hernandez@ulpgc.es
<https://orcid.org/0000-0002-5857-9305> 

RECIBIDO: ENERO DE 2023
ACEPTADO: FEBRERO DE 2023

Resumen: A lo largo de este artículo, realizamos un recorrido por las vidas de diferentes mujeres españolas y portuguesas de nuestro pasado. Hemos elegido un marco cronológico de larga duración, pues iniciamos esta investigación con doña Urraca Díaz de Haro, cuya vida acontece en el siglo XIII, y finalizaremos con Emilia das Neves perteneciente al siglo XIX. Asimismo, centramos nuestra atención en sus respectivos monumentos funerarios como elementos histórico-artísticos que evocan su memoria. A través de la exploración de estas obras hemos comprobado cómo, a lo largo de los siglos, se han modificado tanto la tipología como la iconografía en el arte fúnebre de la península ibérica. Por último, presentamos un análisis comparativo entre los sepulcros de ambos países, para comprobar cuáles son los aspectos que los asemejan o diferencian.

Palabras clave: Monumentos funerarios. Mujeres. España. Portugal. Biografías.

Abstract: Throughout this article, we will take a look at the lives of different Spanish and Portuguese women of our past. To do so, we will cover a long-term chronological framework, as we begin this research with Urraca Díaz de Haro, whose life was in the 13th century, and we will end with Emilia das Neves from the 19th century. We will also focus our attention on their respective funerary monuments as historical-artistic elements that evoke their memories. By exploring these works, we will see how, over the centuries, both the typology and the iconography have changed in the funerary art of the Iberian Peninsula. Finally, we will make a comparative analysis between the sepulchres of both countries, to see which aspects are similar or different.

Keywords: Funerary Monuments. Women. Spain. Portugal. Biographies.

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN 26 (1), 2023: 69-113 [1-45] [ISSN: 1139-0107; ISSN-e: 2254-6367]

DOI: <https://doi.org/10.15581/001.26.002>

69



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La vida después de la vida: así podemos considerar los monumentos funerarios, la «vida en piedra»; gracias a ello las mujeres lograban una memoria eterna, un apreciado recuerdo que simbolizaba sus virtudes y su clase social a través de los códigos iconográficos y de carácter religioso-social. En el presente artículo, dedicado al arte funerario español y portugués, hemos realizado un acercamiento en torno a las vidas de determinadas mujeres relevantes de nuestro pasado. Comenzamos con una breve biografía de cada una de ellas para poder acercarnos al contexto en el que vivieron. Examinamos sus sepulcros, como últimos vestigios que las rememoran, exponiendo las cualidades individuales de cada uno de ellos. Finalizamos con el análisis comparativo entre las obras de la misma época para, de esta manera, mostrar cuáles son las características que las asemejan o diferencian. A lo largo de este recorrido histórico-artístico constatamos cómo los estilos componen el lenguaje del arte funerario. De esta forma, a través de las obras elegidas, comprobaremos cómo diferentes tipologías e iconografías se aplicaban a los monumentos fúnebres según la ideología y los cambios estilísticos que tuvieron lugar durante estos siglos.

En cuanto a la selección de personajes y obras hemos tenido en cuenta tres aspectos: en primer lugar, se trata de mujeres, en su mayoría, de un elevado estatus social; nos referimos a miembros de la monarquía, de la nobleza, del clero o del ámbito cultural; en segundo lugar, hemos procurado elegir monumentos representativos de los diferentes períodos artísticos para mostrar, de esta forma, como ha ido evolucionando el arte funerario; y, en tercer lugar, hemos dedicado un apartado al análisis sincrónico, comparando obras de una misma época, escogiendo para ello monumentos que compartieran elementos comunes en la tipología e iconografía.

Desde el punto de vista de la construcción de este artículo, consideramos que la descripción es una parte del análisis que nos permite entender la composición, la estructura de las obras, los elementos formales, etc. La biografía es la herramienta que nos permite ensamblar las explicaciones que es donde debe llegar el análisis con los elementos formales; la realización de una lectura del trasfondo del personaje es lo que nos permite entender lo que el monumento conmemorativo encierra. Por ejemplo, la pertenencia a un determinado linaje en el caso de la Baja Edad Media y de la Edad Moderna. Por tanto, el monumento funerario es una parte fundamental de la pertenencia a un determinado grupo social; se trata, en definitiva, de una cuestión de estatus. Las mujeres ocupan un lugar secundario en la estructura social. En algún caso el monumento funerario puede ser un reconocimiento póstumo del papel que realmente jugaron (es el

caso manifiesto de Inés de Castro o Beatriz de Portugal). Por eso, conocer la biografía ilumina el sentido del sepulcro y los elementos formales sirven para destacar aquellos valores que la sociedad considera que deben tener las mujeres.

I. SEPULCRO DE URRACA DÍAZ DE HARO, FINALES DEL S. XIII O PRINCIPIOS DEL S. XIV. SALA CAPITULAR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DEL SALVADOR DE CAÑAS (LA RIOJA)

El primer sepulcro que analizamos pertenece a doña Urraca Díaz de Haro. Se trata de una de las damas castellanas más relevantes del siglo XIII, nieta del conde Lope Díaz I de Haro, IX señor de Vizcaya, y de Aldonza Ruiz de Castro, quienes fundaron en 1169 el monasterio de Santa María del Salvador de Cañas, lugar en el que se encuentra sepultada. Los descendientes femeninos de dicho linaje estuvieron muy ligados a este lugar ya que tuvieron el derecho de patronato, de manera que el cargo de abadesa debía ser elegido de entre los miembros de la citada familia. Esta condición la encontramos con doña Urraca Díaz de Haro, pues fue la cuarta abadesa del monasterio, desde 1222 hasta 1262, tras enviudar del conde Álvaro Núñez de Lara en 1218. Su recuerdo está íntimamente relacionado con la fase constructiva de diferentes estancias esenciales del citado monasterio, como es el caso de sala capitular. A tenor de lo expuesto, muchos la conocerían como la «segunda fundadora» debido a que el periodo en que la referida señora ostentaba el cargo de abadesa fue, además, el de mayor prosperidad de la abadía¹.

Tras el fallecimiento de doña Urraca, se erigió un espléndido monumento funerario situado en la sala capitular. Este sepulcro contiene en su interior el cuerpo incorrupto de la abadesa, descubierto a finales del siglo XIX cuando su tumba fue abierta, lo cual otorgó un mayor reconocimiento a su enterramiento². Como puede apreciarse, se decidió por un monumento fúnebre que destaca, fundamentalmente, por dos aspectos. Por un lado, la representación de la yacente, porque, aunque ya existían efigies similares³, para ese momento esta modalidad era todavía poco frecuente⁴. Por otro lado, hay que tener en cuenta el carácter narrativo de la peana. Analizando el sepulcro, desde la parte superior hasta la inferior, encontramos, en primer lugar, la imagen en altorrelieve de la difunta.

¹ Baury, 2011, pp. 152-175.

² Baury, 2011, pp. 160-161.

³ Por ejemplo, el sepulcro de su tía, doña Urraca Díaz de Haro, realizado en la primera mitad del s. XIII. En origen fue sepultada en el presbiterio de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Vileña, pero actualmente se localiza en el Museo del Retablo de Burgos.

⁴ Las sepulturas que acompañan a la de doña Urraca Díaz de Haro son laudas de abadesas, decoradas simplemente con un báculo abacial.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA



Figura 1. *Monumento funerario de Urraca López de Haro*
(Monasterio de Santa María de San Salvador de Cañas)
[Fotografía: Santiago López-Pastor]

La figura de la yacente se nos muestra con la indumentaria de abadesa, apoyando la cabeza sobre almohadones, mientras sostiene con la mano izquierda el báculo abacial decorado en la voluta por un dragón enroscado⁵. En la mano derecha porta las cuentas del rosario que cuelga de su cuello. Asimismo, la difunta aparece acompañada, a la altura de los hombros, por dos ángeles turiferarios y en los pies por tres monjas sentadas en actitudes diversas. Estos elementos simbólicos eran utilizados a modo de protección, para ayudar a que su alma ascendiera pronto al cielo. Prosiguiendo con la descripción, pasamos al arca mortuoria, que está ricamente decorada por sus cuatro caras; por lo tanto, estaba pensada para ser vista desde todos sus lados. En ellas se nos muestran las liturgias funerarias propias de la época. Comenzando por los lados menores, percibimos en los pies una iconografía típica de la Edad Media, la *Elevatio animae*, en la que se escenifica cómo el alma de la difunta, representada en un cuerpo desnudo, es

⁵ El dragón es un símbolo asociado generalmente a poderes maléficos o de herejía. Por lo tanto, se trata del mal que se debe aniquilar para que el bien triunfe. Revilla, 2009, p. 216.

elevada al Paraíso con ayuda de dos ángeles. Sin embargo, en la cabecera la interpretación de la escena es un poco más compleja, pues aparecen cinco figuras, cuatro de ellas femeninas que se dirigen hacia la masculina, identificada como san Pedro, dado que levanta con sus manos la llave que abre el reino de los cielos. En los laterales, hallamos las exequias y el cortejo fúnebre de la difunta. Se advierte entre la multitud de personajes distintas personalidades eclesiásticas, como obispos, abades, frailes franciscanos y dominicos, así como diáconos, monjas cistercienses del monasterio y miembros de la aristocracia, todos ellos identificables por sus respectivas indumentarias⁶. Entre estos últimos destaca la manifestación dramática de su dolor ante la presencia del féretro⁷. Para finalizar, como soporte del sepulcro se utilizaron seis figuras de lobos, tres para cada lado, ya que este animal forma parte del emblema heráldico de los López de Haro⁸.

2. *SEPULCRO DE LA REINA SANTA ISABEL DE PORTUGAL*, PRIMERA MITAD DEL S. XIV. MONASTERIO DE SANTA CLARA- A- NOVA (COÍMBRA).

Isabel de Aragón, nacida en 1271, fue hija de Pedro III, el Grande, y de Constanza II de Sicilia. A una edad temprana, dejó su reino natal para casarse con el rey portugués Don Dinis en 1282⁹. La reina Isabel de Aragón viene a representar uno de los personajes históricos más relevantes de la Edad Media portuguesa existiendo, en torno a su figura, numerosos documentos y estudios que revelan información sobre su vida. En el ámbito político fue una reina cuya preocupación por establecer la armonía del reino portugués la llevó a tener un papel activo en sus funciones. Destacó especialmente por la actuación de mediadora entre conflictos, como la lucha entre Don Dinis y su hijo Don Alfonso, o como diplomática en las relaciones y el buen entendimiento con el reino de Aragón, del cual era originaria. No obstante, si por algo era reconocida, fue por sus contribuciones en el ámbito social y religioso¹⁰. Doña Isabel fue un modelo ejemplar para su época, con virtudes evidentes como la de ser una reina piadosa y una cristiana devota, cuya ayuda a los más desfavorecidos con labores de beneficencia¹¹ provocó que su pueblo la tuviera en muy alta estima.

⁶ Rodríguez Velasco, 2014, pp. 449-450.

⁷ Para ello, era frecuente el uso de plañideras y dolientes, pues a través de estas figuras se evidenciaba el dolor o sentimiento de tristeza por la muerte del difunto.

⁸ Lahoz Gutiérrez, 2014, p. 267.

⁹ Ramôa, 2010, pp. 63-64.

¹⁰ Varela Fernandes, 2004, p. 170.

¹¹ Ramôa, 2010, p. 68.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

Con respecto a su enterramiento la reina Isabel redactó dos testamentos. El primero en 1314, en el que establecía su sepultura en el monasterio de Alcobaca junto a su esposo Don Dinis. Sin embargo, en el segundo testamento datado en 1327 modifica sus últimas voluntades y decide enterrarse lejos de su marido¹². Como cofundadora, su elección fue el monasterio de Santa Clara de Coímbra, lugar en el que residió tras la muerte del rey. Durante este período la reina Isabel vistió el hábito de clarisa como muestra de viudedad y humildad, pero no profesó en ninguna orden, a fin de preservar su estado laico y poder gestionar su patrimonio¹³.

Asimismo, doña Isabel estuvo muy implicada en la elaboración de su sepulcro, obra destacada por importar elementos innovadores para el territorio portugués, adoptados, a partir de entonces, por la escultura funeraria de este reino¹⁴. Se trata de un sepulcro exento realizado en piedra caliza de Ançã policromada, el cual pretendía resaltar su memoria secular y su gran devoción a través de la iconografía¹⁵. Si nos centramos en la escultura funeraria, observamos sobre la tapa la representación de la yacente apoyando la cabeza sobre dos almohadones, bajo la protección de un dosel, símbolo de sacralidad, y vistiendo el hábito de las clarisas, reconocible por el cordón de varios nudos ceñido a la cintura¹⁶. El único elemento identificador de su posición social es la corona que porta sobre la cabeza, signo del poder real al que nunca renunció en vida y que traspasa a sus descendientes¹⁷. Bajo los brazos de la reina se nos muestran diferentes atributos, como el bastón de peregrino, situado bajo el brazo derecho, y que hace referencia a las peregrinaciones que realizó a Santiago de Compostela tras la muerte de su marido, así como la bolsa de limosna marcada con la vieira de Santiago que alude a su espíritu caritativo. De manera más discreta porta en su mano diestra un *Libro de horas*, símbolo de devoción y estatus¹⁸. A la altura de los hombros, ángeles turiferarios inciensan a la reina, mientras que a los pies aparecen tendidos unos pequeños perros que se disputan un hueso, representando la fidelidad¹⁹.

¹² Varela Fernandes, 2004, pp. 317-318.

¹³ Rossi Vairo, 2016, p. 18.

¹⁴ Ramôa, 2018, p. 334.

¹⁵ Rossi Vairo, 2016, pp. 19-22.

¹⁶ Ramôa, 2010, pp. 72-73.

¹⁷ Ramôa, 2018, p. 337.

¹⁸ Ramôa, 2010, pp. 71-72.

¹⁹ Desde la antigüedad los perros son animales asociados a divinidades ctónicas y a la muerte. Tal es así que llegaron a atribuirles funciones de psicopompos, debido a la relación tan cercana que tienen con los humanos. Será a partir de la Edad Media, cuando se asocie a estos seres valores de fidelidad y colaboración. Revilla, 2009, pp. 523-524.

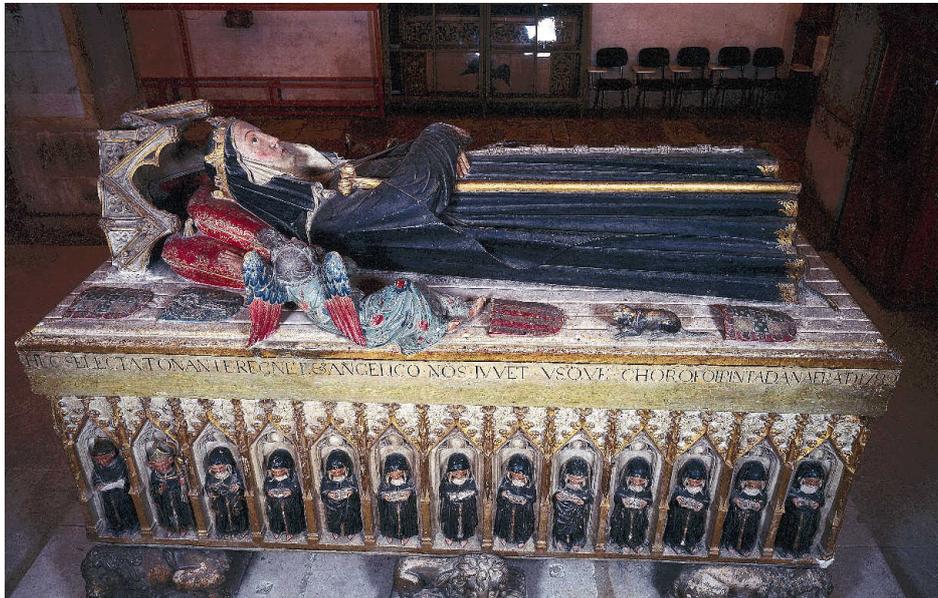


Figura 2. *Monumento funerario de santa Isabel de Portugal*
(Monasterio de Santa Clara a Nova – Coimbra)

En el reverso del dosel se muestra la *Elevatio animae*, a través de un ángel que eleva sobre una sábana el alma de Isabel encarnada en el cuerpo de una niña desnuda en actitud orante²⁰. Bordeando su figura se disponen diferentes escudos que hacen referencia a su linaje: nos referimos a las armas de Aragón, Portugal y la Casa Imperial. En el arca observamos cómo las cuatro caras están ricamente adornadas con figuras religiosas coronadas por edículos que remarcan el carácter sagrado de las escenas. En el lateral izquierdo se representa el apostolado con Cristo situado en el centro mientras que, en el lateral derecho, aparecen once monjas clarisas con libros abiertos en sus manos, dirigidas por un fraile franciscano y un obispo. A los pies figuran tres representaciones de santas: santa Clara, santa Catalina y santa Isabel de Hungría —esta última, tía abuela y modelo a seguir de la difunta—, que son flanqueadas, a su vez, por el león de san Marcos y el buey de san Lucas. En la cabecera hay una iconografía cristológica que muestra el Calvario, Cristo entronizado y la Virgen con el Niño, acompañados por el ángel de san Mateo y el águila de san Juan²¹. Además, rodeando la parte superior del arca,

²⁰ Ramos-Suárez, 2014, p. 134.

²¹ Ramôa, 2010, pp. 70-74.



hay una inscripción en latín realizada en el siglo XVIII²². Por último, a modo de peana se utilizaron seis figuras de leones, tres para cada lado.

3. *SEPULCRO DE MARÍA DE OROZCO*, FINALES DEL S. XIV O PRINCIPIOS DEL S. XV. CAPILLA DE SANTIAGO DEL CONVENTO DE SAN PEDRO MÁRTIR (TOLEDO)

Doña María de Orozco, miembro de clase noble toledana, vivió durante la segunda mitad del siglo XIV. Su padre fue Ñigo López de Orozco y su madre Marina García de Meneses. Este matrimonio no tuvo descendencia masculina, sino cuatro hijas, siendo María de Orozco la primogénita. Se casó tres veces. La primera vez con Martín Fernández de Guzmán, señor de Orgaz, Almonte, el Palacio y Fuentes. Tras la muerte de aquel se unió en segundas nupcias con Juan Rodríguez de Castañeda y, al morir su segundo esposo, contrajo matrimonio con Lorenzo de Figueroa. De todas estas uniones tuvo como descendencia dos varones y seis hijas, que le posibilitaron poder enlazar con otros importantes linajes de la época²³.

Tras su fallecimiento, María de Orozco, conocida popularmente como «la Malograda», recibió sepultura en la iglesia del Hospital de Santiago en Toledo, debido a que su tercer marido, Lorenzo de Figueroa, era maestre de la orden y posiblemente quien encargó la obra funeraria. Actualmente, el monumento se localiza en la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo, convertida en Museo Provincial tras la desamortización de Mendizábal²⁴. Su realización se atribuye al taller dirigido por Ferrand González, debido a que esta obra sigue el modelo característico de los sepulcros creados en el taller escultórico más importante de Toledo²⁵. Se trata de un sepulcro exento, con la figura yacente de la difunta, que aparece vestida siguiendo las pautas de la moda castellana de finales del siglo XIV. Doña María luce un traje con corpiño de escote recto y ajustado, una falda con mucho vuelo y una mantonina que envuelve la parte superior de su cuerpo²⁶. La cabeza, cubierta por una toca, descansa sobre tres almohadones, junto con los colgantes de su cuello, y el *Libro de horas* cerrado, que sostiene en su mano, refleja la elevada posición social de la representada. Además, acompañando a la difunta, se distinguen los característicos perritos falderos con collar de cascabeles, propios de este taller. En cuanto a la cama sepulcral, de escasa altura, presenta una

²² Ribeiro, 2014, p. 97.

²³ Martínez Caviro, 2000, p. 227.

²⁴ Martínez Caviro, 2000, p. 232.

²⁵ Morales Cano, 2011, p. 357.

²⁶ Martínez Caviro, 2000, p. 232.

ANÁLISIS COMPARADO DE SEPULCROS FEMENINOS

ornamentación completa de sus cuatro lados, decorada con medallones tetralobulados que contienen en su interior motivos heráldicos, alternando los escudos de los Orozco y los Figueroa. También se aprovechan los espacios libres para rellenarlos con elementos figurativos y vegetales²⁷. Para finalizar, sobresalen a cada lado cuatro leones a modo de apoyo que mantienen entre sus garras figuras humanas y pequeños animales²⁸.



Figura 3. *Monumento funerario de María de Orozco*
(Iglesia de San Pedro Mártir, Toledo)
[Fotografía: Pablet. Revista Cultura y Ocio]

²⁷ Pérez Higuera, 1978, pp. 133-135.

²⁸ Morales Cano, 2011, p. 357. Cuando los leones aparecen en la acción de devorar o despedazar a una víctima, lo que se pretende simbolizar es la muerte del «hombre viejo», es decir del pecador. Por lo tanto, alude a la necesaria renovación del creyente. Revilla, 2009, p. 392.



4. *SEPULCRO DE MARGARIDA ALBERNAZ*, SEGUNDA MITAD DEL S. XIV. CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA PIEDAD, CATEDRAL DE LISBOA

5. *SEPULCRO DE LA INFANTA DE PORTUGAL DEL LINAJE DE LOS MANUEL*, MEDIADOS DEL S. XIV. CAPILLA DE SANTA ANA, CATEDRAL DE LISBOA

De manera conjunta, haremos una excepción, comentando a la par dos monumentos funerarios situados en la catedral de Lisboa. Por un lado, el de Margarida Albernaz y, por otro, el de una infanta de Portugal, del linaje de los Manuel, cuyo nombre se desconoce. Ambas obras pertenecen al taller de escultura de Lisboa y comparten modelos tipológicos e iconográficos que lo evidencian. El primero y más antiguo pertenece a Margarida Albernaz, situado en la capilla de Nuestra Señora de la Piedad, antiguamente conocida como de la Misericordia, fundada por ella y su marido en el claustro de la Sé; mientras que el sepulcro de la infanta se localiza en la capilla de Santa Ana, situada en el deambulatorio²⁹. Son pocos los datos biográficos que se pueden aportar de estas damas del siglo XIV. Margarida Albernaz fue la esposa de Don Nuno Fernández Cogominho, almirante jefe del rey Don Dinis y canciller de la corona con Don Alfonso. Aunque se presupone que este matrimonio fue sepultado en la misma capilla, la realidad es que solo se conserva el sepulcro de ella, pues el de su marido ha desaparecido³⁰.

Del otro sepulcro desconocemos para qué infanta fue destinado pues, a pesar de las conjeturas desarrolladas a partir de sus elementos decorativos, todavía no tiene una atribución definitiva. No obstante, la investigadora Carla Varela reseña que podría tratarse de la infanta doña Constanza³¹.

En cualquier caso, observamos que en el taller de Lisboa las obras siguen unos modelos representativos similares entre ellas. Para empezar, son sepulcros exentos con la figuración de la yacente en la parte superior. Las damas visten a la moda de la época portando vestidos largos, plisados hasta los pies y unos mantos que cubren la parte superior de su cuerpo. Ambas mujeres se adornan con una hilera de botones decorados y determinadas joyas como anillos. La infanta porta una corona de tipo bizantino, cerrada y floreada, mientras que destacamos, en el de Margarida Albernaz, su collar de cuentas.

²⁹ Ribeiro, 2014, pp. 27-103.

³⁰ Varela Fernades, 2018, p. 245.

³¹ Varela Fernades, 2004, p. 246.



Figura 4. *Monumento funerario de Margarida Albernaz*
(Capela de Nossa Senhora da Piedade da Terra Solta. Sé de Lisboa)
[Fotografía: Horácio Novais]



Figura 5. *Monumento funerario de la Infanta de Portugal*
(Capela de Santa Ana. Sé de Lisboa)
[Fotografía: Mário Novais]



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

Las dos descansan sobre sendos almohadones y, aunque están en posición de reposo, mantienen una actitud activa al soportar entre sus manos un *Libro de Horas* abierto. Habitualmente, cuando el libro se coloca abierto suele contener una oración, como el *Misere Mei Deus*, apreciable en el caso de la infanta³². Sin embargo, en la tumba de Margarida de Albernaz no aparece ningún epígrafe, por lo que quizás este texto pudo estar pintado y desaparecer con el paso del tiempo. A los pies se sitúan, como símbolo de fidelidad y de la condición femenina, unos pequeños perros de compañía con collares de cascabeles³³. En el caso de Margarida Albernaz se colocó solo uno, mientras que en el de la infanta se dispusieron dos, uno a cada lado, para custodiar su cuerpo.

Entre los elementos más interesantes que ofrecen estos sepulcros encontramos los motivos heráldicos. A nivel decorativo, estos emblemas adquieren por completo el protagonismo pues todos los lados del arca exhiben, únicamente, escudos de armas familiares o conyugales. En el monumento de Margarida Albernaz se alterna el escudo de los Cogominhos por su marido y el escudo de los Albernazes por su linaje³⁴. Para el caso de la infanta, la heráldica va a tener una importancia fundamental para descubrir a quién fue destinada esta obra. Por el momento, los investigadores están de acuerdo en que debió de pertenecer a un personaje femenino —la figura yacente así lo demuestra— relacionada con la casa real portuguesa y con la familia de los Manuel, originarios de Castilla, dado que son las armas de ambas familias las que recorren por entero este sepulcro³⁵. Para finalizar, varían los soportes entre las arcas sepulcrales. El de la infanta carece de representación figurativa, pues se apoya sobre dos bloques, mientras que el de Margarida Albernaz descansa sobre cuatro leones decorados con las armas de su linaje y las de su marido³⁶, aunque es posible que estos elementos no formaran parte de la obra original, sino que fueran añadidos con posterioridad³⁷.

6. SEPULCRO DE BEATRIZ DE PORTUGAL (+1420), s. XV. CORO DE SANCTI SPIRITUS DE TORO (ZAMORA).

Doña Beatriz de Portugal nació en 1373, de la unión entre el rey don Fernando I de Portugal y doña Leonor Téllez de Meneses. En 1383 se casó con Juan I de Castilla, tras quedar este viudo de su primera esposa Leonor de Aragón.

³² Ribeiro, 2014, pp. 66-67.

³³ Varela Fernandes, 2018, p. 246.

³⁴ Ribeiro, 2014, pp. 27-28.

³⁵ Ramôa, 2012, p. 363.

³⁶ Ribeiro, 2014, pp. 27-28.

³⁷ Ramôa, 2012, p. 330.

Poco tiempo después de contraer matrimonio, fallecía su padre Fernando I, por lo que su madre Leonor asumió la regencia de Portugal. Este fatídico acontecimiento inició una serie de rebeliones y guerras dinásticas, puesto que muchos eran contrarios a la idea de que un rey castellano fuera el nuevo monarca de Portugal. Los enfrentamientos se produjeron entre los que apoyaban a la heredera al trono, Beatriz de Portugal y su esposo Juan I de Castilla, y los del bando de João I, hijo ilegítimo del rey Pedro I de Portugal y medio hermano del difunto rey Fernando, quienes vieron en su figura a un protector de los intereses del reino luso. Con la batalla de Aljubarrota en 1385 se produce la definitiva derrota del monarca castellano, lo que provocó el fin de la dinastía borgoñona y la consolidación al trono de la Casa de Avis³⁸.

Tras la pronta muerte de su marido y con la definitiva pérdida del trono portugués, doña Beatriz regresó a Castilla. Durante los últimos años de su vida vivió en el convento dominico de *Sancti Spiritus* de Toro en Zamora. Doña Beatriz no llegó a profesar como religiosa, y tuvo su residencia³⁹ fuera de clausura⁴⁰. Probablemente la reina eligió este lugar como su última morada, no solo en vida sino también en la muerte, por el origen portugués de su fundadora, Teresa Gil, quien estaría además allí enterrada⁴¹. Son muchas las incertidumbres en torno a la muerte y el sepulcro de la reina Beatriz de Portugal. Para empezar, se desconoce la fecha exacta de su muerte, aunque los investigadores coinciden al situarla en el primer tercio del siglo XV. Tampoco se conoce quién fue el promotor de la obra pues, hasta el momento, son todo especulaciones. Además, a pesar de las posibles hipótesis propuestas por los historiadores, también está en duda la identidad del escultor que labró su sepulcro.

El mausoleo de Beatriz de Portugal, se localiza en el centro del coro, a los pies de la iglesia del monasterio. Su sepultura se encuentra separada de la de su esposo, pues Juan I dispuso que su enterramiento fuera en la catedral de Toledo, junto a su primera esposa doña Leonor de Aragón, madre de sus herederos⁴². El sepulcro de doña Beatriz está realizado en alabastro policromado. Sobre la cama sepulcral se encuentra la figura yacente de la reina, quien es representada como una joven mujer vestida elegantemente. La yacente se nos muestra con los ojos cerrados, en una aparente reflexión de lo leído en el libro abierto que sostiene con su mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta un rosario, atributos asociados a la devoción de la difunta. No obstante, lo que más destaca de esta

³⁸ Ruiz Maldonado, 1993, pp. 142-143.

³⁹ Este espacio fue conocido como el Palacio de la Reina según Olivera Serrano, 2006, p. 396.

⁴⁰ Gómez-Chacón, 2017, p. 609.

⁴¹ Gómez-Chacón, 2017, p. 610.

⁴² Ruiz Maldonado, 1993, p. 144.



Universidad
de Navarra

FAACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

escultura es la coronación por dos pequeños ángeles situados a los lados de la cabeza de la reina, la cual está cubierta por una toca y apoyada sobre dos almohadones. Basándonos en la interpretación de Margarita Ruiz o de César Olivera, esta acción estaría asociada a la condición real de la difunta como reina consorte de Castilla y heredera legítima al trono de Portugal, así como a la Virgen María coronada como la «Reina de los cielos»⁴³. Prosiguiendo con la cama mortuoria, observamos que todos sus lados están ornamentados, incluidas las esquinas con unas estructuras a modo de torrecillas que están rematadas por pináculos. En el lateral izquierdo se repite la imagen yacente de doña Beatriz, esta vez en bajo-relieve, vestida con el hábito de monja dominica y portando la corona real. Posiblemente esta representación sea un buen reflejo del modo en que la difunta fue inhumada⁴⁴. A los pies de esta imagen se representa al arcángel san Gabriel acompañando a un fraile cuya identidad no está clara. Por un lado, Margarita Ruiz lo identifica como santo Domingo de Guzmán⁴⁵, fundador de la orden; y, por otro, Teresa Sedano sugiere la posibilidad de que sea fray Gil de Santarém⁴⁶, a quien la reina podría tener una especial devoción por su origen portugués y como referencia a su padre y abuela, sepultados en esta localidad⁴⁷. El lateral derecho se divide en seis arcos polilobulados que acogen en su interior a figuras de la Orden de Predicadores. Margarita Ruiz identifica a tres de ellos: san Pedro de Verona, representado con las manos juntas, la herida en la cabeza y el puñal en el pecho; santo Tomás de Aquino, sosteniendo la maqueta de un templo; y santa Catalina estigmatizada. Sin embargo, reconocer al resto de dominicos es más complicado pues los atributos que los acompañan son bastante comunes. Esta autora sugiere que las dos figuras que portan libros podrían ser san Alberto Magno, maestro de santo Tomás de Aquino, y san Vicente Ferrer; mientras que el portador de las disciplinas lo asocia a san Raimundo de Peñafort⁴⁸. Además, flanqueando este costado, en las torrecillas angulares, están colocados san Pedro y san Pablo⁴⁹. Los laterales menores muestran dos temáticas religiosas fácilmente reconocibles por su iconografía, la Crucifixión en la cabecera y la Anunciación en los pies. Para finalizar, el basamento sobre el que se apoya el sepulcro está decorado con diez leones que devoran y retienen entre sus garras a personas y animales que se alternan con los escudos del reino de Portugal, del cual solo se

⁴³ Ruiz Maldonado, 1993, p. 148 y Olivera Serrano, 2006, p. 394.

⁴⁴ Olivera Serrano, 2006, p. 394.

⁴⁵ Ruiz Maldonado, 1993, p. 146.

⁴⁶ Sedano Martín, 2013, p. 109.

⁴⁷ Olivera Serrano, 2006, p. 617.

⁴⁸ Ruiz Maldonado, 1993, pp. 144-145.

⁴⁹ Gómez-Chacón, 2017, p. 613.

mantiene la bordura de castillos, pues la policromía de las quinas que había en su interior ha desaparecido⁵⁰.



Figura 6. *Monumento funerario de Beatriz de Portugal*
(Monasterio de Sancti Spiritus el Real, Toro)

7. *SEPULCRO DE INÉS DE CASTRO (+1355), SEGUNDA MITAD DEL S. XIV. MONASTERIO DE ALCOBAÇA (LEIRIA)*

Inés de Castro fue hija ilegítima del noble gallego Pedro Fernández de Castro y de la noble portuguesa Aldonza de Valladares. Su presencia en Portugal está asociada a la comitiva de Constanza Manuel, quién llegó al reino en 1340 para casarse con el infante Pedro, heredero del trono luso. Aunque se desconoce la fecha de inicio de la relación entre Inés y Pedro, la realidad es que debió de ser inmediata, pues su padre, el rey Alfonso IV, ordenó pronto el exilio de doña Inés. Los motivos se asocian al recelo que sentía el rey por la posibilidad de que el linaje de los Castro ganara poder, influyendo en las relaciones entre el reino de Portugal y de Castilla y, además, por el peligro que esta unión supondría para su

⁵⁰ Olivera Serrano, 2006, p. 395.

matrimonio⁵¹. Sin embargo, la temprana muerte de Constanza Manuel, tras el parto de su hijo⁵², provocó que el infante Pedro reclamase el regreso de doña Inés de Castro. A raíz de esta relación nacieron varios hijos considerados bastardos, por lo que el rey Alfonso IV ordenó el asesinato de esta dama, ante el temor de que el futuro del reino estuviera en manos de uno de sus hijos y no del legítimo heredero, Fernando I⁵³. Tras este trágico acontecimiento, Pedro inició una guerra contra su padre que culminó dos años más tarde con su ascenso al trono. Una de las primeras medidas que tomó como rey fue la construcción de un monumento funerario acorde a la posición de su amada. Lo más probable es que tanto el lugar de sepultura, como la tipología del monumento y la iconografía fueran elección de Pedro I, aconsejado por los cistercienses de Alcobaça. En la reproducción de este monumento funerario todo está estudiado a la perfección para transmitir unas ideas políticas concretas, declarando, abiertamente, la injusticia que se produjo en torno a la figura de la noble gallega⁵⁴. Ahora bien, para una comprensión global de la obra, su análisis iconográfico debe hacerse de manera conjunta con el sepulcro de Pedro I, ya que fueron diseñados para complementarse mutuamente en su lectura.

La elaboración del sepulcro de doña Inés de Castro estaría finalizado para el año 1361, pues fue en estas fechas cuando se exhumó su cuerpo en Coímbra para ser trasladado, en un solemne cortejo fúnebre, hasta el Panteón Regio del Monasterio de Alcobaça⁵⁵. Se desconoce quién pudo ser el autor de estos sepulcros, sin embargo, son muchas las suposiciones que existen en torno a esta cuestión. Algunos investigadores, como Carlos Roberto Moreira, coinciden en la idea de que ambas obras están labradas por un mismo artista⁵⁶. No obstante, historiadores como Natalia Conde Cid plantean la posibilidad de que fueran hechas por manos diversas, atribuyéndoselas a un taller hispano con influencias francesas⁵⁷, mientras que José Custodio Viera Da Silva y Carla Varela comparten la opinión de que la ejecución de estos sepulcros pudo deberse al trabajo de maestros escultores nacionales⁵⁸. Originariamente estas obras estaban localizadas en el brazo sur del transepto; sin embargo, diversos acontecimientos han modificado

⁵¹ Moreira Júnior, 2018, pp. 15-16.

⁵² Constanza Manuel fallecería en 1345 tras dar a luz a su hijo Fernando I, futuro rey de Portugal.

⁵³ Moreira Júnior, 2018, p. 16.

⁵⁴ Varela Fernandes, 2006, p. 221.

⁵⁵ Conde Cid, 2018, p. 271.

⁵⁶ Moreira Júnior, 2018, p. 14.

⁵⁷ Conde Cid, 2018, p. 270.

⁵⁸ Silva, 2005, p. 77 y Varela Fernandes, 2006, p. 221.

su emplazamiento inicial, trasladándose el monumento de doña Inés al brazo norte del mencionado transepto⁵⁹.

Esta obra está realizada en piedra caliza ricamente ornamentada por todas sus caras. Sobre la cama sepulcral aparece la figura yacente de la difunta, bajo un doselete y reposando la cabeza sobre dos almohadas. La efigie de doña Inés es representada en una actitud poco común para las damas nobles de la época. Con la mano izquierda sostiene un delicado guante y un gran manto que cubre su cuerpo, mientras que con la mano derecha acaricia un vistoso rosario que cuelga de su cuello⁶⁰. A los pies de la dama descansa un pequeño perro, encogido sobre sí mismo, símbolo de la fidelidad. No obstante, entre los elementos que más destacan de esta obra son los seis ángeles, tres a cada lado, que salvaguardan su cuerpo. Cada pareja de ángeles se comporta de manera diferente: los de la parte inferior sujetan el manto; en la zona central aparecen dos con incensarios; y en la parte superior los ángeles colocan sobre la cabeza de la difunta una corona. El mensaje más importante que dejó Pedro I con la realización de este monumento fue reconocer a Inés como su amada esposa, coronándola ante todos y para la posteridad como la reina que en vida nunca pudo llegar a ser⁶¹.

Continuando con la decoración de la cama mortuoria podemos observar la minuciosidad de los detalles, como en los encuadres arquitectónicos de las diferentes escenas, enfatizando las luces y las sombras que dan sensación de profundidad o la superposición de elementos que insinúan planos diferenciados. En la parte superior, a modo de friso, se intercalan los escudos de la Casa de Castro, por su linaje familiar, y del reino de Portugal, por su relación con el rey Pedro. La iconografía elegida para ornar el sepulcro son escenas del Nuevo Testamento: en el lado izquierdo se representa la Infancia de Cristo, comenzando por la Anunciación y terminando con la Presentación en el Templo; mientras que en el lado derecho se reproduce la Pasión, iniciándose con la Última Cena y culminando con el Camino del Calvario⁶². Para los lados menores se reproduce en la cabecera la Crucifixión y en los pies el Juicio Final⁶³. Con respecto a esta última escena, es relevante reseñar la posible representación de los amantes, cuya presencia re-

⁵⁹ Conde Cid, 2018, p. 271.

⁶⁰ Varela Fernades, 2006, p. 221.

⁶¹ Silva, 2005, p. 81.

⁶² Silva, 2005, pp. 77-80.

⁶³ Este fue un tema poco frecuente para el ámbito funerario, aunque común en las portadas de las catedrales góticas. Varela Fernades, 2006, p. 222.



afirmaría la idea de que Inés y Pedro están unidos para la eternidad bajo la bendición de Cristo⁶⁴. Finalmente, para apoyar este sepulcro se han utilizado seis figuras antropomórficas, tres para cada lado.



Figura 7. *Monumento funerario de Inés de Castro*
(Monasterio de Alcobaça)

8. SEPULCRO DE TERESA MARTINS TELO (CA. 1341), S. XVI. CAPILLA DE LOS FUNDADORES, MONASTERIO DE SANTA CLARA, VILA DO CONDE (OPORTO).

Doña Teresa Martins Telo, noble nacida a finales del siglo XIII, fue hija del matrimonio entre João Afonso Teles de Meneses, I conde de Barcelos y IV señor de Alburquerque, y Teresa Sánchez, hija extramatrimonial del rey Sancho IV de Castilla. Esta mujer está vinculada tanto a la realeza castellana, debido a su linaje materno, como a la realeza portuguesa, por su matrimonio con don Alfonso Sánchez, hijo bastardo del rey Dionisio de Portugal. Cuando su padre João Alfonso falleció, legó sus posesiones a sus hijas a través de un testamento, heredando

⁶⁴ Silva, 2005, p. 79.

Teresa el señorío de Alburquerque⁶⁵. En torno a estas fechas nació el único hijo de la pareja, João Afonso de Alburquerque⁶⁶. Su esposo murió alrededor de 1329, exiliado en dicho señorío, por lo que Teresa Martins mantuvo su viudedad durante dos décadas, hasta que falleció alrededor del año 1350⁶⁷.

Entre los motivos por los que se recuerda a este matrimonio es por la fundación en 1318 del convento de Santa Clara en Vila do Conde⁶⁸. A través de una copia de la carta fundacional podemos extraer información relevante como, por ejemplo, los requisitos necesarios para poder ingresar en el cenobio. Este lugar fue destinado principalmente a mujeres nobles sin posesiones, aunque existía la posibilidad de que se admitiera a mujeres nobles ricas e incluso a mujeres honorables que no pertenecieran a la nobleza. Entre los datos que más nos interesan está la creación, en la galilea, de un espacio funerario para sus tumbas y las de su linaje⁶⁹. No obstante, desde principios del siglo XVI y bajo la supervisión de las abadesas Isabel de Castro y Catarina de Lima, se ejecutaron numerosos cambios constructivos del convento, destacando la creación de la capilla de los Fundadores, realizada para sustituir la galilea medieval como lugar para la ubicación de sus sepulturas. Hasta ahora, este lugar acoge el sepulcro de doña Teresa Martins, que también ha sido modificado con el paso de los años. Aunque se conserva la efigie original, elaborada tras su muerte en el siglo XIV, la cama mortuoria se rehízo en una estética manuelina más propia del tránsito al renacimiento portugués. Esta obra, vinculada al taller de Diogo Pires, o *Moço*, muestra en la parte superior la figura yacente y policromada de la difunta vestida con el hábito de clarisa, debido a que, tras la fundación del convento, el matrimonio lo donó a la rama femenina de la orden franciscana. La cabeza de doña Teresa Martins reposa sobre dos almohadas, y entre sus manos sostiene un libro abierto que apoya sobre su vientre. Colocada a los pies aparece una figura zoomórfica, similar a un pequeño bóvido o cérvido, quizás un cordero que puede hacer alusión a la figura de Jesucristo. La parte inferior del sepulcro muestra una rica ornamentación de sus caras con escenas bíblicas. Para separar los diferentes episodios se ha recurrido a una composición basada en tres arcos carpaneles. En los lados mayores, se reproducen temas vinculados a la iconografía cristológica: en el lateral izquierdo se representa a Jesús en el huerto, a Jesús en la cárcel, y a Jesús frente a Pilatos, mientras que en el lateral derecho se muestra la entrada de Jesús en Jerusalén, la Última Cena y el lavatorio de los pies. La decoración de los lados

⁶⁵ De Francisco Olmos y Fernández Martínez, 2020, pp. 477-492.

⁶⁶ Pizarro, 1987, p. 231.

⁶⁷ Barroca, 2017, p. 134.

⁶⁸ Barroca, 2017, p. 128.

⁶⁹ Teixeira, 2007, p. 293.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

menores presenta, en la cabecera, la figura de san Francisco recibiendo los estigmas⁷⁰ y, en los pies del sepulcro, las armas de la familia Albuquerque representadas por un escudo con cinco flores de lis⁷¹ sujetado por tenantes. Por último, destacan a modo de peana y distribuidos en las esquinas del sepulcro cuatro leones con vendeja.



Figura 8. *Monumento funerario de Teresa Martins Telo*

⁷⁰ Igreja de Santa Clara, comprendendo os túmulos, designadamente os dos fundadores D. Afonso Sanches e D. Teresa Martins. Puede encontrarse más información en [Património Cultural. Direção-Geral do Património Cultural. República Portuguesa](#).

⁷¹ Teixeira, 2007, p. 308.

9. CENOTAFIOS DE BEATRIZ GALINDO (+1535), S. XVI. CRIPTA DEL MONASTERIO DE EL GOLOSO Y EN EL MUSEO DE SAN ISIDRO (MADRID)

Doña Beatriz Galindo nació en Salamanca, en torno a 1465, fue hija del comendador Juan López de Gricio, quien con varios hijos quedó viudo y con una limitada economía⁷². Desde una temprana edad Beatriz dominaba el latín, tanto hablado como escrito, extendiéndose su fama por todo el reino, apodándola «La Latina». La reina Isabel la hizo venir a la Corte hacia 1487, donde ejerció no solo como preceptora sino también como consejera, debido a la buena relación que mantenía con la soberana. Beatriz Galindo formó parte de las conocidas *puellae doctae*, jóvenes sabias instruidas en el humanismo⁷³. Contrajo matrimonio en 1491 con Francisco Ramírez de Madrid, «El Artillero», cuya boda fue propiciada por la reina, quien tenía en alta estima a ambos y llegó a dar una generosa dote a doña Beatriz. De esta unión nacieron dos hijos, Fernando, apadrinado por el propio rey, y Nuflo, en honor al santo por el que su padre sentía tanta devoción⁷⁴. Doña Beatriz abandonó la corte al enviudar en 1501, fijando su residencia en la villa de Madrid, donde se dedicó a afianzar la fortuna ganada bajo la protección de los Reyes Católicos. Fueron muy relevantes las instituciones que fundó en Madrid, como el hospital de la Concepción, junto con su marido; próximo a este se situó el convento de la Concepción Francisca; y, por último, el convento de la Concepción Jerónima. Todas estuvieron sujetas a la advocación de la Inmaculada Concepción, pues tanto la reina como las mujeres de su corte ayudaron a promocionar la recién creada orden concepcionista⁷⁵. El 23 de noviembre de 1535 falleció doña Beatriz, quien sintió una especial predilección por el convento de la Concepción Jerónima, pues como se aprecia en su testamento estableció ser enterrada allí, bajo el coro, en compañía de las monjas y en una modesta sepultura⁷⁶. No obstante, unos años antes había encargado, para la perpetuación de su memoria y la de su difunto marido, dos pares de sepulcros que distribuiría entre sus conventos, los cuales nunca llegaron a contener los cuerpos de los cónyuges, convirtiéndose en cenotafios. A lo largo de los años, los monumentos funerarios han sufrido bastantes desplazamientos. Desde 2004 los de la Concepción Jerónima se localizan en la cripta del actual monasterio de El Goloso; mientras que la pareja que se encontraba en la Concepción Francisca ha sido trasladada en diversas ocasiones desde que, en 1903, fueron derribados tanto el convento como el

⁷² Fernández Peña, 2014, p. 552.

⁷³ Segura Graiño, 2011, pp. 293-297.

⁷⁴ Fernández Peña, 2014, p. 553.

⁷⁵ Segura Graiño, 2011, pp. 294-297.

⁷⁶ De Llanos y Torriglia, 1920, pp. 58-59.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

hospital de dichos fundadores. A partir de 2012, se sitúan en el Museo de San Isidro de Madrid⁷⁷.

Puesto que los dos cenotafios son prácticamente idénticos, su análisis se presenta de manera conjunta. Estas obras representan la escasa escultura funeraria renacentista conservada en Madrid. Están labrados en alabastro de Cogolludo, procedente de Guadalajara. Aunque su autoría es dudosa, se atribuye su encargo en 1531 al cantero tallador Hernán Pérez Alviz, que trabajó junto a su hermano Pedro Pérez de Alviz y Pedro de Goitia⁷⁸. Como bien puede apreciarse, estos monumentos debieron ser concebidos para estar adosados a un muro, de ahí que solo esté labrado uno de sus lados. Sobre la cama mortuoria aparece la escultura yacente de la difunta vistiendo hábito monjil. La cabeza de doña Beatriz reposa sobre dos almohadones y junta sus manos en actitud orante. Para la parte frontal de la cama sepulcral se ha utilizado una ornamentación de estilo plateresco, dividida en tres secciones y separadas por pilastras talladas. Cada una de ellas contienen relieves con motivos vegetales o formas antropomórficas, como cabezas de *puttis* alados. Sobresale en el panel central el escudo heráldico que compartía el matrimonio. Asimismo, destaca un elemento que diferencia a un mausoleo del otro: nos referimos al pequeño retrato de perfil de doña Beatriz, acompañado por una cartela que alude al año de su realización, «1531»; esta decoración la hallamos en el panel izquierdo del cenotafio de la Concepción Jerónima⁷⁹. Las dos obras descansan sobre un sencillo zócalo. Para finalizar, ambos cenotafios comparten una inscripción similar, cuyos relatos resaltan las buenas acciones que hizo esta dama hasta la fecha⁸⁰ de su muerte.

⁷⁷ Fernández Peña, 2014, pp. 546-556.

⁷⁸ Fernández Peña, 2014, p. 556.

⁷⁹ CERES, Colecciones en Red.

⁸⁰ Existen problemas en torno a la fecha de fallecimiento de Beatriz Galindo, pues en la obra de María José Redondo (1987) señala 1534, mientras que numerosos trabajos de otros autores indican 1535.



Figura 9. *Monumento funerario de Beatriz Galindo*
(Museo de San Isidro, Madrid)
[Fotografía: Solbaken]

10. TÚMULO DE LA DUQUESA DE ARCOS Y AVEIRO (+1715). REAL MONASTERIO DE GUADALUPE (CÁCERES).

María Guadalupe de Lencastre fue una aristócrata nacida el 11 de enero de 1630 en Azeitão, al sur de Lisboa. Sus padres eran Jorge de Lencastre, III duque de Aveiro y de Torres-Novas, y su madre doña Ana de Cárdenas y Manrique de Lara, hija del III duque de Maqueda⁸¹. La vida de esta noble transcurre entre Portugal y España, período determinado por los enfrentamientos entre ambos reinos, que culminarían en 1668 con la separación definitiva de la corona española y portuguesa. Para conocer mejor a esta mujer debemos resaltar dos aspectos fundamentales que la caracterizaron: por un lado, la defensa de sus títulos y, por otro, su identidad intelectual y devocional.

Tras su infancia en Portugal, María Guadalupe se instaló en el año 1660 en Madrid junto a su madre. Cinco años después contrajo matrimonio con Manuel Ponce de León, posteriormente nombrado VI duque de Arcos. Ambos dejaron

⁸¹ Rivas Gómez-Calcerrada, 2021, p. 297.

constancia a través de las cláusulas matrimoniales de la separación de sus títulos, impidiendo de esta forma que recayeran en una única persona. Por lo tanto, el primogénito heredaría los títulos españoles, mientras que el segundo hijo recibiría los portugueses⁸². Un año después de este casamiento falleció sin descendencia su hermano Raimundo, por lo que María Guadalupe heredó todos sus títulos menos los portugueses. Sin embargo, con la muerte de su tío Pedro⁸³, María Guadalupe reclamó judicialmente el ducado de Aveiro, concedido en 1673⁸⁴. A raíz de su unión con Manuel Ponce de León nacieron cuatro hijos, aunque solo tres llegaron a edad adulta: don Joaquín Guadalupe Ponce de León, VII duque de Arcos, don Gabriel Lorenzo Ponce de León, I duque de Baños y VII de Aveiro, y doña Isabel Ponce de León, quien casaría con el duque de Alba⁸⁵. Ahora bien, por lo que se refiere a la personalidad de María Guadalupe, fue notorio su elevado nivel cultural, ya que sus contemporáneos la reconocieron como una mujer políglota poseedora de una de las mejores bibliotecas de la época, que albergaba numerosos libros de todas las áreas de conocimiento. Asimismo, su fervor devocional y su gran patrimonio le permitió financiar numerosos proyectos de evangelización, tanto en Asia como en América⁸⁶, por lo que recibió el apodo de «madre de las misiones»⁸⁷.

María Guadalupe falleció el 9 de febrero de 1715, a la edad de 85 años. En su testamento, fechado el 22 de octubre de 1714, dispuso que el lugar de su enterramiento debía ser el monasterio de Guadalupe en Cáceres, concretamente tras el altar mayor y junto a su madre y hermano Raimundo⁸⁸. Desde el año 1727 los restos de esta familia descansan juntos en un mausoleo costeado por la comunidad jerónima de Guadalupe⁸⁹. Se trata de un sepulcro realizado en mármol policromado, inserto en un arco de medio punto ricamente ornamentado. En la clave del citado arco sobresalen las armas de la Casa de Lencastre, duques de Aveiro⁹⁰, y una gran corona, posiblemente ducal, atendiendo a su morfología⁹¹.

⁸² Rivas Gómez-Calcerrada, 2021, p. 297.

⁸³ Su hermano Raimundo, el IV duque de Aveiro, había tomado partido por el rey español Felipe IV. Tras la sublevación del año 1640 se instaló en España. De ese modo, su casa y bienes fueron confiscados por la corona portuguesa en el año 1663. Eso hizo que su tío, don Pedro de Lancaster, adquiriese el título de V duque de Aveiro. Ramos-Suárez, 2016, p. 545.

⁸⁴ De Moura Sobral, 2009, p. 63.

⁸⁵ Maillard Álvarez, 2011, p. 143.

⁸⁶ De Moura Sobral, 2009, pp. 63-67.

⁸⁷ Maillard Álvarez, 2018, p. 44.

⁸⁸ De Moura Sobral, 2009, p. 63.

⁸⁹ Álvarez Álvarez, 2015, p. 14.

⁹⁰ Rivas Gómez-Calcerrada, 2021, p. 498.

⁹¹ Valero de Bernabé, s. a., p. 11.

ANÁLISIS COMPARADO DE SEPULCROS FEMENINOS

Los colores utilizados para decorar este monumento aluden al esmalte heráldico, que en este caso se corresponde con los tonos rojo, azul, amarillo y negro⁹². En el centro aparece la urna funeraria, que también está coronada y ornamentada en la parte superior con un pequeño ángel entre roleos. La obra destaca por una gran inscripción que nos indica algunos datos como su identificación, disposiciones testamentarias y fecha de fallecimiento⁹³. Para finalizar resaltan las tres esculturas de leones, realizadas en jaspe blanco⁹⁴ que sostienen el arca y bajo ellas un gran zócalo decorado con motivos vegetales.



Figura 10. Monumento funerario de María Guadalupe de Lencastre
[Fotografía: Cristina Iguanira Soto Rodríguez - María de los Reyes Hernández Socorro]

⁹² Rivas Gómez-Calcerrada, 2021, p. 498.

⁹³ Álvarez Álvarez, 2015, p. 14.

⁹⁴ Rivas Gómez-Calcerrada, 2021, p. 499.

I I. TÚMULO DE LA PRINCESA SANTA JOANA (+1490), S. XVIII. MUSEO DE AVEIRO

Joana de Portugal nació el 6 de febrero de 1452, y fue hija del rey Alfonso V y de doña Isabel de Coímbra o de Lencastre. Desde su juventud doña Joana mostró una evidente vocación religiosa, la cual tuvo que compaginar con la vida en la Corte. Allí ejerció labores que correspondían a su cargo y llegó incluso a gobernar el reino durante las estancias de su padre en África. Sin embargo, la princesa prefería la vida religiosa y por eso pidió permiso a su padre para retirarse a un convento⁹⁵. Esta decisión no agradó al rey ni a su hermano el príncipe, pues temían que de haber algún problema en la sucesión del reino no podrían disponer de una posible descendencia de Joana al estar consagrada a Dios. Finalmente el rey accedió a dicha petición y Joana pasó algún tiempo con las monjas de Odivelas, antes de dirigirse al monasterio de Santa Clara en Coímbra. Sin embargo, este último recinto no la convenció y decidió retirarse a un lugar mucho más humilde y austero, el convento de Jesús de la Orden Dominicana de Aveiro⁹⁶. La princesa pasó las últimas dos décadas de su vida en esta villa, ausentándose exclusivamente por motivos de salud, debido a que en varias ocasiones Aveiro se vio afectada por plagas de peste. Llamó la atención de sus contemporáneos, tanto a los religiosos del convento como a los vecinos del pueblo, la contradicción existente entre la grandeza de su estatus y la sencillez de su vida, pues participaba activamente en los servicios más humildes de la comunidad. Joana falleció el 12 de mayo de 1490 en el convento donde residió gran parte de su vida. En su testamento legó todas sus pertenencias a su sobrino Jorge, hijo ilegítimo de D. João II, a quién cuidó desde pequeño⁹⁷. Con la muerte de la infanta se organizó un aura de santidad en torno a su figura. Fue beatificada en 1693, incluyéndose los 14 milagros atribuidos a doña Joana, de los cuales solo tres no fueron aceptados. Además, a mediados del siglo XVIII comenzó su proceso de canonización que culminó en 1965, cuando la Santa Sede la declaró oficialmente santa y patrona de la diócesis de Aveiro⁹⁸.

Los restos mortales de doña Joana descansan en el coro inferior del antiguo convento de Jesús, actualmente Museo de Aveiro. El mausoleo que podemos contemplar es una obra de estilo barroco, diseñado por João Antunes, y encargado por el rey Pedro III en el siglo XVIII tras la beatificación de la difunta⁹⁹. La

⁹⁵ Rebelo da Paula, 2018, p. 19.

⁹⁶ «Joana (Santa)», 1904-1915.

⁹⁷ Rebelo da Paula, 2018, pp. 20-21.

⁹⁸ Rúbia Garcia, 2003, pp. 162-163.

⁹⁹ Rúbia Garcia, 2005, p. 93.

obra, cuya forma es de paralelepípedo rectangular, está realizada en mármol policromado con incrustaciones.

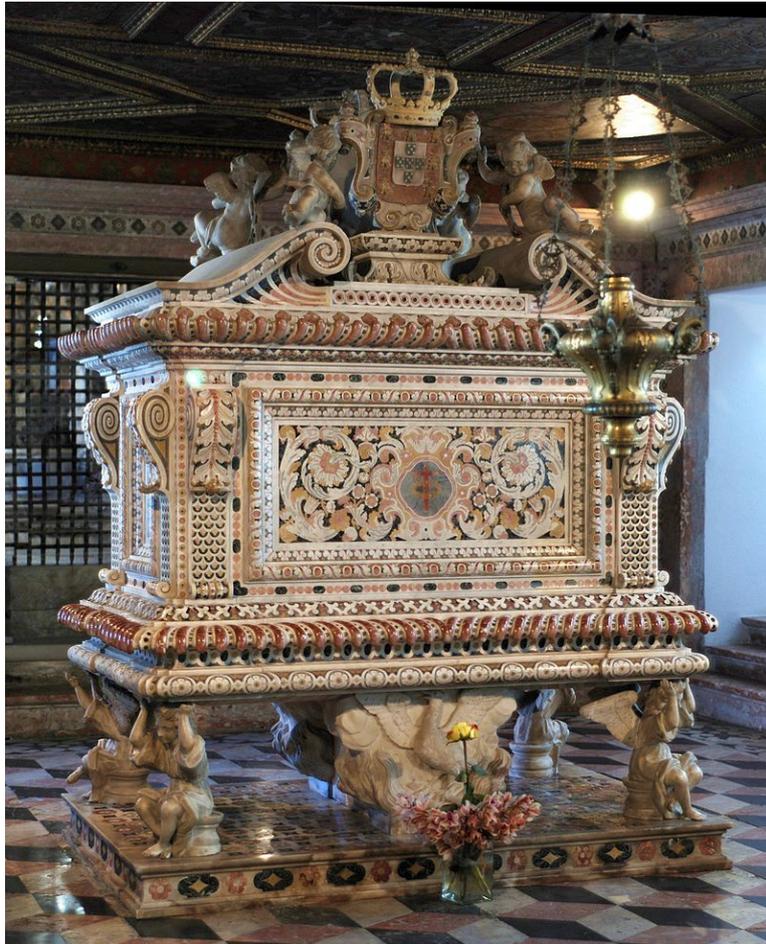


Figura 11. *Monumento funerario de la princesa santa Joana*
(Mosteiro de Jesus, Aveiro)
[Fotografía: Alvesgaspar]

La parte superior de la tumba se remata, en las caras más grandes, por oleos que albergan a modo de triángulos los escudos de Portugal, bajo una corona real y flanqueados por pequeños ángeles alados. La parte central se corresponde con el arca mortuoria, la cual destaca por su profusa decoración con motivos vegetales y geométricos. Por otra parte, las cuatro caras presentan símbolos



Universidad
de Navarra

FAULTAD DE
FILOSOFIA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA DEL ARTE
Y GEOGRAFIA

religiosos. Los lados mayores contienen una cruz con una corona de espinas dorada, el lado de la cabecera incluye una palma verde, atributo común de los mártires, que sale de una diadema, signo del carácter sagrado de quien la recibe, y, en el lado opuesto, se muestran tres azucenas blancas, símbolo mariano asociado a la pureza e inocencia¹⁰⁰. El arca está sostenida por cuatro ángeles sedentes, distribuidos por las esquinas y con las manos levantadas. Además, la parte inferior muestra, en los lados mayores, la representación de un ave fénix acompañado por una inscripción que indica *EX CINERE*, es decir, «De las cenizas» haciendo referencia a la resurrección. Finalmente, todo el conjunto se coloca sobre una estrecha base rectangular policromada¹⁰¹.

12. *SEPULCRO DE LA REINA BÁRBARA DE BRAGANZA (+1758)*, SEGUNDA MITAD DEL S. XVIII. CAPILLA DEL SANTÍSIMO, IGLESIA DE LAS SALESAS REALES (MADRID).

Doña Bárbara de Braganza, infanta portuguesa nacida el 4 de diciembre de 1711, fue la hija primogénita de los reyes de Portugal, Juan V y Mariana de Austria. Desde la niñez recibió una gran formación cultural, dominando las lenguas clásicas —latín y griego— y modernas, como portugués, alemán, francés, italiano y castellano. Además, obtuvo una esmerada educación musical y destacó en técnicas de labores, especialmente bordando vestimentas sagradas. No solo se la recuerda como una mujer culta: también se asocian a su figura calificativos como piadosa, caritativa o humilde, entre otros¹⁰². En 1729 contrajo matrimonio con el infante de España, Fernando VI¹⁰³, quién ascendió al trono en 1746 tras la muerte de su padre el rey Felipe V. Es necesario recalcar que, a pesar de ser un matrimonio concertado en beneficio de las relaciones entre ambos reinos, la realidad fue que Bárbara de Braganza y Fernando VI estuvieron enamorados y se apoyaron fielmente uno al otro¹⁰⁴. Esta armonía se reflejó a nivel político, pues la confianza que tenía el rey en su esposa hizo que no tomara ninguna determinación sin su previo consejo¹⁰⁵. A pesar de la evidente compenetración de la pareja, la ausencia de hijos marcaría sus vidas. La reina fue consciente de que sin heredero no sería sepultada junto a su esposo en el Panteón de El Escorial. Por lo tanto, encargó a mediados del siglo XVIII la construcción del convento de las Salesas Reales en Madrid, contribuyendo, de este modo, al patronazgo religioso y artístico que la

¹⁰⁰ Revilla, 2009, pp.171-505.

¹⁰¹ Rebelo da Paula, 2018, pp. 83-84.

¹⁰² Franco Rubio, 2005, pp. 503-511.

¹⁰³ García Barranco, 2007, p. 216.

¹⁰⁴ Jáuregui-Lobera, 2019, pp. 213-214.

¹⁰⁵ Franco Rubio, 2005, p. 507.

caracterizaba. Este edificio debía ser un fiel reflejo de la personalidad de doña Bárbara, dado que estaba asociado a su memoria. El convento fue concebido con carácter funerario, pues fue el lugar elegido por la soberana para su inhumación y la de su marido. Tuvo en cuenta que, en el caso de quedar viuda, trasladaría allí su residencia. Reseñamos, que este convento también estaba destinado a la educación femenina de jóvenes nobles¹⁰⁶.

La reina Bárbara de Braganza falleció el 27 de agosto de 1758 en el Palacio de Aranjuez. En cuanto a su sepultura, dejó una memoria testamentaria fechada en 1756 en la que exponía todo lo referente a este tema. De acuerdo con lo mencionado anteriormente, el sepulcro de la reina se localiza a la derecha del altar, en una capilla cuyo muro da a espaldas del monumento funerario de su esposo. Conviene subrayar las constantes confusiones con respecto a la autoría y cronología de este sepulcro. Partiendo de las suposiciones planteadas por la investigadora María Luisa Tárrega, posiblemente la más acertada, esta obra no fue mandada construir por el rey Carlos III y, por consiguiente, tampoco la diseñó Sabatini. Se basa para ello en el contrato con los escultores Juan de León y Manuel Mateo, fechado en vida del rey Fernando VI, y propone como autor de su diseño a Giovanni Battista Sachetti¹⁰⁷.

Con respecto al túmulo, realizado en distintos materiales, está inserto en un arco de medio punto cuya clave tiene representado un gran pebetero. Su configuración está basada en tres cuerpos. En la parte superior se aprecia un tondo, en mármol de Carrara, con el perfil retratado de la reina sujeto por dos ángeles. La parte central contiene la urna también acompañada por dos ángeles en actitud melancólica por la muerte de la soberana. La urna está decorada con el escudo de Portugal y encima de este se sitúa un almohadón sobre el cual se ha dispuesto una calavera entre un fémur y un cetro real, todo ello bajo una gran corona. Finalmente, la parte inferior muestra la inscripción dispuesta en una cartela ornamentada en la piel de un león. El epitafio, propuesto por Juan de Iriarte, está realizado en latín con letras doradas y expresa que doña Bárbara de Braganza consiguió el sepulcro que deseaba¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Franco Rubio, 2005, p. 517.

¹⁰⁷ Tárrega Baldó, 2008, pp. 1-13.

¹⁰⁸ Tárrega Baldó, 2008, pp. 13-19.





Figura 12. Monumento funerario de Bárbara de Braganza
(Iglesia de Santa Bárbara, Madrid)
[Fotografía: [Viendo Madrid](#)]

13. SEPULCRO DE LA REINA MARÍA I DE PORTUGAL (+1816), PRIMERA MITAD DEL S. XIX. BASÍLICA DA ESTRELA (LISBOA)

María nació en Lisboa el 17 de diciembre de 1734 y fue la hija primogénita de los reyes de Portugal, José I y Mariana Victoria de Borbón. Demostró tener una gran capacidad para el aprendizaje, acentuada por su buena memoria, lo que le permitió aprender desde una temprana edad otras lenguas como latín, castellano y francés¹⁰⁹. El carácter afable de la princesa, apoyado en su gran devoción

¹⁰⁹ Da Fonseca Benevides, *Rainhas de Portugal*, pp. 181-182.

religiosa y dedicación a las obras sociales, dio pie a que se la conociera como María I, la Piadosa¹¹⁰. Para asegurar la continuidad de la dinastía Braganza, María tuvo que casarse con su tío Pedro, hijo del rey João V, el 6 de junio de 1760¹¹¹. De este matrimonio nacieron seis hijos; José, dos con el nombre de João, Mariana, Clementina e Isabel. Tras la muerte de su padre José I en 1777, María ascendió al trono y, de este modo, se convirtió en la primera reina de Portugal que gobernó de manera efectiva. Su reinado comenzó con la disconformidad hacia el marqués de Pombal, pues durante su cargo, como primer ministro de José I, se había enemistado con gran parte de la aristocracia portuguesa, ocasionando el incremento de prisioneros de Estado. Como resultado de la muerte de su esposo Pedro III en 1786 y de los fallecimientos en 1788 de su hijo José y de su confesor, María comenzó a perder facultades mentales y se sumió en la melancolía¹¹². Su hijo, João VI, tomó las riendas del gobierno en 1792, tras sufrir la reina un ataque de locura por el que fue declarada demente e incapaz de regir. Este hecho provocó que María también fuera recordada con el sobrenombre de «la Loca»¹¹³. A comienzos del siglo XIX, bajo la regencia de João VI, Portugal se ve involucrada en diversos conflictos que ocasionan la invasión del territorio luso por parte del ejército franco-español, comandado por el mariscal Junot bajo las órdenes de Napoleón. Ante esta situación, la familia real y su corte deciden escapar a Brasil, una de sus colonias. Sin embargo, merece ser reseñada la oposición y resistencia que mostró María ante dicha huida¹¹⁴. El 20 de marzo de 1816 falleció doña María en Río de Janeiro. No obstante, su cuerpo sería trasladado a Lisboa para ser inhumada en 1822 en una de sus fundaciones, la basílica de la Estrella¹¹⁵.

Por lo que se refiere a la sepultura de la reina, esta yace en un bello mausoleo situado en una capilla en el lado del evangelio. Esta obra, realizada por Luiz Chiari¹¹⁶ en mármol blanco y negro¹¹⁷, está configurada en tres cuerpos. La parte superior se compone por un conjunto escultórico. Bajo una gran corona aparece un medallón, con el retrato en perfil de la reina, que es sostenido a la derecha por un amorcillo y a la izquierda por una posible alegoría de la Fama, representada como una figura femenina dotada de alas y tocando una trompeta. La parte

¹¹⁰ Rodríguez Plasencia, 2017, p. 57.

¹¹¹ PARES, [Portal de Archivos Españoles](#), recuperado el 20 de mayo de 2021.

¹¹² Da Fonseca Benevides, *Rainhas de Portugal*, pp. 182-199.

¹¹³ Rodríguez Plasencia, 2017, p. 57.

¹¹⁴ Da Fonseca Benevides, *Rainhas de Portugal*, pp. 200-201.

¹¹⁵ Rodríguez Plasencia, 2017, p. 57.

¹¹⁶ Da Fonseca Benevides, *Rainhas de Portugal*, p. 201.

¹¹⁷ SIPA, [Sistema de Informação para o Património Arquitectónico](#), recuperado el 24 de mayo de 2021.



central está decorada con numerosos símbolos relacionados con la muerte. Este espacio contiene una gran urna funeraria, decorada con un reloj alado que alude al tiempo que huye. La urna está sostenida, a su vez, por dos leones recostados que son flanqueados por sendas columnas acompañadas por cuatro calaveras que reflejan la condición perecedera del ser humano¹¹⁸. Por otra parte, destacamos los pebeteros situados a ambos lados del mausoleo. Finalmente, este monumento fúnebre muestra dos epitafios en latín elaborados por Antonio Castro¹¹⁹, uno situado en la franja que divide el espacio superior del central y otro que ocupa por completo la estructura inferior.



Figura 13. *Monumento funerario de María I de Portugal*
(Basílica da Estrela, Lisboa)
[Fotografía: Jbribeiro]

¹¹⁸ Revilla, 2009, pp. 116- 571.

¹¹⁹ Da Fonseca Benevides, *Rainhas de Portugal*, p. 207.

14. SEPULTURA DE TEODORA LAMADRID (+1896), S. XIX. CEMENTERIO DE SAN ISIDRO (MADRID).

Teodora Hervella y Cano, nació el 26 de noviembre de 1820 en Zaragoza, fue hija de Jerónimo Hervella Lamadrid y Juana María Cano. Desde una temprana edad Teodora subió a los escenarios. Poco tiempo después se trasladó junto a su hermana Bárbara a Madrid para trabajar en los teatros de El Príncipe y de La Cruz¹²⁰. Según parece, a su padre le desagradaba la idea de que su apellido estuviera vinculado a los teatros por lo que tanto Teodora como su hermana adoptaron el segundo apellido paterno «Lamadrid» como nombre artístico y por el cual serán recordadas¹²¹. Se casó con el músico italiano Basilio Basili, también ligado al mundo del teatro, quien contribuyó además al inicio de la ópera española con obras como *El novio y el concierto*. De esta relación matrimonial nacieron dos hijos, un varón llamado Ernesto, que fallecería en la infancia, y su hija Enriqueta, quien siguió los pasos de su madre como actriz de teatro. No obstante, su hija también moriría siendo aún joven, lo que provocó el posterior abatimiento de la actriz. Con los años, Teodora fue consolidando su carrera profesional con grandes éxitos, siendo la obra *Adriana Lecouveau*, escrita por Eugène Scribe en 1851, la que la consolidó como primera actriz. Tras su gira triunfal por América en 1870, regresó a España para dedicarse a la docencia en la Escuela Oficial de Declamación del Conservatorio de Madrid. Su vida tuvo un desdichado final, pues terminó arruinada al perder todos sus ahorros con la quiebra de la Casa de Osuna, falleciendo en 1896 en Madrid¹²².

Teodora Lamadrid fue sepultada en el cementerio de San Isidro de Madrid en una obra de apariencia sencilla que contiene ciertos elementos que resaltan su belleza. Se trata de una lápida cuya inscripción revela que no está enterrada sola, sino que comparte sepultura junto a su hija Enriqueta, fallecida unos años antes que ella, en 1890. A nivel artístico identificamos dos esculturas: en la cabecera se sitúa una mujer con actitud afligida, mientras que a los pies aparece un ángel apocalíptico con la mano alzada y con trompeta que simboliza la anunciación del Juicio Final donde los muertos resucitarán¹²³. Por último, la tumba está rodeada por una bonita verja que, aunque protege la obra, no impide su correcta contemplación.

¹²⁰ Rovira y Jiménez de la Serna, s. a.

¹²¹ Castro, 2020.

¹²² Rovira y Jiménez de la Serna, s. a.

¹²³ Bruce-Mitford, 1997, p. 81.



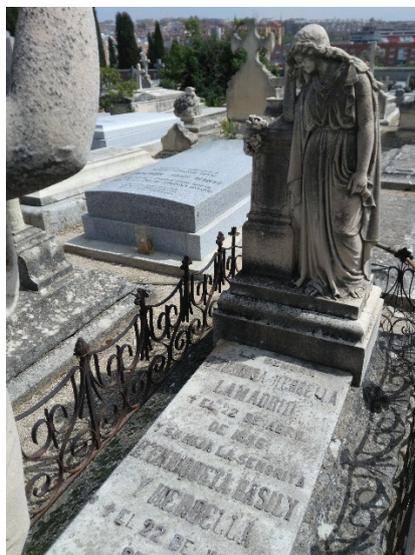


Figura 14. *Monumento funerario de Teodora Lamadrid*
(Cementerio de San Isidro, Madrid)
[Fotografía: Strakhov]



15. PANTEÓN DE EMÍLIA DAS NEVES (+1883), s. XIX. CEMITÉRIO DO ALTO DE SÃO JOÃO (LISBOA).

Emília das Neves nació en Lisboa en 1820, hija de Manuel de Sousa y de Benta de Sousa¹²⁴. A pesar de la vasta información que encontramos sobre el mundo profesional que rodeaba a esta mujer, las referencias en torno a su vida personal son escasas, pues Emilia fue muy reservada en todo lo concerniente a su pasado. Procedía de una familia humilde que no le proporcionó una educación adecuada ya que, al parecer, a la edad de 18 años, cuando actuó en un escenario por vez primera, no sabía leer ni escribir¹²⁵. No obstante, la escasa formación que recibió no le impidió introducirse en el mundo del teatro, demostrando tener un gran talento que, acompañado por sus cualidades físicas y agradable voz, hizo que la conocieran por el epíteto «Linda Emília». Para ello, contó con el respaldo de Câmara Leme, considerado desde una edad temprana su amante, quien la ayudaría a comprender las obras y a memorizar los guiones¹²⁶. Numerosos documentos de la época acreditan a Emília das Neves como una de las actrices portuguesas

¹²⁴ Esteves y Osório de Castro, 2013, p. 259.

¹²⁵ Vasconcelos, 2017, p. 13.

¹²⁶ Esteves y Osório de Castro, 2013, pp. 260-262.

más relevantes del siglo XIX, logrando que numerosos dramaturgos de renombre la eligieran como protagonista de sus obras¹²⁷. Dedicó toda su vida al teatro, trasladándose por todo el territorio nacional con diferentes compañías e interpretando un excepcional repertorio de 217 obras, cuyos papeles, de diversa índole, variaban entre el drama y la comedia. En torno a su personalidad giraba una polémica que relacionaba su fuerte carácter con las difíciles relaciones entre compañeros de oficio. Pese a ello, Emília debió ser una mujer solidaria, pues tuvo gestos caritativos con amigos de profesión, hizo donaciones a instituciones artísticas y benéficas y fue protectora de la casa de los huérfanos en la parroquia de Santa Catarina¹²⁸. En el año 1880 se retiró de los escenarios y falleció el 19 de diciembre de 1883 a causa de una larga enfermedad que la acompañó durante sus tres últimos años de vida¹²⁹.

Los restos mortales de Emília das Neves fueron trasladados el 10 de julio de 1884 al mausoleo que había mandado construir en el cementerio do Alto de São João en Lisboa¹³⁰. Se trata de una capilla funeraria con apariencia sencilla cuya decoración se dispone en el frontón. Encontramos diversas imágenes, entre las que destacan las tres máscaras teatrales que hacen referencia a su profesión. También resaltan otros elementos como el arpa griega, que se asocia al teatro y al ámbito funerario, al ser este un instrumento musical que representa el tránsito al otro mundo; o la corona de laurel que simboliza la gloria humana y evoca la inmortalidad, posiblemente por su triunfo en el ámbito profesional. Coronando esta construcción aparece una cruz, que es una imagen frecuente en el arte funerario, símbolo intermediario entre el cielo y la tierra¹³¹. Asimismo, bajo este frontón se sitúa una gran puerta forjada en hierro y ricamente ornamentada, tanto con motivos vegetales como geométricos. Por último, se han colocado algunos elementos epigráficos: en la parte superior aparece una inscripción que ayuda a identificar a la ilustre artista, «A' MEMORIA DA CELEBRE ACTRIZ, EMILIA DAS NEVES»; mientras que en la parte inferior muestra dos cartelas: una hace referencia al número del panteón, que en este caso es el «1986», y la otra a quien pertenece su cuidado, «A CARGO DA MISERICORDIA DE LISBOA».



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

¹²⁷ Vasconcelos, 2017, p. 11.

¹²⁸ Esteves y Osório de Castro, 2013, pp. 264-265.

¹²⁹ De Azevedo, «Emília das Neves», p. 37.

¹³⁰ Esteves y Osório de Castro, 2013, p. 265.

¹³¹ Revilla, 2009, pp. 60- 338.



Figura 15. *Monumento funerario de Emilia das Neves*
(Cementerio Alto de São João, Lisboa)
[Fotografía: RickMorais]



16. ANÁLISIS COMPARATIVO

En el variado repertorio de monumentos elegidos, las obras más antiguas corresponden a la época bajomedieval: nos referimos a las sepulturas de doña Urraca Díaz de Haro y de la reina santa Isabel. A primera vista, estos sepulcros tienen varios elementos en común, como pueden ser la tipología de cama exenta o la representación de la yacente vistiendo hábito religioso. No obstante, es en la iconografía donde queremos concentrar nuestra atención. Estos monumentos muestran una de las temáticas popularizadas durante los siglos medievales, la *Elevatio animae*. Esta iconografía evidencia una de las preocupaciones propias de este período, la incertidumbre por el alma del difunto y su posterior tránsito al Purgatorio. Como bien explicamos anteriormente, la *Elevatio animae* reproduce el ascenso al Paraíso del alma de la finada, representada normalmente como una niña desnuda en actitud orante, que es elevada a los cielos sobre una sábana sostenida por ángeles. En el caso de doña Urraca, esta imagen aparece en los pies del sepulcro e integrada en el programa iconográfico, como culminación de la liturgia celebrada, dando constancia de que el alma de la abadesa ha llegado al Paraíso. Sin embargo, en el caso de la reina santa Isabel, dicha representación

aparece de forma aislada en el reverso del doselete situado sobre su cabeza, aunque también con la clara intención de mostrar que el alma de esta apreciada mujer se encuentra en el Cielo. Como podemos comprobar, cada una ha optado por una localización y un diseño diferentes. En el sepulcro de doña Urraca, la escena se representa con tres figuras del mismo tamaño: en el centro el alma de la difunta y a los lados los dos ángeles. En cambio, para la reina santa Isabel se muestra, inserta dentro de un marco polilobulado, a un único ángel que acoge entre sus manos el alma de la soberana retratada en un tamaño menor.

También de estilo gótico son los monumentos funerarios de María de Orozco, Margarida Albernaz y la infanta de Portugal. El diseño de estas tumbas manifiesta una clara idea: el estatus social de sus propietarias. Destacamos varios elementos compositivos que así lo demuestran. En primer lugar, para la representación de las yacentes se ha elegido una indumentaria cortesana a la moda de la época, compaginando el recato de una dama representada en un espacio sagrado y las riquezas propias de su posición. Nos referimos a las joyas con las que aparecen (diadema, collar y anillos). En segundo lugar, se acompañan las representaciones de las difuntas con un pequeño Libro de horas, pues este atributo no solo refleja la devoción, sino también su elevado estatus social. Como bien se puede apreciar, las actitudes con respecto a este objeto varían. El libro se nos puede presentar cerrado, sujeto con una mano y colocado sobre la cintura, como en el sepulcro de María de Orozco, o bien abierto y apoyado en el pecho, en una actitud más activa de lectura o meditación, como se muestra en los dos sepulcros portugueses. Y, en tercer lugar, la importancia de la heráldica como elemento decorativo. En los tres monumentos funerarios los escudos de armas constituyen la única ornamentación de la cama sepulcral. Su colocación no solo ayuda a identificar a la persona para la que fue realizada la obra, sino también la pertenencia a un linaje. De manera que, otorgándole protagonismo a la heráldica, lo que se pretende es evidenciar el prestigio de su familia, siendo este privilegio exclusivo para una pequeña parte de la población. Las tres damas hacen uso de dos escudos de armas, ya sea el de su propio linaje o haciendo referencia al de su marido, y según las veces que se repita en el arca le dan mayor o menor importancia a uno u a otro.

Entre las obras más excepcionales, por su calidad artística, encontramos los sepulcros de Inés de Castro y Beatriz de Portugal. Estos monumentos funerarios comparten un trabajo minucioso en la ornamentación. Las dos camas exentas se muestran profusamente labradas y presentan el programa iconográfico de manera similar. Las figuras religiosas se representan insertas en elementos arquitectónicos, repartidas en sus laterales mayores por seis espacios diferenciados. Para el sepulcro de Inés de Castro se optó por una enmarcación a modo de edículos, mientras que para el de Beatriz se prefirió una arquería polilobulada.



Universidad
de Navarra

FAULTAD DE
FILOSOFIA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFIA

No obstante, si algo caracteriza ambas obras es el tema iconográfico de la coronación. A la altura de las almohadas se sitúan dos ángeles que colocan sobre las cabezas de las yacentes sendas coronas reales. Tanto Inés como Beatriz compartieron emparejamiento con reyes, cuya unión solo acarrearía problemas. El transcurso lógico de los acontecimientos deparaba para estas mujeres ejercer como reinas de Portugal: Inés por su unión con Pedro, futuro rey de Portugal, y Beatriz por ser hija del rey Fernando I de Portugal. Estos enlaces ocasionaron diversos conflictos bélicos que afectaron al devenir de sus vidas. Por un lado, Inés fue exiliada y cruelmente asesinada y, por otro, Beatriz perdió el trono luso, exiliándose definitivamente en Castilla. Por lo tanto, sus monumentos funerarios intentan compensar lo que en vida no pudieron lograr. Inés queda retratada para la eternidad como esposa del rey Pedro y en consecuencia como legítima reina de la corona lusa. Mientras que para Beatriz esta iconografía reivindica su condición real como heredera del trono portugués hasta el final de su vida. Asimismo, cabe señalar que en ambos sepulcros existe una doble imagen de la difunta, de modo que se quiere dejar una idea clara en torno a estas mujeres. En el monumento español se aprecia de una forma evidente, pues, ocupando uno de sus laterales aparece la yacente Beatriz de Portugal vistiendo el hábito de dominica y con la corona real, demostrando que siempre ejerció de reina a pesar de su retiro en el monasterio de Toro. Sin embargo, en el monumento portugués la doble representación de Inés de Castro es mucho más sutil, pues a los pies del sepulcro y a una escala bastante inferior se ha identificado a los amantes, Inés y Pedro, ante el Juicio Final. De manera que, representando a esta pareja frente a Dios, se está dando el beneplácito de su unión, aceptada para la posteridad de forma póstuma.

En cuanto a las obras de estilo renacentista, comparamos los sepulcros de Teresa Martins Telo y los cenotafios de Beatriz Galindo. Estos monumentos comparten ciertos elementos como la cama con yacente que viste hábito religioso. Asimismo, destaca la disposición de la decoración en los laterales de la cama sepulcral, el monumento portugués al estilo manuelino y el español con lenguaje protorrenacentista «plateresco». Se aprecia claramente que en ambas sepulturas el lado mayor se divide en tres compartimentos, ricamente labrados, y separados por pilastras talladas. Cada una de estas secciones se aprovecha para rellenar con adornos: en el caso del de Teresa se decoró con escenas bíblicas, en contraposición al de Beatriz, que usa símbolos más propios del Renacimiento como son los elementos vegetales y los seres mitológicos. No obstante, es otro aspecto relacionado con sus sepulturas lo que realmente nos interesa en esta comparación. Nos referimos, en primer lugar, al hecho de que ambas mujeres eligieron los conventos que habían fundado como lugar de enterramiento. Por un lado, el convento de Santa Clara en Vila do Conde para Teresa Martins y, por

otro, los conventos de la Concepción Jerónima y la Concepción Francisca para Beatriz Galindo. Una de las preocupaciones a las que debían hacer frente los nobles antes de morir era el emplazamiento del sepulcro. La localización de una sepultura situada en el interior de un templo religioso estaba establecida por la jerarquización del espacio, siendo el centro de la capilla mayor el lugar más privilegiado. Entre los medios de que disponía la nobleza para obtener este privilegio de ubicación estaba la fundación de un templo religioso¹³². Además, cabe resaltar que las fundaciones creadas por ambas mujeres se constituyeron en conventos para órdenes femeninas, en el ámbito portugués para las monjas clarisas y en el español para monjas jerónimas y franciscanas. De esta forma, tanto Teresa Martins como Beatriz Galindo se preocuparon por crear un espacio religioso destinado al resguardo y la educación de las damas de la época. Asimismo, otro aspecto en común que tienen estos enterramientos es que comparten el espacio funerario con el sepulcro de sus respectivos cónyuges. Estas nobles damas coincidieron en la vivencia de períodos largos de viudedad, por lo que es probable que la elección de la sepultura estuviese en sus manos. De cualquier forma, aunque estas mujeres fueron representadas junto a sus maridos, cada una tiene su propio monumento funerario, es decir, que no comparte la cama sepulcral, de modo que ambas mujeres muestran para la posteridad un protagonismo individualizado.

Pasando a las obras de estilo barroco, encontramos dos sepulturas que comparten similitudes: hablamos del túmulo de la duquesa de Arcos y Aveiro y la princesa santa Joana. La relación existente entre ambas mujeres no solo la encontramos en sus tumbas, sino en su origen portugués, siendo además Aveiro una localización significativa para ellas. Debemos recordar, primeramente, que el túmulo de la princesa santa Joana se realizó con bastante posterioridad al momento de su muerte, pues esta se produjo en el siglo XV mientras que la obra que observamos se creó en el siglo XVIII. Ahora bien, el parecido entre ambas obras es visible, siendo probable la inspiración de la sepultura de María de Guadalupe en los túmulos regios portugueses. Para empezar, la índole suntuosa de las exequias de la duquesa de Arcos y Aveiro pretende evidenciar una afinidad con la monarquía. Además, la propia localización del sepulcro¹³³, al estar enterrada en el monasterio de Guadalupe, que es un espacio de enterramientos regios, demuestra el estatus de la casa ducal a la que pertenecía esta señora. Ahora bien, centrándonos en la elaboración de los túmulos podemos observar que am-

¹³² Redondo Cantera, 1987, p. 27.

¹³³ La sepultura de María de Guadalupe se sitúa en la trasera del altar mayor, bajo los pies de la Virgen de Guadalupe. Rivas Gómez-Calcerrada, 2021, p. 497.



bos comparten la forma de paralelepípedo rectangular y están realizados en mármol policromado. Si bien es verdad que la tumba de la princesa de Aveiro muestra un trabajo más exquisito, por la simbología y los detalles, la realidad es que en la tumba de la duquesa sobresalen algunos elementos que lo determinan. Entre los atributos que encontramos podemos resaltar, en primer lugar, la corona. El uso de este objeto suele estar mayormente relacionado con el ámbito de la realeza, como bien se aprecia en el túmulo de la princesa santa Joana, cuya corona real se sitúa sobre el escudo de Portugal. En cambio, en el túmulo de la duquesa se emplea dos veces: la primera corona se coloca sobre el escudo de los Aveiro en la clave del arco y la segunda corona se ubica en la cúspide del propio túmulo, lo cual muestra un enaltecimiento de su figura y de su linaje. En segundo lugar, hacemos referencia a las piezas que sostienen la urna funeraria. En el caso de la princesa santa Joana, se eligieron unas representaciones poco frecuentes: nos referimos a los cuatro ángeles que simbolizan la intermediación entre el mundo terrenal y el mundo celestial, mientras que en el caso de la duquesa de Arcos y Aveiro se ha elegido una representación más habitual, la imagen del león. La iconografía de este animal es bastante variada, siendo utilizada frecuentemente como símbolo de fuerza, autoridad y liderazgo, cualidades que también son propias de la realeza. Y, en tercer lugar, encontramos cierto parecido entre las formas y los colores (rojo, azul y amarillo ocre) de la ornamentación del arco que enmarca la sepultura de la duquesa con respecto a la decoración de la base del túmulo de la princesa.

Otros monumentos funerarios de interesantes cualidades son los realizados para las reinas Bárbara de Braganza y María I de Portugal. Para empezar, estas obras comparten la condición de ser enterradas en fundaciones propias fuera del panteón familiar. En el caso de Bárbara de Braganza, debido a la ausencia de descendencia, su sepultura no podía localizarse en el panteón real de El Escorial, sino que debía estar en el panteón de los infantes y, por lo tanto, separada de la de su esposo el rey Fernando VI. Por esta razón, doña Bárbara aprovecha su patronazgo religioso y artístico en la construcción de un convento que le sirviera de última residencia, tanto en la vida como en la muerte, creando así las Salesas Reales en Madrid. Mientras que la elección para el mausoleo de María I de Portugal fue la iglesia del convento del Corazón de Jesús, en la basílica da Estrela en Lisboa. La razón por la que se construyó este edificio no se debe al ámbito funerario sino al cumplimiento de un voto que la reina había implorado. Doña María se había comprometido a levantar dicho templo si tenía un heredero varón, como así fue¹³⁴. En cuanto a los aspectos propios de cada monumento funerario, podemos

¹³⁴ Marugán y Martín, *Descripción*, p. 151.

apreciar que son varias las particularidades que comparten. A pesar de que el mausoleo de Bárbara de Braganza sigue un estilo más propio del barroco y el de María más cercano a la estética neoclásica, la realidad es que ambos monumentos mantienen una composición similar. A simple vista se puede apreciar como la producción de estas obras está basada en una distribución por niveles y en la convivencia de materiales diferentes que sirven para resaltar elementos específicos. Podemos dividir la estructura de estos mausoleos en tres niveles. La parte superior se ocupa con un conjunto escultórico que muestra un tondo con la representación de perfil de cada reina y sujetado por dos ángeles; la parte central se corresponde con la localización de la urna mortuoria acompañada por diversos elementos simbólicos; y, finalmente, la parte inferior se dedicó a la colocación de un epitafio en latín. Si algo caracteriza estos mausoleos es el uso de una simbología que consolida la idea de la *vanitas* barroca. A través de esta iconografía se consigue transmitir la percepción que se tenía de la muerte durante este período, invitando, además, a reflexionar sobre lo efímero de la vida. De este modo podemos resaltar entre los símbolos funerarios, las calaveras, los ángeles y los pebeteros como elementos que ambas obras comparten y que representan la muerte como un destino inevitable.

Para finalizar este recorrido histórico artístico comentaremos las dos únicas obras situadas en cementerios. A partir del siglo XIX se cambia la localización de los enterramientos, construyéndose camposantos a las afueras de las ciudades. De esta forma se evitaba la insalubridad que producía la costumbre de ser sepultado en iglesias o sus alrededores. Las obras que hemos elegido reflejan claramente una de las particularidades de los cementerios: nos referimos a la diversificación tipológica de tumbas. Para la sepultura de Emília das Neves se optó por un panteón, mientras que para Teodora Lamadrid se utilizó una lápida decorada con elementos escultóricos. El nexo de unión existente entre estas mujeres fue su profesión, pues ambas fueron aclamadas actrices de teatro. No obstante, únicamente la obra de Emília hace referencia sobre ello a partir de los relieves del frontón, como son las máscaras y el arpa griega, o el epígrafe que directamente indica que está dedicado a la «célebre actriz». En cambio, la tumba de Teodora no hace ninguna alusión directa ni a su profesión ni a su celebridad. Sin embargo, para su sepultura se optó por una decoración figurativa en donde destaca la representación de la doliente. Esta figura funeraria fue muy frecuente en las tumbas de familias burguesas de la época, convirtiéndose en un símbolo de duelo que evidenciaba la conducta ante la muerte de la sociedad burguesa a partir de una



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

bella mujer en actitud melancólica¹³⁵. Ahora bien, a pesar de las evidentes disimilitudes entre ambas obras, podemos exponer algunos aspectos que comparten. Para empezar, no encontramos representación de la fallecida ni tampoco un retrato que las rememore. A diferencia de lo que ocurría en épocas pasadas, donde era fundamental acompañar la sepultura con una efigie de finado, la realidad es que durante el barroco esta práctica ya empezó a perder importancia, prefiriéndose en muchas ocasiones el acompañamiento de figuras alegóricas. Para finalizar, indicaremos que tienen en común la combinación de materiales en la que el hierro cobra relevancia. Su versatilidad permite utilizarlo para distintas funciones: en la tumba de Emília se utiliza para una puerta ricamente decorada y en la de Teodora para una verja que adorna y protege el monumento.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este artículo hemos realizado un recorrido por la vida de diversas mujeres de nuestro pasado, atendiendo especialmente a sus monumentos funerarios. Asimismo, hemos agrupado los diferentes enterramientos para relacionar la cultura sepulcral española y portuguesa, y analizar, de esta manera, las características que definen dicho género. Para esta investigación contemplamos un marco cronológico de larga duración, más de cinco siglos, lo cual supone evidentes cambios estilísticos en nuestro objeto de estudio. En cada estilo artístico existe un pensamiento con relación a la muerte que se modifica según las circunstancias históricas y que queda evidenciado en el patrimonio funerario. Como hemos podido comprobar, a partir de los sepulcros seleccionados observamos que desde la Baja Edad Media y gran parte del Renacimiento la representación de la cama con la efigie del difunto tiene gran importancia. En cambio, durante el Barroco la tipología del yacente pierde relevancia, fomentándose otro tipo de tipologías, de influencia europea, como pueden ser los retratos de bustos o bajorrelieves de perfil, siendo frecuente en el siglo XIX las representaciones figurativas de alegorías.

A partir de las obras elegidas y sus correspondientes comparaciones podemos constatar que la cultura de la memoria funeraria en la península ibérica sigue un lenguaje común de representación, atendiendo a los aspectos morfológicos del monumento y también a elementos iconográficos. Esta idea no es de extrañar, pues tanto España como Portugal se rigieron por el catolicismo, que influyó determinantemente en las mentalidades de cada época y, por ende, en sus respectivas representaciones artísticas. A pesar de las posibles diferencias entre

¹³⁵ Fischer, 2019, p. 23.

las obras comparadas, podemos comprobar cómo ambos países disponen de monumentos funerarios de gran calidad artística, siendo los abordados en el presente artículo aquellos dedicados a mujeres. Estos mausoleos no solo sirvieron para que sus vidas fueran recordadas en la posteridad, sino que también se plantean de tal manera que el espectador cuando los observa perciba alguna idea. Por esta razón, la configuración de las obras atiende a diversos elementos como la representación de la estatua sepulcral, la actitud con la que se retrata, los atributos o símbolos que las acompañan o la iconografía elegida. Todos estos aspectos nos permiten entender de qué manera querían que la difunta fuera recordada. Existen patrones comunes como el prestigio social, pues no todas podían acceder a la realización de un monumento funerario, siendo casi exclusivamente la memoria del linaje o la legitimación dinástica las que justifican su construcción. También fue fundamental el aspecto con el que las mujeres debían ser retratadas, atendiendo, especialmente, a la modestia y la piedad como características que definían el género femenino. Estas cualidades se ajustan a la actitud, a la indumentaria, a los atributos como el libro devocional o el rosario y a los perros de compañía que aluden a la fidelidad. La percepción de la muerte también varía según la época, creándose un simbolismo en torno a este pensamiento que se verá reflejado en los monumentos funerarios. La presencia de estas imágenes invita a la reflexionar en el *memento mori*, es decir, recordar la fugacidad de la vida teniendo presente la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Álvarez, Arturo, «Dos singulares devotos», *Guadalupe. Revista del Real Monasterio de Guadalupe*, 845, 2015, pp. 10-14.
- Barroca, Mario Jorge, «*Inscrições Medievais e Modernas de Vila do Conde (Séculos XV a XVII)*», *Portugalia*, 38, 2017, pp. 127-176.
- Baury, Ghislain, «*Sainteté, mémoire et lignage des abbesses cisterciennes de Castille au XIIIe s. La comtesse Urraca de Cañas (av. 1207-1262)*». *Anuario de Estudios Medievales*, 41, 1, 2011, pp. 151-182.
- Bruce-Mitford, Miranda, *Enciclopedia de signos y símbolos*, México, Diana, 1997.
- Castro, Antonio, «Teodora Lamadrid (actriz, 1820-1896)». *Madridiario*, 30 de octubre de 2020.
- Conde Cid, Natali. «Juana e Inés de Castro: reinas en la vida y en la muerte», en *Reinas e infantas en los reinos medievales ibéricos: contribuciones para su estudio. Actas del Congreso Internacional. Santiago de Compostela, 21-23 de mayo de 2014*, coord. Miguel García-Fernández y Silvia Cernadas Martínez, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2018, pp. 255-282.
- Da Fonseca Benevides, Francisco, *Rainhas de Portugal: estudos histórico com muito documentos. Tomo II*, Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1879.
- De Azevedo, Maximiliano, «Emilia das Neves», *O Occidente. Revista Ilustrada de Portugal e do Extranjero*, núm., 185, 11 de febrero de 1884.
- De Francisco Olmos, José María y Fernández Martínez, Rodrigo, «Una documentación epigráfica inusual: el acta notarial (1747) de una inscripción medieval de la muralla de Albuquerque», *Revista General de Información y Documentación*, 2, 30, 2020, pp. 473-506.
- De Llanos y Torriglia, Félix, *Una consejera de Estado: D^a Beatriz Galindo, "La Latina"*, Madrid, Reus, 1920.
- De Moura Sobral, Luís, «*María Guadalupe de Lencastre (1630-1715) cuadros, libros y aficiones artísticas de una duquesa ibérica*», *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 8, 2009, pp. 61-73.



Universidad
de Navarra

FAULTAD DE
FILOSOFIA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFIA

- Esteves, João y Zília Osório de Castro (dir.), *Feminae. Dicionário Contemporâneo*, Lisboa, Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2013.
- Fernández Peña, María Rosa, «Arte funerario en España. Los enterramientos de don Francisco Ramírez y de su esposa Doña Beatriz Galindo. Siglo XVI», en *El mundo de los difuntos: cultos, cofradías y tradiciones. Vol I*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Madrid, Ediciones Escorialenses, 2014, pp. 545-560.
- Fischer, Norbert, «La cultura europea de los cementerios: pasado y presente», *Revista Murciana de Antropología*, 26, 2019, pp. 17-32.
- Franco Rubio, Gloria Ángeles, «Bárbara de Braganza, la querrela de las mujeres y la educación femenina», en *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, coord. María Victoria López Cordón y Gloria Franco Rubio, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2005, pp. 497-521.
- García Barranco, Margarita, *Antropología histórica de una élite de poder: las reinas de España*, Granada, Universidad de Granada, 2007.
- Gómez-Chacón, Diana, «Religiosidad femenina y reforma dominicana: el sepulcro de Beatriz de Portugal en el Monasterio del Sancti Spiritus de Toro», *Anuario de Estudios Medievales*, 47, 2, 2017, pp. 607-645.
- Jáuregui-Lobera, Ignacio, «Fernando VI y Bárbara de Braganza, una historia de amor», en *Journal of Negative & No Positive Results*, 4, 2, 2019, pp. 210-223.
- «Joana (Santa)», en *Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, Lisboa, João Romano Torres, 1904-1915.
- Lahoz Gutiérrez, María Lucía, «De sepulturas y panteones: memoria, linajes, liturgias y salvación», en *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media: estudios y documentos*, ed. César González Mínguez e Iñaki Bazán Díaz, Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones, 2014, pp. 241-294.
- Maillard Álvarez, Natalia, «María Guadalupe de Lencastre, duquesa de Arcos y Aveiro y su biblioteca», en *Actas de las XIV Jornadas sobre Historia de Marchena. Iglesias y Conventos. Celebradas del 7 al 10 de octubre de 2008*, coord. Juan Luis Carriazo, José María Miura y Ramón Ramos Alfonso, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 2011, pp. 139-157.
- Maillard Álvarez, Natalia, «María Guadalupe de Lencastre (1630-1715): la trayectoria de una noble en el exilio», *Historia y Genealogía*, 8, 2018, pp. 42-55.
- Martínez Caviro, Balbina, «María Orozco "La Malograda"», *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 42, 2000, pp. 223-240.
- Marugán y Martín, José, *Descripción, geográfica, física, política, estadística, literaria del reino de Portugal y de los Algarves, comparado con los principales de Europa. Tomo segundo*, Madrid, Imprenta Real, 1833.
- Morales Cano, Sonia, «La escultura funeraria gótica en la provincia de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, num. Extra. I, 2011, pp. 353-364.
- Moreira Júnior, Carlos Roberto, *Os túmulos de D. Pedro e Inês de Castro: uma história em imagens*, Brasília, Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, 2018.
- Olivera Serrano, César, *Beatriz de Portugal: la pugna dinástica Avis- Trastámara*, A Coruña, CSIC, 2006.
- Pérez Higuera, María Teresa, «Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 44, 1978, pp. 129-142.
- Pizarro, José Augusto de Sottomayor, *Os patronos do Mosteiro de Grijó: evolução e estrutura da família nobre - séculos XI e XIV*, Porto, s. n., 1987.
- Ramôa, Joana, «Isabel de Aragão, rainha e santa de Portugal: o seu jacente medieval como imagem excelsa de santidade», *Cultura*, 27, 2010, pp. 63-81.
- Ramôa, Joana, *O Género Feminino em Discussão. Re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa: projectos, processos e materializações*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- Ramôa, Joana, «Poder gravado na pedra: túmulos de rainhas e nobres do Portugal medieval», *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 2, 25, 2018, pp. 323-356.
- Ramos-Suárez, Manuel Antonio «Doña María Guadalupe de Lancaster, duquesa de Aveiro, y su devoción a los mártires de Japón», en *Japón y "Occidente". El patrimonio cultural como punto de encuentro*, coord. Anjhara Gómez Aragón, Sevilla, Aconcagua, 2016, pp. 543-553.
- Rebelo da Paula, Nuno Gonçalo, *O culto a Santa Joana Princesa em Aveiro-memórias e percursos*, Porto, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2018.
- Redondo Cantera, María José, *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e Iconografía*. Madrid, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, 1987.

ANÁLISIS COMPARADO DE SEPULCROS FEMENINOS

- Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Ribeiro, Clara, *Género e representação: A indumentária feminina nos jacentes portugueses dos séculos XIII a XV*, Lisboa, Universidad de Lisboa, 2014.
- Rivas Gómez-Calcerrada, Gema, *Voces y letras en las cortes ibéricas del siglo XVII: María de Guadalupe de Lencastre, VI duquesa de Aveiro (1630-1715)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2021.
- Rodríguez Plasencia, José Luis, «Los reyes de Portugal y sus alias», *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerreños*, 86, 2017, pp. 49-60.
- Rodríguez Velasco, María, «Símbolo para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media», en *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones. Vol. I*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Madrid, Ediciones Escurialenses, 2014, pp. 445-462.
- Rossi Vairo, Giulia, «O túmulo de Isabel de Aragão, rainha de Portugal: propostas para uma cronologia antecipada», en *O fascínio do gótico: Um tributo a José Custódio Vieira da Silva*, ed. Joana Ramôa Melo e Luís Urbano Afonso, Lisboa, Artis - Instituto de História da Arte Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016, pp. 17-32.
- Rovira y Jiménez de la Serna, María Luisa, «Teodora Hervella y Cano», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*.
- Rúbia Garcia, Mayra, *A princesa infanta Joana (1452-1490)*, Goiânia, Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, 2003.
- Rúbia Garcia, Mayra, «Sonhos e morte de uma princesa: D. Joana de Portugal», *História Revista*, 10, 1, 2005, pp. 83-95.
- Ruiz Maldonado, Margarita, «El sepulcro de Doña Beatriz de Portugal en Sancti Spiritus (Toro)», *Goya: Revista de arte*, 237, 1993, pp. 142-148.
- Sedano Martín, Teresa, *La idea y el sentimiento de la muerte en la Edad Media en Toro (Zamora)*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 2013.
- Segura Graiño, Cristina, «Beatriz Galindo ejemplo de humanista laica», *Miscelánea Comillas*, 69, 134, 2011, pp. 293-304.
- Silva, José Custódio Vieira da, «Memória e imagem. Reflexões sobre escultura tumular portuguesa (séculos XIII e XIV)», *Revista de História da Arte*, 1, 2005, pp. 46-81.
- Tárraga Baldó, María Luisa, «El sepulcro de la Reina María Bárbara de Portugal, esposa del Rey Fernando VI», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 178, 2008, pp. 46-65.
- Teixeira, Francisco, *A arquitectura monástica e conventual feminina em Portugal, nos séculos (XIII e XIV)*, Faro Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2007.
- Valero de Bernabé, Luis, *Nobleza y Heráldica del Reino de Portugal*, s. l., s. n., s. a.
- Varela Fernandes, Carla, *Poder e Representação. Iconologia da família real portuguesa. Primeira Dinastia. Séculos XII a XIV*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2004.
- Varela Fernandes, Carla, «Fama y memoria. Los enterramientos portugueses de reinas y mujeres de la nobleza en el siglo XIV», en *Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, ed. Barbara Borngässer, Henrik Karge, Bruno Klein, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2006, pp. 207-223.
- Varela Fernandes, Carla, «Sinais multiformes de identidade os arquivos familiares de elites urbanas medievais», en *Espacos e poderes na Europa urbana medieval*, eds. Sara Prata. Goncalo Miguel Correia da Silva, Amélia Aguiar Andrade, Catarina Tente, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2018, pp. 101-128.
- Vasconcelos, Ana Isabel, «A "Linda Emilia": páginas esquecidas do teatro português oitocentista», *Historiae*, 8, 2, 2017, pp. 11-30.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA