

# MEMORIA DE UNA DAMA ALCARREÑA: APORTACIONES AL ESTUDIO DEL SEPULCRO DE DOÑA ALDONZA DE MENDOZA<sup>1</sup>

Sonia Morales Cano  
*Profesora Contratada Doctor Interina*  
*Departamento de Historia del Arte*  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

*«Seyendo esta casa edeficada por sus antecesores con grandes gastos e de supmtuoso edificio, se puso toda por el suelo y por acrecentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia la mandó edeficar otra vez para más onrrar la grandeza de su linaxe».*

Estas palabras extraídas de una larga inscripción que hizo colocar el segundo Duque del Infantado, Íñigo López de Mendoza, en los arcos del patio del palacio de Guadalupe, al que da nombre su título, resumen a la perfección cuán apreciaban el linaje las clases pudientes en la Baja Edad Media. Era un distintivo de élite, por lo que la aristocracia rica y poderosa no dudará en falsificarlo si es preciso para hacerlo más antiguo<sup>2</sup>. Es el caso de la Casa Mendoza, originaria de Vitoria y vinculada con el Cid Campeador por el deseo del Gran Cardenal de hacer emparentar a su familia con don Rodrigo Díaz de Vivar, de quien se ha considerado que tomaron las armas —una banda roja a la soslaya con perfiles de oro en campo verde—<sup>3</sup>: las más sencillas y antiguas de la familia, que figuran en el sepulcro de Aldonza de Mendoza. Sabían que el mejor elemento propagandístico del linaje era la heráldica, por lo que no dudaron en hacer representar sus escudos de manera insistente por doquier. Por eso, la puerta principal del palacio está presidida por un gran escudo con las armas más comunes de los Mendoza circundado por un rosario de pequeños emblemas de sus señoríos norteños, custodiado por dos grandes salvajes.

El Palacio del Infantado, mandado levantar hacia 1480 por don Íñigo, como se ha señalado, en el solar que ocupaban las casas principales del primer Mendoza alca-

rreño, Pedro González de Mendoza, fue edificado bajo la dirección del arquitecto bretonés Juan Guas, quien contó con la colaboración del flamenco Egas Cueman en las tareas escultóricas. En la actualidad, ese edificio, principal atractivo turístico de Guadalajara y uno de los máximos exponentes de la arquitectura hispanoflamenca, atesora en sus salas bajas el Museo Provincial de Guadalajara.

El destino y el buen hacer de las autoridades competentes ha querido que la sala principal de ese museo esté presidida por el sepulcro de una de las personalidades más emblemáticas de los célebres Mendoza, Aldonza de Mendoza († 1435), pieza fundamental del patrimonio guadalajareño y uno de los sepulcros góticos femeninos más emblemáticos de toda Castilla, si bien su destino originario fue el monasterio de San Bartolomé de Lupiana. Allí permaneció hasta que, en 1845, fue trasladado para su custodia al primer Museo Provincial desde donde pasó, veintitrés años más tarde, al Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Después de un largo siglo fue reclamado y regresó a Guadalajara, en 1973, para ser expuesto en el nuevo Museo Provincial, su emplazamiento actual<sup>4</sup>.

Por su belleza y refinamiento artístico, este monumento funerario femenino ha sido objeto de atención por parte de diversos estudiosos. Sin embargo, hasta ahora no se ha ofrecido un estudio que profundice en sus particularismos iconográficos y su estilo en relación con otras obras contemporáneas castellanas del mismo género que posibilite estrechar el cerco en torno a su autoría y que puede dar como resultado una aproximación cronológica más tardía de la que se ha venido aportando para la obra. Una autoría, vinculada a los maestros que trabajaron precisamente en el Palacio del Infantado.

#### «UNA SEPULTURA DE ALABASTRO CONVENYBLE A MI PERSONA»

Miembro de la familia alcarreña más influyente en tiempos de los Reyes Católicos, Aldonza de Mendoza podía presumir de ser una de las más esclarecidas damas de cuentas habitaron en la España del siglo XV. Fue hija del almirante de Castilla Diego Hurtado de Mendoza, hermana del célebre Marqués de Santillana, por parte de padre, y nieta del rey Enrique II, por parte de su madre, María de Castilla. Una posición privilegiada de cuna que, en el contexto de la compleja red de matrimonios convenidos propia de los tiempos bajomedievales, forzó su enlace con su primo don Fadrique de Castro, bisnieto de Alfonso XI, conde de Trastámara y duque de Arjona, con quien no tuvo hijos y de quien no recibió otra cosa que vejaciones, humillaciones y continuas infidelidades. Una situación tormentosa que complicó su existencia, a la que tuvo sumar continuos pleitos mantenidos con el Marqués de Santillana por la herencia de su padre quien, frente a sus otros hijos, favoreció en extremo a doña Aldonza<sup>5</sup>.

Al enviudar, en 1430, cuando contaba con unos cincuenta años, nuestra ilustre dama vivió retirada en unas casas principales que poseía en Guadalajara, en la colación de Santiago, próximas a la muralla. No obstante, pasó sus últimos días en Espinosa de Henares, donde hizo testamento el 16 de junio de 1435, tan solo dos días antes de fallecer. A través de esa postrimera voluntad, doña Aldonza acrecentó el monasterio de San Bartolomé de Lupiana, el lugar en el que dispuso ser enterrada «según mi estado

demanda» y no en el convento de San Francisco de Guadalajara, el panteón familiar de los Mendoza, al no ser madre de futuros titulares que continuaran la rama sucesoria<sup>6</sup>.

La elección del monasterio de San Bartolomé de Lupiana como última morada estuvo condicionada por varios factores que debió considerar muy favorables tanto para su memoria póstuma, como para la salvación de su alma. Por un lado, se trataba ni más ni menos que del edificio fundacional de la orden jerónima, levantado en 1374, por impulso de Pedro y Alonso Fernández Pecha, sobre la antigua ermita de San Bartolomé<sup>7</sup>. Por otra parte, debía ser consciente de que la relación de esta orden religiosa con el ámbito funerario era muy estrecha, pues concedía suma importancia al rezo y culto divino que llegaba a ocupar ocho horas diarias, lo que beneficiaba de manera continuada el alma de los difuntos inhumados cerca del lugar en el que se llevaran a cabo.

Dentro de esa edificación religiosa, el espacio escogido por doña Aldonza como panteón fue la capilla mayor, un privilegio al alcance de muy pocos, reservado a los fundadores o bienhechores de esos espacios, que le permitía proclamar su estatus y beneficiarse de los oficios litúrgicos que allí se celebraban. Fue un lujo que pudo permitirse al haber dejado bienes y heredades cuantiosas al cenobio y haber ordenado en su testamento ampliar la iglesia y la capilla principal, de manera que fuese «convenyble segunt my estado e del dho monasterio».

Esta disposición pone de manifiesto hasta qué punto defendía esta señora alcañena su estatus, como había hecho en vida, incluso a la hora de la muerte, en un periodo en el que lo habitual era que los hombres fueran los que fundaran las capillas funerarias. Celosa de esa condición, dispuso además que su cuerpo fuera enterrado en medio del presbiterio, ante el altar mayor «para lo qual sea fabricada una sepultura de alabastro convenyble a mi persona, el qual este apartado de la postrimera grada del altar mayor susodicho en manera que non pueda aver otra ende sepultura entre el dho altar e la mya»<sup>8</sup>. La promotora destinó la nada desdeñable cifra de mil florines de oro de su inmensa fortuna para la realización de su sepulcro exento y dotó la capilla con espléndidos ornamentos litúrgicos de oro, seda y piedras preciosas y dejó tres paños franceses, tal vez tapices, para que rodeasen su sepultura<sup>9</sup>.

Lo que ocurre es que su sepulcro acabó adosado al muro de la Epístola de la capilla, bien por indicación de sus albaceas —su pariente Pedro Manrique, el prior del monasterio de Lupiana y otro monje del mismo cenobio—, lo que significaría que nunca llegó a estar exento en el centro de la capilla, o como resultado de la renovación de la iglesia que se llevó a cabo en tiempos de Felipe II. Entonces, el cambio de gusto que trajo consigo la Edad Moderna, hizo que quedara detrás de un tabique, casi olvidado, aunque se dejó un pequeño hueco por el que se podía contemplar.

Aunque no es ni de lejos lo que le hubiera gustado a su propietaria, gracias a esa actuación pudo pasar desapercibido durante largo tiempo y así salvarse de una desaparición casi segura, hasta llegar a manos de la Comisión de Monumentos, en 1845. Poco antes de esa fecha, el colaborador del *Semanario Pintoresco Español* J. Ulloa visitó el arruinado monasterio jerónimo de Lupiana. Al descubrirlo detrás del tabique quedó tan fascinado por su belleza que no dudó en tomar un dibujo y darlo a conocer en la publicación mencionada, en 1844, por temor a que se perdiera como estaba pasando con tantos otros sepulcros bajomedievales. Al menos así quedaría constancia gráfica de su exist-

tencia. Consideraba que, de ese modo, hacía un buen servicio a las artes y tuvo a bien compartir con el lector algunas conclusiones a las que llegó durante su visita al monasterio acerca de los motivos que llevaron a las clases pudientes a emplear buena parte de su fortuna en esas obras:

*«Apoyados en la piedad y escudados con la religión, creyeron, sin duda, que de ningún modo podían hacerse superiores al tiempo y atravesar mejor la inmensidad de los siglos, para llegar con toda seguridad hasta nosotros, que incrustándose, por decirlo así, en la concavidad del muro de una iglesia, de una capilla, ó de un claustro»<sup>10</sup>.*

El monumento funerario, en efecto, más allá de su valor funcional, es un objeto simbólico con una clara intención comunicativa. En una época como la Baja Edad Media, en la que los potentados cristianos trataban de eludir la muerte espiritual, pero también la social, la escultura funeraria era entendida como un elemento didáctico-memorial<sup>11</sup>. Contiene un mensaje dirigido tanto a Dios como a los hombres mediante el cual se buscaba expresar la fe e invitar a la reflexión y a la oración del espectador. Pero, por otro lado, tenía que dar buena cuenta a los contemporáneos y a las generaciones venideras de las virtudes del difunto, su gloria y su alcurnia para lograr la tan ansiada fama póstuma, razón por la que los programas iconográficos eran seleccionados con especial cuidado. Se pretendía, en fin, que su ornamentación y belleza atrajese todas las miradas para mantener vivo el recuerdo del finado *post mortem*.

La escultura funeraria, por tanto, adquirió durante los siglos del Gótico un rango de privilegio y contribuyó, mejor que cualquier otra manifestación artística, a perpetuar la memoria del finado<sup>12</sup>. Tal es así, que esas moradas para la eternidad eran encargadas a los artistas más cualificados y prestigiosos del momento entre los que se encontraba Juan Guas, el arquitecto en el que confiaron para sus grandes empresas artísticas los Reyes Católicos y los Mendoza, y su colaborador Egas Cueman. Pero no bastaba con que la decoración del sepulcro fuera espléndida, sus materiales los más ricos y sus formas de lo más caprichosas para perennizar el reconocimiento social alcanzado en vida; eran imprescindibles algunos recursos que ayudaran a la identificación del difunto como las inscripciones, los escudos heráldicos y las efigies que, en ocasiones, constituían verdaderos retratos.

## EL CENOTAFIO DE DOÑA ALDONZA DE MENDOZA Y EL FOCO TOLEDANO

El sepulcro de doña Aldonza de Mendoza, de alabastro blanco, está en la órbita de la escultura toledana de finales del Cuatrocientos, donde las pervivencias medievales en la concepción de la figura yacente y el concepto de la muerte-sueño conviven con el arte borgoñón y la idea de belleza y gracia procedentes del renacimiento italiano asimilado por los poderosos Mendoza<sup>13</sup>. Belleza y gracia transmitidas por el modelado de su rostro sereno y joven, la suavidad de sus manos, su cuello descubierto, su saya ceñida por debajo del pecho y las texturas cambiantes de la ropa.

La figura femenina, representada con los ojos cerrados, pero llena de vida, como durmiendo, reposa su velada cabeza en dos almohadas cuajadas de vegetación, con borlas en las esquinas. Luce sus mejores galas, con un amplio vestido con finos encajes en la parte inferior y un lujoso collar de varias vueltas terminado en un joyel cruciforme que proclama su alcurnia. Sus manos cruzadas, a la altura del pubis, sujetan un rosario de cuentas de dos vueltas en señal devota. Todo ello como consecuencia de un neoplatonismo cristianizado mediante el que se trataba de reflejar el carácter virtuoso que había tenido la difunta y su confianza en la salvación<sup>14</sup>.

Esa hermosa efigie muestra una relación muy estrecha con la estatua yacente de doña María de Perea, vinculada a la escuela escultórica de Sebastián de Toledo<sup>15</sup>, discípulo de Juan Guas y Egas Cueman relacionado con obras funerarias guadalajareñas tan emblemáticas como el Doncel de Sigüenza. Esa efigie, procedente de la iglesia de San Pedro, en Ocaña –Toledo–, hoy en día se conserva en el museo Victoria and Albert de Londres, pero su origen permite demostrar la vinculación de la obra escultórica alcarreña con el arte sepulcral del círculo toledano: se aprecian coincidencias entre ambas imágenes en las incisiones del velo, en el cuello del vestido a pico, en la forma de la nariz y los labios, en el rosario, en la túnica ceñida por debajo del pecho y en el bordado de las almohadas sobre las que reposan la cabeza, a base de decoración vegetal.

Esa ornamentación vegetal no es sino una metáfora del eterno retorno, del carácter regenerador de la Naturaleza, como la vida después de esta vida que ansía el fiel cristiano. En esa clave simbólica hay que entender también las ramas robustas de roble repletas de hojas y de bellotas que ornán los lados mayores de la urna, entre las que campean las armas más antiguas del linaje mendocino, consistentes en una banda de gules en campo de sable, sin mezclarse con otras<sup>16</sup>, el más sencillo y primitivo de los emblemas heráldicos de los Mendoza que dijeron haber tomado del Cid Campeador<sup>17</sup>.

Por el contrario, en el lado de la cabecera figura el escudo castellano de su familia materna –dos leones rampantes y un castillo–, sostenido por dos salvajes masculinos arrodillados que, por su fortaleza, simbolizan la protección del blasón familiar o, si se quiere, la defensa del linaje, sobre los que se volverá más adelante. Completa ese frontal menor una filacteria latina que traducida expresa: «Todas las cosas pasan, excepto el amor a Dios», pues se acaba la vida terrenal, pero se confía en la Salvación; terminan los momentos dolorosos a los que tuvo que hacer frente durante su matrimonio y los enfrentamientos que mantuvo con algunos familiares y se aguarda la vida de Gracia. De ese modo, aquí el concepto de la «muerte temida» es sustituido por el de la «muerte amada»<sup>18</sup>. De su paso por este mundo deja constancia la inscripción que recorre la tapa del sarcófago:

*«Doña Aldonça de Mendoza que Dios aya, duquesa de Arjona, muger del duque D. Fadrique, finó sábado XVIII días del mes de Junio del nascimiento del Nuestro Señor Ihesu Christo de mil et quatroçentos et XXXV años».*

Al igual que ocurre con la estatua yacente, la urna sepulcral alcarreña mantiene una conexión estilística muy notable con otro ejemplo sepulcral del foco toledano en el que hasta ahora, que sepamos, no se ha reparado. Se trata del cenotafio del canóni-



go don Luis Daza, sito en la capilla de la Epifanía de la catedral de Toledo, reedificada y dotada a sus expensas a finales del siglo XV. Para empezar, la yacija del religioso presenta una decoración vegetal organizada de manera prácticamente idéntica a la del sepulcro guadalajareño, lo mismo que la moldura que la enmarca, coincidente en ambos casos. Además, en el centro de la urna toledana se ofrece también un blasón, aquí sustentado por dos hombres desnudos que dejan al descubierto su sexo que, aunque en este caso no presentan el cuerpo cubierto de vello como los del sepulcro de doña Aldonza, lucen sus cabellos alborotados y barba enmarañada como es propio de esos seres selváticos. El cenotafio de don Luis Daza († 1504) es obra de transición del Gótico al Renacimiento, posiblemente ejecutado a fines del siglo XV, en vida del clérigo. El paralelismo que existe entre la obra de Toledo y la de Guadalajara es innegable, por lo que puede ser considerado un dato relevante a tener en cuenta a la hora de estrechar el círculo en torno a la autoría, o al menos la escuela escultórica, y la cronología de la última.

#### EL *HOMO SYLVATICUS* COMO TEMA ICONOGRÁFICO EN EL ARTE SEPULCRAL CASTELLANO

Por lo que respecta al tema del *homo sylvaticus*, denominado también *homo agreste* o, simplemente, hombre salvaje, con el que está relacionado el monumento funerario de don Luis Daza, cabe destacar que también está presente en otros ejemplos funerarios de la catedral Primada: en los del arzobispo don Juan de Cerezuela y don Juan de Luna, hermano uterino e hijo del Maestre santiaguista y Condestable de Castilla don Álvaro de Luna, respectivamente, ubicados en la capilla de Santiago. En ambos casos, los salvajes figuran a pequeña escala, como tenantes de escudos, resultando muy curioso el hecho de que uno de esos personajes vaya tocado con un turbante de claras reminiscencias orientales en la tumba de Cerezuela<sup>19</sup>.

Estas dos piezas son obra del denominado *Maestro de don Álvaro de Luna*, con el que se han relacionado los enterramientos del cardenal de San Eustaquio, don Gómez Carrillo de Acuña y doña María de Castilla existentes en la capilla mayor de la catedral de Sigüenza<sup>20</sup>. Un maestro con el que se ha identificado a Egas Cueman, fallecido en 1495<sup>21</sup>: el mismo que trabaja en el Palacio del Infantado, junto con Juan Guas, al que pueden deberse los salvajes que sostienen el gran blasón de la fachada.

Pero el caso toledano no es aislado, pues en otros monumentos funerarios castellanos del último Gótico también se optó por la representación del salvaje como tenante de escudo. Entre ellos bien merece la pena citar el de don Diego Morisco y doña María de Toro, en la iglesia burgalesa de Santa Águeda, o los de doña Beatriz Vázquez, don Alonso de Valderrábano y don Pedro González de Valderrábano<sup>22</sup>, en la catedral de Ávila. Además de esta iconografía, común a la que presenta el sepulcro guadalajareño de doña Aldonza de Mendoza, resulta que los sepulcros abulenses mencionados están relacionados con Juan Guas y su círculo<sup>23</sup>. Cabe señalar, en esta dirección, que tanto Ávila —en cuya catedral ostentó el cargo de maestro mayor Guas— como Guadalajara-Sigüenza se encontraban en el circuito cuyo centro artístico principal era Tole-

do, lo que explica las conexiones estilísticas que se están manifestando en el presente trabajo en relación con el sepulcro de doña Aldonza.

No obstante, su presencia en el arte sepulcral guadalajareño queda limitado al sarcófago de doña Aldonza de Mendoza. Resulta curioso, en ese caso, que se haya optado por la representación de salvajes masculinos en una tumba femenina, pues existen ejemplos en el ámbito funerario donde figuran salvajes hembra sosteniendo el blasón de una mujer: el caso de las armas de su sobrina María de Mendoza, hija del Marqués de Santillana, en la capilla del Condestable de la catedral de Burgos. Tal vez en el ejemplo alcarreño ocurra así para remarcar la idea de fuerza, asociada en la época con el hombre y también al salvaje o su tradicional asociación con la defensa del linaje, al figurar como tenantes, por lo que tienen misión protectora, como los leones, en el ámbito funerario<sup>24</sup>.

El tema del salvaje hizo su aparición en la primera mitad del siglo XIV en piezas decorativas de pequeño tamaño, pero es en la arquitectura del Gótico final donde alcanzó su máximo esplendor, con ejemplos sobresalientes en la fachada del renombrado Palacio del Infantado, el tímpano de la entrada del palacio de Escalona que habitaron don Juan de Cerezuela y don Álvaro de Luna, o la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid, por citar solo algunos<sup>25</sup>. Con anterioridad, en época románica, el exceso de vello que caracteriza a los salvajes era un distintivo de los demonios, pero a partir de la decimocuarta centuria su significado evolucionó hacia una humanización del cuerpo y del comportamiento del hombre al margen de la civilización. Representaba, por tanto, la lucha humana contra los instintos y las pasiones, donde era necesario que dominara la razón, por lo que encarnaba un ideal moral<sup>26</sup>.

Al estar alejado de la civilización, el hombre velludo, o en su defecto la mujer velluda, era una metáfora de la vida alejada de las tentaciones y corrupciones mundanas y, con ese sentido, debió emplearse en el arte sepulcral<sup>27</sup>. En este sentido funerario, que es el que ahora nos interesa, no está de más recordar una particularidad del *homo sylvaticus* de la que advierte Bartra: cuando hace mal tiempo, el salvaje se ríe porque sabe que saldrá el sol pero, cuando hace buen tiempo, está triste, porque espera la lluvia<sup>28</sup>. Por tanto, el mensaje es claro: el buen cristiano, al igual que hace el «buen salvaje», no ha de estar afligido por su muerte ni por la de sus familiares porque alcanzará la salvación con el Sol de Justicia que es Dios.

Desde finales del siglo XV y comienzos del XVI, el salvaje también fue reivindicado como símbolo de pureza, al estar alejado de lo mundano, en base a una reinterpretación del antiguo mito del Paraíso terrestre y de sus hombres fabulosos que precedieron a la Historia, cuando el ser humano era bueno, perfecto y feliz, antes del Pecado<sup>29</sup>. Encontrar esa pureza para el alma y el Paraíso, era el principal objetivo del creyente y esa idea pudo estar presente a la hora de gestar el programa iconográfico del sepulcro de doña Aldonza de Mendoza.

Por último, hay que apuntar que el salvaje representado a la izquierda del escudo, en el lado de la cabecera de la urna de doña Aldonza, peina melena con unos rizos escalonados con dos bucles en la frente. Ese peinado es idéntico al que luce uno de los ángeles desnudos que sostienen el escudo del sepulcro de «El Dorado» de Jirueque y al de la figura de Adán que, procedente del sepulcro de don Martín Fernández de la ige-

sia de la Natividad de Pozancos, se conserva en el Museo Diocesano de Sigüenza y uno de los ángeles que decoran el frente de la referida obra de Pozancos. Un detalle más que permite vincular todos estos sepulcros a la misma escuela escultórica: la que conforman los artistas del foco toledano que extendieron su arte e influencia por tierras de Castilla, Juan Guas, Egas Cueman y sus discípulos.

Las conexiones iconográficas y estilísticas del sepulcro de Aldonza de Mendoza con las obras referidas a lo largo de estas líneas permite apuntar a uno de esos artistas, tal vez Egas Cueman, como posible autor de esta joya escultórica. Al mismo tiempo, ofrece la posibilidad de situar la cronología del monumento a la memoria de Aldonza de Mendoza en los últimos años del siglo XV y no en los años inmediatos a su muerte, cuya fecha precisa, 1435, señala la inscripción que bordea la tapa, como a menudo se ha propuesto.

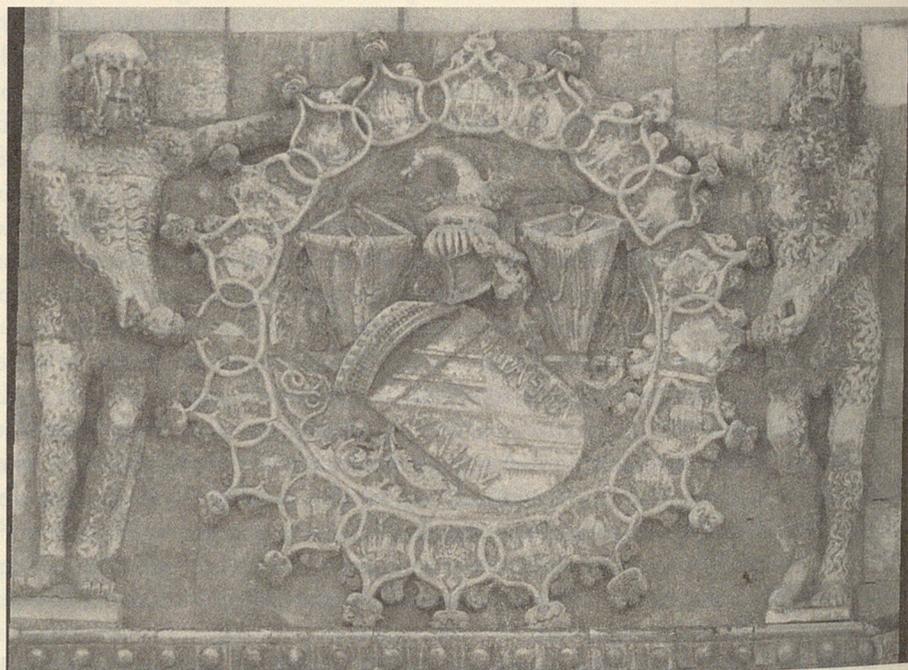


Fig. 1. Escudo y salvajes que presiden la puerta principal del Palacio del Infantado, Guadalajara.



Fig. 2. Escudo y salvajes del sepulcro de doña Aldonza de Mendoza, en el Museo de Bellas Arte de Guadalajara, procedente del monasterio de San Bartolomé de Lupiana.



Fig. 3. Detalle del sepulcro de doña Aldonza de Mendoza.

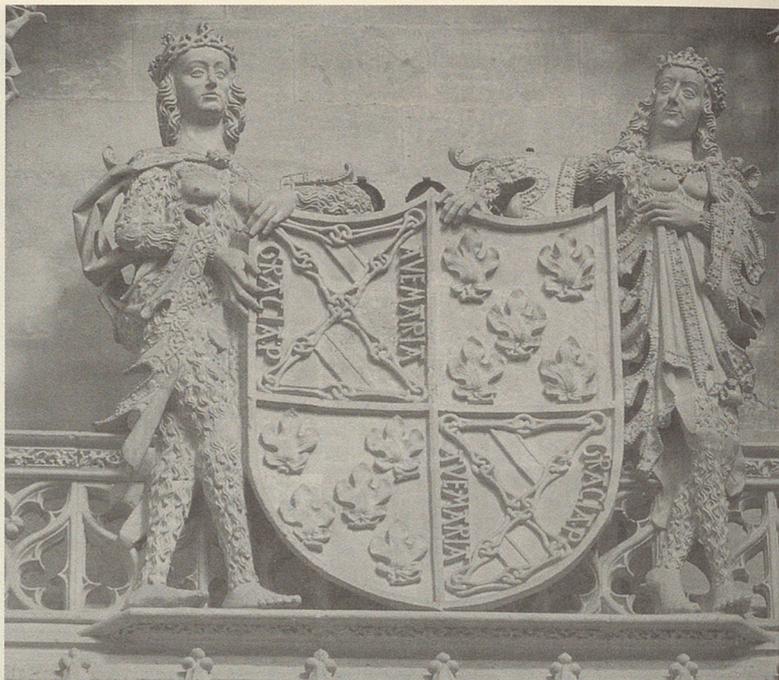


Fig. 4. Escudo de doña Mencía de Mendoza en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos.



Fig. 5. Monumento funerario de don Luis Daza en la capilla de la Epifanía, catedral de Toledo.



Fig. 6. Detalle del sepulcro de doña Beatriz Vázquez en la capilla de San Juan Evangelista, catedral de Ávila

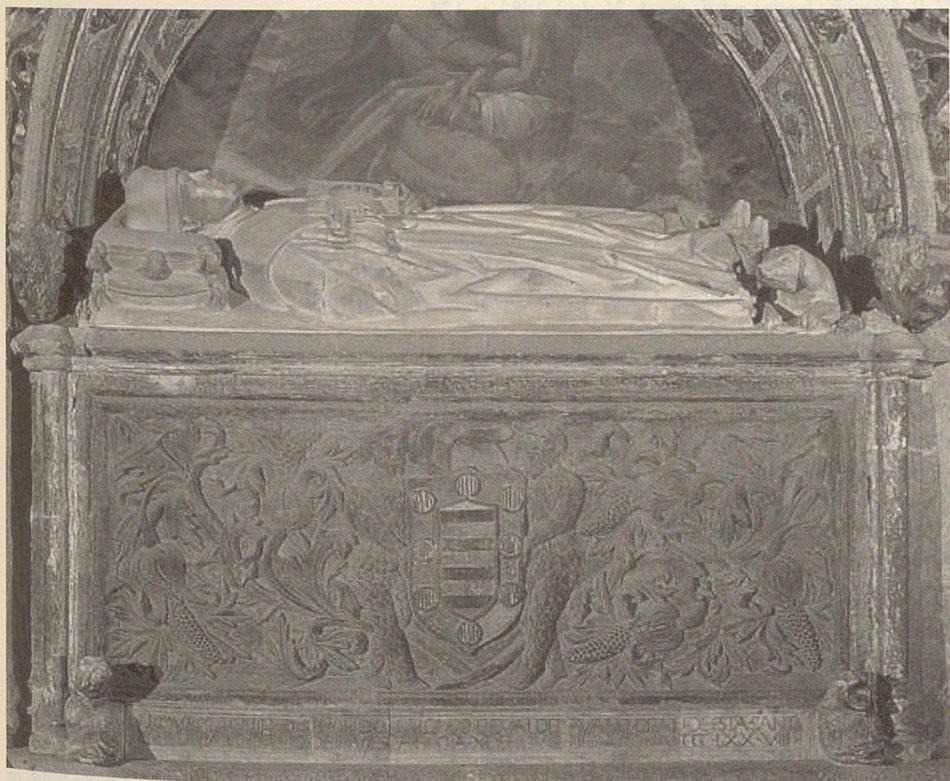


Fig. 7. Sepulcro de don Alonso González de Valderrábano en la capilla de San Ildefonso, catedral de Ávila.

## NOTAS

- <sup>1</sup> El presente trabajo se inscribe en el marco de la investigación que lleva a cabo la autora acerca del arte sepulcral bajomedieval como miembro del Grupo de Investigación *Arte y memoria en Castilla-La Mancha* de la UCLM.
- <sup>2</sup> J. Yarza, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid, 2003, p. 113.
- <sup>3</sup> A. Herrera Casado, «Heráldica mendocina en Guadalajara», en *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 13 (1986), p. 196.
- <sup>4</sup> J. M. Ferrer González y A. Herrera Casado, *Museos de Castilla-La Mancha. Una guía para conocerlos y visitarlos*, Guadalajara, 2006, p. 179.
- <sup>5</sup> J. L. García de Paz, «Las mujeres de los Mendoza», en A. Casado, F. J. Escudero y F. Llamazares (coords.), *Los Mendoza y el mundo renacentista*, Cuenca, 2011, p. 35.
- <sup>6</sup> I. Beceiro Pita, «Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona», en E. Alegre Carvajal (dir.), *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, Madrid, 2014, p. 89.
- <sup>7</sup> I. de Madrid, «La Orden de San Jerónimo. Historia, espíritu y espiritualidad. Servicio a la Iglesia y a la sociedad», en I. Mateos, A. López-Yarto y J. M. Prados, *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*, Bilbao, 1999, pp. 156.
- <sup>8</sup> A.H.N., sección del Clero, monasterio de Lupiana, legajo 362. Testamento publicado en F. Layna Serrano, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas durante los siglos XV y XVI*. I, Guadalajara, 1993, pp. 315-318.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 315.
- <sup>10</sup> J. Ulloa, «Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza», en *Semanario Pintoresco Español*. II, Madrid, 1844, p. 2.
- <sup>11</sup> P. Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1983, p. 173.
- <sup>12</sup> F. Español Beltrán, «*Sicut ut decet*. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval», en J. Aurell y J. Pavón (eds.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, 2002, pp. 147-148.
- <sup>13</sup> E. Sáinz Magaña, «Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza», en R. Sanz Gamó (dir.), *La lección del tiempo*, catálogo de exposición, Toledo, 2002, ficha 119, p. 326.
- <sup>14</sup> *Ibid.*
- <sup>15</sup> Vid., S. Morales Cano, *Moradas para la eternidad. La escultura funeraria gótica toledana*, Madrid, 2012, pp. 220-226.
- <sup>16</sup> F. Menéndez-Pidal de Navascués, «El linaje del Marqués», en *El Marqués de Santillana. 1398-1458: los albores de la España moderna*. I, catálogo de la exposición, Hondarribia, 2001, p. 78.
- <sup>17</sup> F. Layna Serrano, *El palacio del Infantado en Guadalajara*, Guadalajara, 1997, p. 217.
- <sup>18</sup> E. Sáinz Magaña, *op. cit.*, p. 326.
- <sup>19</sup> La presencia del turbante en un soporte tan apreciado y prestigioso como es un sepulcro puede tener un sentido ambivalente: por un lado, es una prueba fehaciente de la atracción por las formas islámicas como elemento de ostentación por parte de la aristocracia en la última etapa de la Reconquista; por otro, el hecho de que lo luzca un salvaje, relacionado con las bajezas del ser humano, puede ser una manera de asociar a ese ser con el infiel que es vencido en ese contexto peninsular por los cristianos. Unos cristianos que por su defensa de la fe y sus creencias confían en la recompensa ultraterrena.
- <sup>20</sup> T. Pérez Higuera, «La Escultura», en A. de la Morena Bartolomé (coord.), *Castilla-La Mancha*. 1 (*La España Gótica*. XII), Madrid, 1997, p. 44.
- <sup>21</sup> D. Chao Castro, «La estatua sepulcral de Pedro I: ¿la importación de un modelo transpirenaico?», en C. Cosmen Alonso, M. V. Herráez Ortega y M. P. Gómez-Calcerrada (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 114-115.
- <sup>22</sup> El frente del sepulcro de don Pedro González de Valderrábano, con el salvaje tenante del escudo heráldico, en este caso una mujer salvaje cubierta de vello, hace pareja un mono encadenado que simbolizaría la victoria del caballero sobre las bajas pasiones, cfr. J. M. Martínez Frías, *La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila*, Ávila, 1998, p. 27.
- <sup>23</sup> En el caso concreto del sepulcro de doña Beatriz Vázquez está documentado el nombre de Pedro de Salamanca como su autor, posible colaborador de Juan Guas, cfr. S. Caballero Escamilla, *La Escultura Gótica Funeraria en la Catedral de Ávila*, Ávila, 2007, p. 134.

<sup>24</sup> Las narraciones caballerescas en las que los héroes luchan con gigantes, sin duda contribuyeron a configurar la iconografía y simbología del salvaje en el siglo XV y a asociar a esas «bestias» con la fortaleza, lo que les convertía en perfectos guardianes del escudo y, por ende, del linaje. Vid. J. M. de Azcárate, «El tema iconográfico del salvaje», en *Archivo Español de Arte*, 82 (1948), p. 82 y J. Yarza, «La imagen del cuerpo desnudo en el último gótico», en *Studium Medievale. Revista de Cultura visual – Cultura escrita*, 1 (2008), p. 38.

<sup>25</sup> J. M. de Azcárate, *op. cit.*, p. 81.

<sup>26</sup> R. Bernheimer, *Wild men in the Middle Ages*, Cambridge, 1952, p. 13 y J. M. Martínez Frías, *op. cit.*, p. 27.

<sup>27</sup> Un estudio reciente sobre este tema y la evolución iconográfica del salvaje en los siglos del Gótico, que acabó derivando en la vellosidad como medio de distinción de santos y eremitas que llevaban una vida retirada, para distinguirlos del resto de la sociedad en F. Pouvreau, *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage en Occident à la fin du Moyen Âge (XIII-XV siècle)*, París, 2015.

<sup>28</sup> R. Bartra, *El Salvaje en el espejo*, México, 1992, p. 90.

<sup>29</sup> A. A. Rosende Valdés, «El tema del «salvaje» en las sillerías de Mondoñedo y Xunqueira de Ambia», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 52 (1986), p. 287.