

Modelos de enterramiento, modelos de patronazgo: La Capilla de los Tres Reyes del Convento de Santo Domingo de Valencia y los Marqueses del Zenete

NOELIA GARCÍA PÉREZ

RESUMEN

El presente artículo analiza los modelos de enterramiento de los Marqueses del Zenete y su primogénita, Mencía de Mendoza, como signos de dos modelos distintos de patronazgo artístico.

PALABRAS CLAVE: Mencía de Mendoza, Marqueses del Zenete, Capilla de los Tres Reyes, patronazgo artístico, modelos de patronazgo.

ABSTRACT

The present study focus on Marqueses del Zenete and their daughter Mencía de Mendoza's tombs, as a sign of two different models of artistic patronage

KEYWORDS: Mencía de Mendoza, Marqueses del Zenete, Capilla de los Tres Reyes, artistic patronage, models of patronage.

«Item declaro y declaro que si yo muriese en estos reinos de España en qualquier parte e lugar dellos que mi cuerpo sea llevado a sepultar a la capilla de los tres reyes que es en el monasterio de los predicadores de la ciudad de Valencia del Cid que la majestad cesarea del Emperador nuestro señor fue servido deme hacer merced y que sobre mi sepultura tan solamente se ponga una lanca de alabastro igual de la tierra sin otro vulto con u letrero en que se diga como mi cuerpo yace alli sepultado y se declare el dia de mi finamiento porque las personas que lo vieren y leyeren y me conocieren en esta vida tengan memoria de rogar a Dios por mi anima' ».

Testamento de Mencía de Mendoza. Burgos, 1525.

¹ El documento manuscrito de su testamento se encuentra en el Archivo General de Simancas (A.G.S), Legajo. 320, fol. 41 y en el Archivo del Palau Marquesado del Zenete (A.P.M.Z). Legajo 124, 4, documento

Con estas palabras, expresaba en su testamento Mencía de Mendoza su deseo de ser enterrada en la capilla familiar, situada en el Convento de Santo Domingo de la ciudad de Valencia, al tiempo que dejaba establecido el modelo de enterramiento sobre el que deseaba descansar (fig. 1)². El hecho de redactar el testamento era una iniciativa mucho más profunda y simbólica de lo que pueda resultar hoy día. Hacer testamento, tal y como ha señalado Juan Torres-Fontes, «era un examinarse a sí mismo, un acto trascendente y significativo, porque la decisión de testar cobraba su sentido más profundo al plantearse lo que había sido, lo que era su vida presente y lo que aspiraba a que fuera su vida futura³». Se trataba, pues, de un evento que, con una estructura más o menos convencional, encerraba las creencias, miedos y deseos del testador y cuyo fin era preparar al hombre para el buen morir. El testamento era una necesidad exigida por la Iglesia, un deber moral que legalizaba el paso de la vida terrena a la espiritual, al tiempo que preparaba al hombre para el momento de su propia muerte, para el comienzo de su vida eterna. Por este motivo, dicho documento se erige como un retrato de quien lo otorga⁴, constituyendo una fuente de gran valor para estudiar tanto a la persona que lo redacta como a la sociedad en la que vive, ya que, como se ha apuntado, tras él se esconden las incertidumbres y esperanzas del testador. Precisamente entre la incertidumbre y la esperanza se situaba todo lo relacionado con el momento de la muerte, una de las inquietudes principales del hombre. En este sentido, el lugar y las condiciones del enterramiento constituían una de las preocupaciones fundamentales de los testadores. Mencía de Mendoza, en el momento de testar (Burgos, 3 de julio de 1535), permanecía aún casada con su primer marido, Enrique III de Nassau, Señor de Breda, y tenía establecida su residencia en los Países Bajos. Por este motivo la Marquesa del Zenete, contemplando la posibilidad de morir lejos de España, deja establecido ser enterrada junto a su esposo, siempre con el modelo de enterramiento indicado al principio de este estudio⁵:

transcrito por Thomas ROEST VAN LIMBURG, *Een Spaansche Gravin van Nassau Mencía de Mendoza Markiezin van Zenete (1508-1554)*, Leiden, A. W. Sitjhoff's Uitgevers-Maatschappi, 1908, pp. 9-112.

2 Mencía de Mendoza (1508-1554), hija de Rodrigo de Bivar y Mendoza y María de Fonseca, Marqueses del Zenete, hereda el mayorazgo familiar a la muerte de su padre en 1523, convirtiéndose en la mujer más rica de Castilla. Un año más tarde, por intercesión y voluntad de Carlos V, contrae matrimonio con Enrique III de Nassau señor de Breda, miembro del Consejo de Estado, de Hacienda y de Guerra, gobernador de las provincias de Güeldres, Holanda y Zelanda y capitán general del ejército. Convertida ya en Condesa de Nassau, se traslada junto a su esposo a Flandes, donde reside entre 1530 y 1538, con un intervalo de dos años (1533-1535) en los que ambos viajan a España con motivo del enlace de la hermana de la Marquesa: María de Mendoza. A la muerte de Enrique de Nassau, en 1538, Mencía regresa a España y establece su residencia en Valencia, donde, tres años más tarde, se casa con Fernando de Aragón, Duque de Calabria y Virrey de Valencia. La Marquesa del Zenete muere en Valencia en enero de 1554. Para un estudio detallado de la biografía de este personaje, véase: Noelia GARCÍA PÉREZ, *Arte, poder y género en el Renacimiento español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*, Murcia, Naufrascaä, 2004.

3 Antonio PEÑAFIEL RAMÓN, *Testamento y Buena Muerte. (Un estudio de la mentalidad en la Murcia del Siglo XVIII)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987, p. 8. Prólogo de Juan Torres Fontes.

4 Marion REDER GADOW, *Morir en Málaga. Testamentos malagueños del siglo XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga. Excma. Diputación Provincial de Málaga, 1986, p. 15. Prólogo de José Manuel Pérez-Prende.

5 Mencía de Mendoza redacta su testamento en la ciudad de Burgos el 3 de julio de 1535, aprovechando el viaje que el matrimonio había realizado a España para asistir al enlace de la hermana menor de Mencía, María de Mendoza con Diego Hurtado de Mendoza, Conde de Saldaña. Véase: Noelia GARCÍA PÉREZ, op. cit. p. 67.



Figura 1. Simon Bening. *Retrato de Mencía de Mendoza*. Berlín, Staatliche Museen.

«Item mando que si yo muriese fuera de estos reinos en al condado y señorío de Flandes o en otra qualquier parte que mi cuerpo sea sepultado donde el marques y conde mi señor ordenare y mandare si yo antes no lo oviere declarado por escripto o por palabra i si el dicho marques y conde mi señor muriere primere que yo e no uviere fecho e hiciere la dicha declaracion mando que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia o monasterio e parte e lugar donde el dicho marques mi señor estuviere enterrado y que sobre mi sepultura tan solamente se ponga la dicha lancha con el dicho letrado⁶».

Pero lo cierto es que su deseo era ser enterrada en la Capilla de los Reyes, junto al sepulcro de sus padres, Rodrigo de Mendoza y María de Fonseca. El inicio de este interés por la capilla familiar se inició el 18 de marzo de 1536 y acompañó a la Marquesa del Zenete hasta el final de sus días. El comienzo se sitúa con la concesión de Carlos V a Mencía de Mendoza de una Real Cédula a través de la cual le hacía merced de la Capilla de los Tres Reyes del valenciano convento de Santo Domingo:

6 A.P.M.Z., Leg. 124, 4 documento transcrito por Thomas ROEST VAN LIMBURG, *Een Spaansche Gravin van Nassau Mencía de Mendoza Markiezin van Zenete (1508-1554)*, Leiden, A. W. Sitjhoff's Uitgevers-Maatschappi, 1908, pp. 9-112.

«Cedula del emperador Carlos V su fecha en Barcelona a 18 de Marzo de 1536 por la qual haze merced gracia y donacion a favor de Doña Mencía de Mendoza Marquesa del Zenete y Condesa de Nassau para ella y para sus herederos y sucesores en el dicho marquesado de la capilla de los tres reyes que esta dentro de la Iglesia y monasterio de los frailes predicadores de la ciudad de Valencia de que SM era patron con tanto que sirviese solo para sepultura de la suso dicha y de los marqueses sus padres y de sus descendientes y sucesores y no de otra persona alguna. Nos Don Carlos [...] Por quanto por parte de vos doña Mencía de Mendoza marquesa de zenete y condesa de nasao nos habido suplicado que os libresemos merced de nuestra capilla real de los tres reyes questa dentro de la iglesia y monasterio de los predicadores de la ciudad de Valencia de que nos somos patronos por fundacion y donacion della para sepultar alli el marques y marquesa vuestros padre e madre e sucesores. E nos porla mucha voluntad de que tenemos de haber todo favor y merced en cosas de mayor calidad a vos y al marques y conde de nasao nuestro camarero mayor y del nuestro consejo vuestro maridos lo havemos tenido asi por bien con las condiciones subscriptas [...] Con tal pacto y condicion que no se pierda el titulo de la capilla real y los escudos de armas reales que estan en ellas⁷».

Desde aquel momento, la remodelación de la capilla, mandada construir por el rey Alfonso V el Magnánimo en el 1431 y terminada por su sucesor Juan II en el 1463; su decoración, así como los modelos de enterramiento que allí se albergarían fue objeto de la preocupación e interés de la joven Marquesa⁸. A pesar de que apenas transcurridos unos días de la redacción de

7 Real Cédula por la que el Emperador hace merced a Mencía de Mendoza de la Capilla de los Tres Reyes del Convento de Santo Domingo de Valencia. Archivo Histórico. Sección Nobleza. Fondo Osuna. Legajo. 1847-6.

8 La preocupación de Mencía de Mendoza por el panteón familiar, la llevó a dotarlo no sólo de la decoración pertinente, sino también de todo lo necesario para la correcta administración del culto:

«Otro si declaro y mando y quiero y es mi voluntad que en la dicha mi capilla de los tres reyes que como dicho es su majestad fue servido de me hacer merced hayan e sean puestos capellanes clerigos de la orden de San Pedro e religiosos del dicho monasterio donde esta la dicha mi capilla los que a los dichos mis testamentarios pareciere que seran mas convenientes para que perpetuamente sirvan la dicha mi capilla e que si ovieren de ser religiosos del dicho monasterio se digan en ella todos los dias de las pascuas e domingos e fiestas cinco misas la una cantada e con diacono e subdiacono e con su responso cantado i las quatro rezadas con sus respuestas rezados y que en todos los otros dias que no fueren pascuas o domingos o fiestas se digan en la dicha mi capilla por los dichos religiosos quatro misas rezadas con sus respuestas e que demas de esto se hagan en cada un año en la dicha mi capilla los todos sanctos con cera y ofrenda como yo aora los mando hacer e que si los dichos capellanes ovieren de ser clerigos de la orden de san pedro y no religiosos del dicho monasterio que los dichos mis testamentarios declaren el numero dellos y de los sacristanes que fueren menester para el servicio de la dicha capilla e de las misas e respuestas que se han de oír cantadas e rezadas con tanto que todavia y en todo caso agora la dicha capilla se sirva de los dichos religiosos o por clerigos de la orden de San Pedro se hagan en ella los todos sanctos en cada un año en la manera que dicho es e que ansi esto como las dichas misas e respuestas e oraciones e sacrificios sean por medio y salvacion de mi anima i de la anima del marques y conde mi señor y de las animas de los dichos marques y marquesa mi señores padre e madre e por el anima de la señora doña catalina de mendoza mi hermana e que los

su testamento se trasladaría a Breda para no regresar a Valencia hasta 1539, Mencía dispuso la realización de una serie de obras en la capilla encomendadas a la dirección del maestre racional de Valencia, Juan de Roman⁹. Los trabajos se iniciaron el 31 de enero de 1536 y se prolongaron a lo largo de seis años¹⁰. En 1536, el costo de las obras de la sepultura de la Marquesa ascendió a 36 libras, mientras las realizadas en la capilla sumaron un total de *siete mill veinte seys sueldos quatro dineros que valen tresientas sinquenta una libra seys sueldos hi quatro dineros*¹¹. Desde el comienzo de estos trabajos, y hasta la muerte de Mencía no consta que se realizaran nuevas intervenciones. De las actuaciones emprendidas, la documentación revela el costo de las obras, los artífices que intervinieron y el supervisor de la construcción, pero nada sabemos de la obra en sí. Sin duda, no se emplearon en la talla de los sepulcros familiares, ya

dichos mis testamentarios situen todo aquello que fuere necesario para las dichas capellanias e capellanes sacristanes que fueren menester para servicio de la dicha capilla e para la conservacion e adrezos e reparos e ornamentos e cera e todos santos e para la conservacion della en la renta de los censales que yo tengo e poseo e estan cargado sobre las baronias de Alberique e Alcocer e Alazquer que son en el dichoreino de Valencia segun que a los dichos mis testamentarios pareciere e que los jurados e deputados de la ciudad de Valencia tengan cargo perpetuamente de nombrar en cada un ano dos personas dellos mismos para que dentro de quinze dias despues de la pascua de navidad de cada un ano tengan cargo de visitar la dicha mi capilla e ornamentos e reparos e capellanes della si fueren clerigos de la orden de san Pedro y de como se han dicho y dicen en ella los divinos oficios e misas cantadas e rezadas e responses e oraciones e como se hacen los todos santos e se entiende en los reparos de la dicha capilla e en la conservacion della y como se gasta lo que para todo ello situado e que toda la quenta y razon della la pongan y asienten en un libro de visitacion que este metido en un arca dentro de la dicha capilla e guardado en ella e cerrado con su llave la qual tengan los dichos jurados e deputados o los que ellos ordenaren e por esta dicha visitacion despues de ser hecha e acabada e puesta e asentada en el dicho libro sea dado e pagado a los dichos visitadores lo que a los dichos mis testamentarios pareciere que se les debe dar por el trabajo de la dicha visitacion e que si fallaren culpas o negligencias siendo los tales capelanes religiosos las denuncien e hagan saber al prior del dicho monasterio para que las haga enmendar e si el no las hiciere enmendar el provincial e si fueren clerigos de la orden de san Pedro que lo denuncien e fagan saber a su prelado e superiores para que lo corrijan e que los dichos jurados e deputados tengan poder para hacer cerca desto todas las diligencias que sean necesarias para que en el dicho servicio de la dicha mi capilla en los divinos oficios que se bande decir e celebrar en ella ni en los reparos e gastos e ornamentos e en todo lo demas no se de lugar a malicia ni descuido ni negligencia e que demas desto que yo aqui declare los dichos mis testametarios tengan plenisimo poder para proveer en todo ello al fin e efecto susodicho en todo aquello que yo aqui no proveo ni proveyere adelante durante el tempo de mi vida». A.G.S. Leg. 320, fol. 41 y A.P.M.Z. Legajo 124, 4, documento transcrito por Thomas ROEST VAN LIMBURG, op. cit.

9 Trabajaron en la obra las siguientes personas: «Maestre Guillén, maestre Pere, Pere barona Manobre, Juan Gil, Pere Martines, Jaume Terol, Juan Ybanyes, Pere Aragones, Diego Arenes, Francisco Barona, Pere Castany, Francisco Diaz, Juhan Frances, Eseve Frances, Johan Escobar, Miguel Jornal, Carlos Menobre, Pere Navarro, Pedro Serrador, Pedro Garcia Serrador, Asent Serrador, Azmet serrador, Abraham Ajudant, Pere Climent, Gomes carro Cano, Luis Borrás, Gaspar Gregori, Juhan Ramon, Bartomeu Escriba, Juhan Andalus, Val de rama, Gregori Nadal, Juan de Viana». A.P.M.Z., Leg. 140, 6.

10 «Comte de la obra feta en lo monestir de predicadors en la ciutat de valencia en la sepultura y capella dels molt Ilustres señors marques y marquesa del zenete y contes de nasau por manamento cordinacio del señor maestre racional en nom y com procurador de les Illustres Señories pagada permi mosnotre veta la qual obra se comença a fer a 31 de giner de 1536». A.P.M.Z., Leg. 140, 6.

11 «Cuenta de la obra feta en capella de predicadors en la sepultura de la Sra marquesa 36 libras que monta el gasto de las obras de 1536 (...) Asi montan las cantidades que se an gastado en las obras que se an hecho en la capilla en la capilla que su señoria tiene en el momasterio de predicadores de la ciudad de valencia los quales dichos gastos se an echo en todo el años de 1536». A.P.M.Z., Leg. 140, 6.

que esta responsabilidad recayó en su heredero, Luis de Requesens, fue el encargado de hacer cumplir la voluntad de la Marquesa y, por ello, no sólo se encargó del enterramiento de Mencía (fig. 2) sino también, del sepulcro de sus padres, tal y como ella había dejado establecido en sus testamento:

«Item mando e digo que si yo en mi vida no ficiere pasar los huesos de los dichos marques y marquesa mis señores padre e madre a la dicha mi capilla de los tres reyes y poner en ella sus camas e bultos de alabastro que mis testamentarios lo fagan e cumplan despues que yo fuere muerta lo mas presto que pudieren como a ellos bien visto fuere en la parte mas principal de la dicha capilla y que mi sepultura se haga y ponga encima della la dicha lancha de alabastro igual de suelo a los pies de las sepulturas de los dichos marques y marquesa mis señores con el dicho letrero.

Otrosi mando que si fuere menester qualesquier licencias e letras apostolicas e otras qualesquier facultades para sacar los huesos de los dichos marques y marquesa mi señores de las dichas sepulturas donde fueron y estan enterrados que se procuren e hayan por los dichos mis testamentarios e se haga todo lo demas que sea necesario para que esto haya efecto¹²».

Así, con el propósito de hacer cumplir la voluntad de Mencía de Mendoza, Luis de Requesens, aprovechando su estancia en la ciudad de Génova en el año 1564, firmó el contrato de las obras con el «mastro Giovanni Vrsolini et Gio: Carlone marmorari del lago di Como»¹³, aunque el diseño de la escultura recaería en Juan Bautista Castello, el Bergamaso. El contrato detallaba minuciosamente las características del encargo y el tiempo de ejecución. Así, en lo referente al sepulcro de Mencía de Mendoza, señalaba:

«In detto lastrico a i piedi de sepolti una pietra del medmo marmo bianco che sara anche sepultura lungha parmi sette et larga parmi 3'1/2 qualle ha di esser insculpida le lettere di bronzo intorno con vno scuto di arme in mezzo, ma detti marmorari faranno solamente le incassature di dette lettere et scutto d'arme et quello che intorno a cio rispetta all'arte loro et il getto del bronzo tocara a su Sria. Illma. Et haverà questa pietra il suo pavimento overo freggio a torno di pietra (...) nera¹⁴».

No se trató de una lancha de alabastro como Mencía había dispuesto, sino de mármol blanco con una inscripción en bronce, que no se ha conservado, que alude a la Marquesa del

12 A.P.M.Z., Leg. 124, 4 documento transcrito por Thomas ROEST VAN LIMBURG, *Een Spaansche Gravin van Nassau Mencía de Mendoza Markiezin van Zenete (1508-1554)*, Leiden, A. W. Sitjhoff's Uitgevers-Maatschappi, 1908, pp. 9-112.

13 Archivo de Estado de Génova. Notario Francesco Carexeto, f.13, sc. 308, doc. 524, citado por Rosa LÓPEZ TORRIJOS, «Los autores del sepulcro de los marqueses del Zenete». *Archivo Español del Arte*, 203 (1978), p. 328.

14 Ibidem.



Figura 2. Sepulcro de Mencía de Mendoza.1564-1565. Capilla de los Tres Reyes del Antiguo Convento de Predicadores. Actualmente Capitanía General de Valencia.

Zenete como una mujer ilustre, resaltando sus virtudes: «D. O. M. Roderico Mendozae Zenetanae Principi, Roderici Mendozae Zeneti Marchionis et Mariae Fonsecae eivs vxoris F. et Ferdinandi Aragonij Calabriae Dvcis, conivgi foeminae lectiss et excellentiss svmmisq. Animi, ingenij virtutis, generis, et fortvnae ornamentis, illustriss, Lvdovicus Reqvesentivs eivs haeres, Militiae D. Iacobi Castellae Commendatarivs Max vt perpetvum animi gratiss monvmentvm extaret et Mentiae illvstriss, parentvm, memoria ex marmore pario sepylchra, cvm statvis S. P. F. C. Vix. Ann XLV Mens I Die V. Obiti pridie non Ian Ann MDLIII¹⁵».

Junto al sepulcro de Mencía, el contrato aludía a la tumba de los Marqueses, detallando todos sus pormenores, y al pretil con cancel y balaustrada en torno al enlosado, hoy desaparecido (fig. 3). Igualmente, quedaba establecido que la obra debía estar terminada en el plazo de un año, es decir, en diciembre de 1565. Mientras tanto, los encargados de supervisarla y realizar los pagos oportunos serían los banqueros Antonio Spinola y Baltasar Lomelino. Los sepulcros fueron realizados en el tiempo previsto, trasladando los restos de Mencía de Mendoza y sus padres a la Capilla de los Tres Reyes, tal y como había sido su voluntad¹⁶.

Tal como señala Rosa López Torrijos, la traza del sepulcro de los Marqueses del Zenete, de gusto neorenacentista, concebía la tumba como un monumento exento, para contemplar en un espacio libre, acotado por una balaustrada¹⁷. El sepulcro, que descansa sobre un basamento decorado con diversas cartelas y cuatro amorcillos, acoge la doble tumba con las estatuas yacentes de Rodrigo de Bivar y Mendoza y María de Fonseca. Un modelo de enterramiento que, si bien se acerca al gusto medieval en la armadura y espada, acompañadas del yelmo que a los pies acompañan al Marqués, o en el libro de oraciones y el perrito que aparecen junto a la Marquesa, nos remiten al estilo manierista en las calaveras laterales o los amorcillos paganos ya señalados. Lo cierto es que nada tiene en común con el modelo de enterramiento sencillo y austero, alejado de todo signo de boato u ostentación, que escogió la heredera de los Marqueses, donde el único elemento decorativo de la losa sepulcral lo constituía el escudo de la familia.

Se trata, pues, de dos modelos de enterramiento que responden a dos modelos de patronazgo y que, sin embargo, provienen de la misma patrona: Mencía de Mendoza. Una vez analizados los modelos de enterramiento, estudiemos los modelos de patronazgo¹⁸.

Cierto es que la mayoría de las mujeres que desarrollaron labores de patronazgo durante su matrimonio ejercieron una labor secundaria, sometidas al beneplácito de sus cónyuges, cir-

15 A la princesa doña Maria Mendoza Zenete, hija de don Rodrigo Mendoza y doña Maria Fonseca su mujer, marqueses de Zenete; esposa de don Fernando de Aragón duque de Calabria, excelentísima y singular matrona enaltecida con las brillantes dotes del espíritu, ingenio, virtud, fortuna y nobleza, que vivió 45 años, 1 mes y 5 días y murió en 4 de enero de 1554.

16 En relación con este tema, véase: Fernando CHECA CREMADES, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 163-168; Rosa LÓPEZ TORRIJOS, op. cit., (1978), pp. 323-336, idem, «Obras de los Carlone en España», *Goya*, 158 (1980), pp. 80-85; José María MARCH, *El Comendador Mayor de Castilla Don Luis de Requesens en el gobierno de Milán 1571-1573*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1943; María José REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.

17 Rosa LÓPEZ TORRIJOS, op. cit., p. 332.

18 Para un estudio detallado de los modelos de patronazgo, véase: Noelia GARCÍA PÉREZ, «Modelos de mujer, Modelos de patronazgo», en *Miradas de Mujeres. El patronazgo femenino y el arte del Renacimiento*, Murcia, Nausicaá, 2004, pp. 46-67.



Figura 3. Sepulcro de los Marqueses del Zenete. 1564-1565. Capilla de los Tres Reyes del Antiguo Convento de Predicadores. Actualmente Capitanía General de Valencia.

cunstancia que ha motivado que resulte muy difícil dilucidar cuál es el verdadero promotor de muchas obras¹⁹. Sin embargo, este papel fundamentalmente pasivo, obligado por las circunstancias, variaba de forma considerable en las viudas y en aquellas casadas que disponían de una independencia financiera, como ocurría con Mencía de Mendoza, cuyos ingresos anuales ascendían a 450000 florines, el equivalente a unos 220000 euros. En este caso, la pasividad se transformaba en actividad; la esfera privada dejaba paso, prudentemente, a un plano más público²⁰; de la misma manera que las obras patrocinadas pasaban de promocionar y defender el patrimonio de la dinastía familiar y el prestigio del linaje a ser expresión de un interés propio, reservado hasta el momento a discretas manifestaciones en las obras que promocionaban²¹.

La mayoría de las mujeres que emprendieron el ejercicio de la promoción artística de manera activa comenzaron ejerciendo un patronazgo pasivo, atento a la aprobación masculina. No obstante, entre ambos extremos emerge una opción intermedia ampliamente desarrollada que

19 Roger J. CRUM, «Controlling Women or Women Controlled? Suggestions for Gender Roles and Visual Cultures in the Italian Renaissance Palace», en *Beyond Isabella. Secular women patrons of art in Renaissance Italy*, Kirksville, Missouri, Truman State University Press, 2001, pp. 37-38.

20 En relación a la diferenciación de los espacios público y privado, véanse, entre otros: Thomas HELLER, Morton SOSNA y David E. WELLBERY (ed.), *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Standford, Standford University Press, 1986; Dorothy O. HELLY, y Susan M. REVERBY, *Gendered Domains. Rethinking Public and Private in Women's History. Essays from the Seventh Berkshire Conference on the History of Women*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 1992; Ann Rosalind JONES, «Enabling Sites and Gender difference: reading city with men», *Women's Studies*, v.19, 2 (1991), pp. 239-253; Linda KERBER, «Separate Spheres, Female Worlds, Woman's Place: The Rhetoric of Women's History», *Journal of American History*, 75(1988), pp. 9-39; Hanna Fetichel PITKIN, «Justice: On Relating Public and Private», *Political Theory*, 9 (1991), pp. 239-249 y Janet SHARISTANIAN, «Women's Lives in the Public and Domestic Spheres», en *Gender, Ideology, and Action. Historical Perspectives on Women's Public Lives*, Nueva York, Londres, Greenwood Press, 1986, pp. 1-10.

21 Catherine King ha planteado la posibilidad de que las obras comisionadas por las mujeres posean cierta impronta femenina en función de las circunstancias del encargo. Así, cuando una mujer comisiona una obra para su uso personal, el trabajo resultante suele poseer su marca femenina, mientras que, si se trata de un encargo para terceras personas, normalmente hombres, como la tumba de su esposo, sólo la inscripción u otros pequeños detalles nos hará ver la participación femenina. Catherine KING, *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy 1300-1550*, Manchester, Manchester University Press, 1998, p. 6.

denominaremos *patronazgo activo condicionado*. Si el patronazgo pasivo se caracteriza por ser aquel en el que la mujer opina, pero no decide, el activo implica el ejercicio del gusto personal, manifestado en la elección de un género concreto, una iconografía determinada o un estilo preciso, fruto de la experiencia y criterio femenino. Así, Catalina de Medici adoptó la imagen de Artemisa para sus retratos, dentro de unos cánones estilísticos previamente fijados²²; Margarita de Austria escogió a Van Orley, como uno de los pintores que trabajarían exclusivamente a su servicio durante varios años; Verónica Gambara optó por Correggio y Mencía de Mendoza por Jean Gossaert. Es decir, el ser activo implica tomar decisiones, elegir con cierta libertad, conforme a unos criterios personales. Sin embargo, la estética femenina actúa más o menos libremente en función del tipo de obra que comisiona y los motivos que subyacen tras el encargo. Es decir, parece difícil que una mujer pueda ejercer su gusto personal al comisionar un panteón familiar sin verse condicionada por el verdadero propósito que le lleva a erigir esa obra: la promoción dinástica. Sin embargo, si se tratara de su enterramiento personal, actuaría más libremente y sin otro condicionante que su propio criterio y experiencia. En el primer caso se trataría de un *patronazgo activo condicionado*: aquella actuación en la que la patrona somete su criterio personal al contexto y circunstancias del encargo y en el segundo un patronazgo activo. Uno de los ejemplos más evidentes al respecto lo encontramos en el caso de Mencía de Mendoza. La Marquesa del Zenete manifestó en su testamento su deseo de que tanto sus padres como ella fueran enterrados en la Capilla de los Tres Reyes del Convento de Predicadores de Valencia. Sin embargo, especificó cómo para sus progenitores deseaba poner «camas e bultos de alabastro»²³, mientras para sí, tan sólo quería que sobre su sepultura «se ponga una lancha de alabastro igual de la tierra sin otro vulto con un letrero en que se diga como mi cuerpo yace allí sepultado y se declare el día de mi finamiento porque las personas que lo vieren y leyeren y me conocieren tengan memoria de rogar a Dios por mi alma»²⁴. Se trataba de dos estilos bien distintos: el primero el que sus padres hubieran deseado, el segundo el que ella misma escogía, siguiendo los parámetros de la doctrina erasmista. Ambos fueron voluntad expresa de Mencía, aunque la responsabilidad de la construcción recayera sobre Luis de Requesens; ambos constituyen un ejemplo de patronazgo activo, sin embargo, en el caso de la tumba de los Marqueses del Zenete asistimos a un caso de *patronazgo activo condicionado*, en el que el criterio personal de Mencía se ve sometido a las circunstancias particulares del encargo.

22 Artemisa era reina de caria en Asia Menor, en el siglo IV a. C. Viuda de Mausolo, después de la muerte de su esposo, gobernó Caria y se encargó de supervisar el Mausoleo de Halicarnaso. Era, pues, el prototipo perfecto para la viuda Catherine de Medici: ambas perdieron a su esposo, el monarca, y se alzaron como las dirigentes del país en su lugar. Sobre este tema, véase: Sheila FFOLLIOTT, «Catherine de' Medici as Artemisia: Figuring the powerful Widow», en *Rewriting the Renaissance. The Discourses of sexual difference in Early Modern Europe*, Chicago y Londres, Chicago University Press, 1986, pp. 227-241. Igualmente, de esta misma autora, véase: «The Ideal Queenly Patron of the Renaissance. Catherine de' Medici defining herself or defined by others?», en *Women Art in Early Modern Europe*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1997, pp. 99-110.

23 Thomas M. ROEST VAN LIMBURG, *Een Spaansche Gravin van Nassau, Mencía de Mendoza, Markiezin van Zenete (1508-1554)*, Leiden, A. W. Sitjhoff's Uitgevers-Maatschappi, 1908, p. 99.

24 Ibidem, pp. 94-95.



Figura 4. Taller de El Bosco. Tríptico de los Improperios. Valencia, Museo de Bellas Artes.

Muestra de este patronazgo activo que la Marquesa del Zenete ejerció hasta el final de sus días es el hecho de que tan importante como el sepulcro lo fueran las pinturas que contribuían al adorno de la capilla. En este sentido, Mencía distingue en su testamento entre el retablo principal, que había de realizarse *ex profeso*, y otras pinturas más pequeñas destinadas a decorar los altares menores:

«Otro si por quanto la dicha capilla no tiene retablo principal e se ha de hacer e poner en ella mando que si acaso yo no le oviere fecho en tiempo le mi vida o le huviere comenzado o no le huviere acabado que los dichos mis testamentarios entiendan luego en que se haga e ponga e asiente el dicho retablo segun e como e de la forma e manera e de la hechura e costa que a ellos les pareciere que se deba hacer e si les pareciere asi mismo que hay necesidad de otros retablos pequeños para otros altares donde se puedan decir las dichas misas se hagan e que para ello puedan aplicar las tablas pintadas de devocion que yo tengo e que todo ello se haga e cumpla segun su alvedrio e parescer con tanto que en esto no se entienda ni se estienda a los retablos e otras imagenes de oro que yo agora tengo porque cerca de aquellos yo mandare e dispone adelante si plugiere a Dios lo que se debe hacer e que ansi mismo en quanto a los vestidos que yo mando para ornamento de la dicha mi capilla no se entienda ni se estienda a perlas ni piedras preciosas ni estampas ni otras piezas de oro puesto caso que quando yo me vestia se pusiesen en las dichas ropas ni en cualesquier dellas ni se allen puestas en ellas aunque esten bordadas con ello o con cualquier cosa de oro las dichas ropas sin que se qultem dellas las dichas bordaduras²⁵».

Siguiendo sus indicaciones, Luis de Requesens escogió el tríptico de los *Improperios* del taller de El Bosco para adornar los dos arcosolios colaterales de la capilla: en el lado del Evangelio, la *Coronación de espinas* y en el de la Epístola, *el Prendimiento y la Flagelación* (fig. 4)²⁶. Pero, ¿qué ocurrió con el retablo principal?. Si seguimos las palabras de Mencía, el panteón familiar carecía de una obra semejante; sin embargo, desde 1463 la capilla lucía un retablo dedicado a la Virgen de la Esperanza que había sido realizado por uno de los pintores

²⁵ Ibidem.

²⁶ El tríptico se mantuvo en este emplazamiento hasta su traslado al Museo de Bellas Artes de Valencia en 1835. Luis TRAMOYERES BLASCO, «Un tríptico de Jerónimo Bosch en el Museo de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 3 (1915), p. 92

más afamados del momento: Juan Reixach. Dicha obra se mantuvo en este emplazamiento hasta 1588, fecha en la que fue sustituido por un nuevo retablo realizado bajo la misma advocación²⁷. Según Tramoyeres, la nueva obra «estaba compuesta por tres cuerpos arquitectónicos, asentados sobre un basamento que debió de tener pinturas en los recuadros. La parte escultórica figura en la zona central; en la primera el grupo corpóreo de la Virgen de la Esperanza y las efigies de los reyes D. Alfonso y D. Juan a los pies, faltando hoy el bulto del infante don Fernando. En el centro del segundo cuerpo, altorrelieve de la Caída de San Pablo, y en el tercero, formando el remate o pináculo, el Crucifijo, la Virgen y San Juan Bautista, de escultura. Las tablas laterales del primer cuerpo representan a San Pedro, en el lado del Evangelio, y a San Pablo en el opuesto. Encima del primero Santo Domingo y sobre el segundo San Vicente Ferrer y en los guardapolvos cuatro apóstoles, también pintados, dos por lado. Ignoramos los asuntos representados en las tablas del banco, cuya existencia confirman unos lienzos pintados a la cola, imitando jaspes, que debieron reemplazar a las desaparecidas pinturas»²⁸. Si Tramoyeres estaba en lo cierto y en 1535, momento en el que Mencía hace testamento, la capilla poseía su propio retablo principal, no debía ser del gusto de la Marquesa cuando ordena la ejecución de uno nuevo, que bien podría tratarse del que presidió el panteón desde 1588. Aunque no consta el nombre de los artistas que participaron en su elaboración, Tramoyeres señala al retablista Borja en la faceta escultórica y a Juan de Zariñena a cargo de las tablas pintadas²⁹.

La sencillez de su sepulcro, así como la decoración prevista inicialmente, basada en el obligado retablo principal y alguna de sus pinturas, contrasta con la fastuosa elección final de un panteón decorado con la lujosa tapicería de la muerte diseñado por Van Orley en 1539 y que llegó a Valencia en 1542³⁰. Del mismo modo que la «muerte íntima» que Mencía había deseado, en un primer momento, lejos de cualquier ostentación de duelo y en consonancia con la doctrina de la *Devotio Moderna*, contrasta con la «muerte pública», caracterizada por una fastuosa puesta en escena de la funeraria tradicional donde la muerte se convertía en un acto público preparado hasta el mínimo detalle como respuesta a la última voluntad del difunto³¹. Se trata de dos realidades que corresponden con dos actitudes ante la muerte expresadas en la redacción del testamento (1535) y, posteriormente, del codicilo (1550), propios de un personaje tan complejo como fascinante como fue Mencía de Mendoza.

27 José TEIXIDOR Y TRILLES, *Capillas y Sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, Acción Bibliográfica Valenciana, 1950, II, pp. 207-208.

28 Luis TRAMOYERES BLASCO, op. cit., p. 96.

29 Ibidem.

30 Jan Karel STEPPE y Guy DEMARCEL, «Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck prince-évêque de Liège», *Revue de l'Art*, 25 (1974), p. 54.

31 Miguel FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia (1472-1522)*, Valencia, Consell de Cultura Valenciana, 1996, pp. 365-368.