

Configuración de una iconografía singular: la venerable doña Sancha Alfonso, comendadora de Santiago¹

Jesús Ángel SÁNCHEZ RIVERA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
jasanchezrivera@yahoo.es

Recibido: 29 de febrero de 2008

Aceptado: 1 de julio de 2008

RESUMEN

La representación moderna de doña Sancha Alfonso, hija de Alfonso IX de León y comendadora de la Orden de Santiago, tuvo su razón de ser en el traslado de su cuerpo, en 1608, desde el antiguo monasterio de Santa Eufemia (Palencia) al monasterio de Santa Fe (Toledo) y en la inmediata apertura de su proceso de beatificación, promovido desde el monasterio toledano y auspiciado por Felipe III. De este modo, al menos desde 1615 ya se había creado el modelo representativo de la "Infanta".

Para configurar esta nueva iconografía se manejaron diversas fuentes (literarias, orales e iconográficas), que analizamos en el presente artículo a través de una sistemática recopilación de obras artísticas, algunas de ellas inéditas, en las que aparece representada la ilustre monja.

Palabras clave: Doña Sancha Alfonso. Felipe III. Orden de las Comendadoras de Santiago. Monasterio. Toledo. Granada. Madrid. Reliquias. Iconografía. Pintura. Dibujo. Estampa. Diego de Ástor. Juan de Noort. Andrés Ruiz. Pedro Ruiz González. Siglo XVII. Siglo XVIII.

Configuration of a singular iconography: the venerable doña Sancha Alfonso, comendadora of Santiago

ABSTRACT

The modern representation of doña Sancha Alfonso, Alfonso IX of León's daughter and comendadora of the Order of Santiago, was its right to be in the transfer of its body, in 1608, from the old Monastery of Santa Eufemia (Palencia) to the Monastery of Santa Fe (Toledo) and in the immediate opening of its process of beatification, promoted from the toledan monastery and supported by Felipe III. This way, at least from 1615 the representative model of the "Infant" had already been created.

¹ Este artículo fue presentado en el VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, titulado *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, que se celebró en Gandía del 17 al 19 de octubre de 2007. Dado que la extensión del trabajo excedía los límites para su publicación en las actas del Congreso, decidimos presentarlo en esta revista de *Anales de Historia del Arte*.

In order to form this new iconography diverse sources were handled (literary, oral and iconographic), that we analyzed the present in article through a systematic artistic work compilation, some of them unpublished, in which the illustrious nun appears represented.

Key words: Doña Sancha Alfonso. Felipe III. Order of the Comendadoras of Santiago. Monastery. Toledo. Granada. Madrid. Relics. Iconography. Painting. Drawing. Engraving. Diego de Ástor. Juan de Noort. Andrés Ruiz. Pedro Ruiz González. 17th Century. 18th Century.

*¿Quién no se quejará del tiempo, que no gasta sólo,
sino consume las memorias más dignas de mármol y bronce?
Antonio de Quintanadueñas²*

1. DOÑA SANCHA ALFONSO. EL PROCESO DE BEATIFICACIÓN DE UNA MONJA SANTIAGUISTA³

Según la literatura *oficial* más extendida durante el siglo XVII, doña Sancha Alfonso había sido hija primogénita de Alfonso IX de León (1188-1230)⁴ y doña Teresa Gil de Soberosa, a quien se creía hija del rey Sancho I de Portugal (1185-1211) a raíz de una confusión, intencionada o no, del doctor Francisco de Pisa, que consideró a Sancha como hija de la reina Teresa de Portugal (1181-1250). De este matrimonio habrían nacido otros cuatro descendientes. Bien es cierto que algunos autores de aquella centuria distinguieron entre la madre de doña Sancha, Teresa Gil, a quien creían esposa del Rey, y la reina doña Teresa de Portugal, casada con el monarca en primeras nupcias, aunque el error introducido por Pisa ya había provocado una serie de falsedades encadenadas que se enmarañaron junto a los intereses de la pretendida beatificación de doña Sancha. La “Infanta”, siempre según aquéllos, habría llevado una vida de extrema virtud, llegando incluso a renunciar al trono leonés e ingresando en el monasterio santiaguista de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia). Y allí habría fallecido por el año 1270, siendo depositado su cuerpo en la iglesia del lugar.

Como ya demostraron algunos estudiosos durante la pasada centuria, en realidad Sancha Alfonso fue la tercera hija de un total de cinco que el rey Alfonso IX de León concibió en doña Teresa Gil de Sobroso (o Soberosa), última amante del monarca. Doña Sancha Alfonso debió nacer hacia 1229, y se casó hacia 1256 con don Simón

² QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Serenísima Infanta, gloriosa virgen, doña Sancha Alfonso, Comendadora de la Orden Militar de Santiago, hija del rey de León don Alonso el Nono, y de la Infanta de Portugal doña Teresa Gil de Soberosa; hermana del Santo rey don Fernando, Tercero de este nombre; su vida, sus virtudes, y milagros*, Madrid, Imprenta Real, 1651, p. 28.

³ En conmemoración del IV centenario del traslado del cuerpo de tan ilustre monja estamos preparando un trabajo donde desarrollaremos ampliamente lo contenido en este epígrafe.

⁴ Convencionalmente, citaremos una sola vez las fechas del reinado de cada monarca o de cada pontífice, mientras que para las esposas de aquéllos o para los artistas señalaremos el año de nacimiento y de fallecimiento.

Roiz de los Cameros, el cual gozaba por aquel entonces de la gracia del rey Alfonso X (1252-1284). Es probable que por 1269 doña Sancha entrara en contacto con el monasterio de Santa Eufemia de Cozuelos, en la comarca de la Ojeda palentina, cenobio de antiguos orígenes que por entonces estaba integrado mayoritariamente por hijas y viudas de caballeros de la Orden de Santiago; el lugar acogió también a algunas damas nobles del reino. Doña Sancha Alfonso, que en 1269 ya había hecho donación a la Orden de Santiago de las heredades que poseía en los reinos de Galicia, Portugal y León, tomó finalmente el hábito de la misma entrando en el monasterio de Santa Eufemia el 21 de febrero de 1270; entonces haría cuantiosas donaciones, que más tarde incrementarían. Poco tiempo debió de disfrutar de su retiro monacal, pues sabemos que falleció el 22 de mayo de 1271⁵.

Cuando la Orden santiaguista decidiera incoar la causa de beatificación de doña Sancha a comienzos del XVII, en la búsqueda del ensalzamiento personal de la religiosa se permutaría su ilegítimo nacimiento, haciéndola hija de otra Teresa, ésta sí reina, doña Teresa de Portugal, primera esposa del rey Alfonso IX, para lo que se contaba con una homonimia de excepción: la hija habida por ambos cónyuges, la infanta –esta vez sí ostenta esta alta condición– doña Sancha, hermana de don Fernando –futuro Fernando III (1217/1230-1252)– y doña Dulce. Tras esta confusión, premeditada o no, vendrían otras muchas, como la de calificarla, irresponsablemente, como “Virgen” y la de crearla Comendadora Mayor del cenobio palentino, cargo que nunca ostentó.

Pasados más de dos siglos tras su muerte, y por un Breve del papa Inocencio VIII (1484-1492) firmado el 25 de julio de 1486⁶, la comunidad de religiosas santiaguistas de Santa Eufemia se trasladó a Toledo en 1502. En un primer momento ocuparon el deshabitado monasterio de San Pedro de las Dueñas y después el convento del Carmen, hasta que en 1505 tomaron posesión definitiva del monasterio de Santa Fe el Real, en una parte de las antiguas dependencias del Palacio de la Galiana –conjunto musulmán erigido sobre los anteriores palacios visigodos–, más tarde reconvertidas en Ceca y en Priorato de la Orden de Calatrava. La intervención de los Reyes Católicos fue determinante para el traslado de la comunidad⁷.

De este modo el cuerpo de doña Sancha quedó en su sepulcro gótico, que se hallaba en el coro de la antigua iglesia del monasterio palentino, alejado de aquella

⁵ El estudio publicado en su día por Pérez Mínguez refutó muchas de las noticias ofrecidas por la postura tradicional; PÉREZ-MÍNGUEZ, Fidel: *Doña Sancha Alfonso, Reina de León y Santa (estudio polémico)*, Valladolid, Castellana, 1935. También véanse: GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Julio: *Alfonso IX*, vol. I, Madrid, 1944, pp. 318-320; y “*El monasterio de Santa Eufemia de Cozuelos*”, en: *Homenaje a fray Justo Pérez de Urbel, OSB*, tomo II, Silos-Burgos, 1977, pp. 409-425, en concreto, pp. 418-420 y 424-425.

⁶ Se conserva una copia en el Archivo de las Comendadoras de Santiago de Toledo [a partir de ahora ACST], doc. 180.

⁷ Convertidos en administradores perpetuos de las órdenes militares españolas, los monarcas otorgaron en 1494 el monasterio de Santa Fe a las comendadoras de Santiago, que hasta entonces había pertenecido a la Orden de Calatrava, cediendo a su vez la Sinagoga del Tránsito a los calatravos y trasladando la Casa de la Moneda a otro lugar; *vid.* ALCOCER, Pedro de: *Hystoria, o descripcion de la Imperial cibdad de Toledo*, Toledo, Juan Ferrer, 1554, Cap. XIX (edición facsímil de: Madrid, IPIET, 1973); PARRO, Sixto Ramón: *Toledo en la mano*, tomo II, Toledo, 1857, pp. 130-133; MARTÍN-PENÁTO LÁZARO, María José: *La Casa de la Moneda de Toledo*, Toledo, Caja de Ahorro de Toledo, 1991, pp. 105-112.

comunidad que por más de doscientos años lo había custodiado. Según una tradición, los habitantes de la Ojeda no permitieron a las religiosas el llevarse el cuerpo de la monja, pues existía una gran devoción por él, atribuyéndosele numerosos sucesos milagrosos. Sin embargo, algunas noticias documentales apuntan como verdadera causa el que las religiosas no observaran el traslado como una prioridad, al menos durante un tiempo⁸. Sea como fuere, algo más de una centuria transcurriría hasta que la comunidad pudiera recuperar el cadáver de su predecesora. Como refiere Julio González, es probable “que las monjas de Santa Fe sintiesen en el siglo XVI alguna añoranza de lo abandonado en Santa Eufemia” y, más concretamente, de algunas de sus predecesoras virtuosas e ilustres, entre las que se encontraba el cuerpo de doña Sancha Alfonso. Es más, en la segunda mitad de dicha centuria se acrecentaría la leyenda y el recuerdo piadoso respecto del cuerpo de la “Infanta”, a la que empezaban a adjudicarse iniciativas benefactoras y una vida de santidad acorde con el espíritu y las necesidades de las comunidades religiosas de la época, jugando a su favor su condición de miembro de la real familia.

Al menos desde el año 1606 habían comenzado las gestiones para trasladar el cuerpo desde Palencia, como demuestra un Breve Pontificio despachado el 7 de abril en Valladolid por don Juan García Millino, nuncio del papa Paulo V (1605-1621), donde se otorgaba la correspondiente licencia⁹. Las religiosas de Santa Fe querían honrar debidamente los restos de su ilustre antecesora, a la cual atribuían muchos milagros, y promover el inicio de un proceso de beatificación. Por otro lado, el antiguo monasterio de Santa Eufemia se encontraba habitado únicamente por el administrador de la finca y cuatro venteros, y no se procuraba el servicio religioso adecuado en la iglesia; la finca palentina proporcionaba a la comunidad ingresos nada desdeñables, pero se encontraba muy alejada de la Ciudad Imperial y, por lo tanto, su administración se hacía más difícil y costosa.

Felipe III (1598-1621) firmó la Cédula para el traslado el 2 de abril de 1608 en San Lorenzo el Real de El Escorial, disponiendo que el cuerpo habría de ponerse en

⁸ Incluso las religiosas en el siglo XVII adujeron que sus antecesoras no pudieron llevar el cuerpo a Toledo porque “no pudieron moverle ni sacarle de su primitivo sepulchro aunque más diligencias y fuerças hizieron para ello y (...) temieron de perseverar sacarle viendo particularmente un gran terremoto y rebolución que vino, por lo qual, entendiendo que no era voluntad de Dios sacarle entonces y trerle consigo a S[an]ta Fee la R[ea]l de Toledo prosiguieron su obediencia sintiendo gravemente en sus almas dexar aquel preciado thesoro”; ACST, doc. 11, fol. 65 v. Para la transcripción de todos los textos antiguos aquí recogidos se ha mantenido la grafía original de los escritos excepto las reglas de puntuación y acentuación, donde se han observado las normas actuales, y en el uso de abreviaturas, que han sido desarrolladas. Las letras que van entre corchetes son las omitidas en las abreviaturas o aclaraciones al texto –en este último caso están en cursiva–, mientras que los tres puntos entre paréntesis indican la falta de texto, bien por omisión nuestra bien por faltar en el original. El cambio de renglón se expresa mediante una barra oblicua –sólo indicado en el caso de inscripciones de pinturas y relieves–, y el cambio de folio mediante doble barra oblicua.

⁹ ACST, doc. 2. Doña Ana de Guzmán (+ 1608), comendadora mayor durante siete mandatos –es decir, durante 21 años– ya había mostrado su deseo de trasladar el cuerpo, como explicaba en 1615 la comendadora doña Blanca Coloma; ACST, doc. 11, fol. 262 v. Ana de Guzmán ingresó en el monasterio hacia 1550, y ya en 1558 era comendadora mayor del mismo. Según comunicación oral de la actual superiora, doña Lucía Girón González, también ocupó este cargo en la década de los setenta (documentado en 1571 y 1572), de los noventa (documentado en 1591, 1594, 1596 y 1598) y en la primera década del siglo XVII (documentado en 1602 y 1605).

el coro, “com[o] / a estado y está en el de la Yglessia del (...) monesterio de santa Yufemia”. Y el 29 de abril de 1608 otro Breve, esta vez expedido por el nuevo nuncio apostólico, don Decio Carrafa, también lo autorizaba¹⁰. Ocho días después don Martín Aspe de Sierra, obispo de Palencia, conde de Pernía y miembro del Consejo de Su Magestad, envió una larga información sobre la situación del cuerpo y la conveniencia de dicho traslado, a petición del monasterio de Santa Fe. Y el 5 de julio éste escribía una carta al Rey, en respuesta a otra enviada por el monarca, recomendando vivamente la traslación; el prelado argumentaba que:

“por averlo visto visitando aquella tierra, he juzgado por descuido y inadvertencia digna de reprehensión la que han tenido tanto tiempo las Religiosas de Sancta Fe de Toledo en no aver procurado de sacar de aquel puesto tan olvidado y desacomodado una prenda tan preciosa como allí tienen, a quien por los grandes beneficios y honrra que en vida y en muerte espiritual y temporalmente le hizo deven muy gran veneración, y alabo mucho el celo con que ahora procuran darle la que mereçe. Y me pareçe cosa muy conveniente y digna de la grandeza y piedad de Vuesa Magestad mandar que aquel Real cuerpo se traslade al lugar donde están las Religiosas que la señora infanta escogió por hermanas y compañeras (...); y, fuera de esto, la devoción que el convento le tiene y opinión de su Santidad creçerá teniendo allí su Real cuerpo y con mayor afecto y cuydado la encomendarán a Dios y le pagarán en sus oraciones y sanctos exerciçios los buenos ofiçios que le deven (...); y quando no hubiera estas razones que tanto favoreçen este intento, no es justo que un Real cuerpo y // con tanta probabilidad de sanctidad esté arrinconado y olvidado en un desierto”¹¹.

En su visita a Santa Eufemia el Obispo también informa sobre el sepulcro de la monja, que aún hoy se conserva, y lo describe como realizado en piedra, con leones y flores de lis y un hábito de Santiago a la cabecera; recoge asimismo la inscripción que figura en la cabecera: “Era MCCCVIII”, es decir, el año 1270 de la Era Hispánica¹².

A la hora de transportar el cuerpo se tuvieron muy en cuenta las recomendaciones del Obispo de Palencia, que escribía en su misiva:

“consideradas las circunstancias que concurren en este caso es que sea sin publicidad y con moderada ponpa, porque supuesto que para satisfacer a la que se debe aviendo de ser

¹⁰ ACST, doc. 3.

¹¹ ACST, doc. 11, fol. 46 v.

¹² ACST, doc. 11, fol. 46 r. El sepulcro es de piedra y está sostenido por dos pares de leones igualmente pétreos. En la cabecera de la tapa, a doble vertiente, figura el año de la muerte y el nombre, doña Sancha Alfonso. En su vértice o arista superior, tallados en un bajorrelieve muy simple, hay una cruz de la Orden de Santiago, con su antigua y característica forma de espada, y una pequeña concha del Santo Apóstol. Y a cada lado largo tres leones rampantes –de la monarquía leonesa, a la que pertenecía– flanqueados por lises, además de los cinco lises en el lado corto de los pies –alusivos a las armas de su madre–, que se repiten reiteradamente en todos los lados visibles de la caja. La fecha que tiene inscrita difiere en un año con la que ofrecen algunos historiadores para la muerte de doña Sancha, cuestión que no nos corresponde aclarar ahora. Según un testimonio de 1528 se encontraba en el centro del coro de religiosas –y allí estuvo al menos hasta 1608, como veremos–, y posteriormente se trasladó al transepto, al lado del Evangelio. Está descrito y reproducido en GUTTON, Francis: *L'Ordre de Santiago (Saint Jacques de l'Épée)*, Lieja, P. Lethielleux, 1972, pp. 223-225, lám. XII, ilustr. 27.

pública no es el convento suficiente, y cuerpos de Príncipes y aún de Sanctos se suelen traer sin ruido ni mucho gasto hasta que llegan a los lugares donde han de estar”¹³.

El prelado recomendaba que la Comendadora Mayor encargase el traslado del cuerpo al administrador de Santa Eufemia, Joan Aguilar Rebolledo, acompañado por otros dos capellanes o religiosas “hasta un lugar o Iglesia extramuros de Toledo, y que de allí se llevase al convento con la grandeza y autoridad que mereçe”. Y de este modo de hizo. El lunes 12 de mayo de 1608 se procedió a la apertura del sepulcro, acto al que acudieron numerosas personas, entre otras el citado administrador, el licenciado Pedro de la Haya, capellán del monasterio de Santa Fe, don Gonzalo Ruiz de Ayala Obregón, señor de la casa y torre de la villa de Nogales, Diego Ruiz, alcalde mayor de la jurisdicción del vecino monasterio de San Andrés de Arroyo, don Pedro Ruiz, arcipreste del lugar, cinco frailes de la Orden de San Agustín y otro de la Orden de San Bernardo, confesor del citado monasterio. Para dar fe del hecho acudieron los escribanos del Rey Juan Ruiz de Rebolledo, escribano del número de Aguilar de Campoo, y Andrés Fernández de la Vega¹⁴. El cuerpo se puso en una caja de pino nueva, se cubrió con un paño negro y un hábito de la Orden de Santiago, y se celebró una misa cantada en su honor. Tras la ceremonia se entregó al administrador Juan Aguilar Rebolledo, quien se encargaría de su traslado hasta la Ciudad Imperial, en compañía del capellán de Santa Fe, del escribano Fernández de la Vega y de dos criados suyos¹⁵. En Santa Eufemia quedó una cartela conmemorativa, hoy colocada en el muro oeste del almacén, adjunto a la iglesia¹⁶.

Se conserva el testimonio del recorrido de las cinco personas que llevaron el cuerpo, que se realizó en ocho jornadas, haciendo noche en posadas de la villa de Povedo, Palencia, Valladolid, Almenara, Villacastín, Guadarrama y Navalcarnero, hasta llegar el octavo día a la ciudad de Toledo. Allí quedó depositado en el hospital de San Juan Bautista –o de Afuera–, en el oratorio del doctor Pedro Salazar de Mendoza, por orden de la comendadora mayor de Santa Fe, doña Sancha de Guzmán y Mendoza¹⁷. Unos días después, el 3 de junio, se daba fe y testimonio de la entrega y depósito del cuerpo en dicho hospital. Entonces acudieron el administrador de Santa Fe, el licenciado y miembro santiaguista Alejo de Morales, y doña Juana de Sá y Coloma, religiosa que contaba con licencia real para estar fuera del

¹³ ACST, doc. 11, fol. 47 r. La información del Obispo de Palencia fue tempranamente publicada en 1611 por el doctor Francisco de Pisa, como veremos más adelante.

¹⁴ La Real Cédula del 2 de abril, la licencia del Nuncio Apostólico y la licencia y provisión de la ciudad de Palencia, del 9 de mayo, les fueron entregadas a dichos escribanos el primero de mayo de ese año de 1608; ACST, doc. 11, fol. 49 r.

¹⁵ ACST, doc. 11, fols. 49-50 v., y doc. 30, fols. 4-9 v.

¹⁶ La inscripción de la cartela dice así: “CO[N] LICENCIA DEL REI N[UEST]RO S[EÑO]R FELIPE 3º I CON / SV CEDVLA REAL SE TRASLADO DE ESTA IGLE[SI]A / A LA DEL MONASTERIO DE SANTA FEE EL REAL DE TOLEDO / EL CVERPO DE LA SERENISIMA SEÑORA INFANTA DOÑA SANCHA ALFO[N]– / SO, HIJA DEL REI DON AL[ON]SO DE LEON, I POR HORDEN DE LA S[EÑORA] DOÑA SAN– / CHA DE GVZMAN, COM[ENDADORA] MAIOR, I CON SV PODER I DEL CO[N]VENTO LLEVO A SV AL[TEZA] / JVAN DE AGVILAR REVOLLEDO, V[IE]Z[IN]JO DE AGVILAR DE CAMPOO, EN 12 DE / MAIO DE 1608 A[ÑO]S”.

¹⁷ ACST, doc. 11, fols. 50 v.-53.

monasterio por encontrarse enferma; también estuvo presente Juan de Aguilar Rebolledo, que se había encargado del traslado desde tierras palentinas; además de los citados, actuaron como testigos los doctores Pedro Salazar de Mendoza y Francisco de Pisa, y el licenciado Pedro de la Haya¹⁸.

Dos de los allí presentes, los doctores Salazar y Pisa, recogieron por esos años lo acontecido, y el emplazamiento posterior de tan ilustre momia. El ex administrador del hospital Tavera habla de ello en su *Cronica del cardenal Mendoza*¹⁹. Fruto de su relación con las monjas de Santa Fe, también el insigne Francisco de Pisa escribió una obra donde compilaba las noticias sobre la vida y milagros de la venerable santiaguista, y la llegada de su cuerpo a la Ciudad Imperial, así como las diligencias sobre su causa²⁰. La circunstancia que motivó este escrito fue un pleito que enfrentaba al Rey y al monasterio de Santa Fe contra don Juan Pacheco de Rojas y su mujer por “la propiedad del patronazgo, entierro, y capilla mayor” de la iglesia del monasterio²¹. Pisa tomó parte por la causa santiaguista y, para hacer valer los derechos de las religiosas frente a don Juan Pacheco, no dudó en defender vivamente la legitimidad de doña Sancha como heredera al trono leonés, haciéndola hija del rey Alfonso y de doña Teresa de Portugal; dato inaudito pues, como sabemos y como también señalaban los autores anteriores a Pisa, su madre fue doña Teresa Gil de Soberosa, amante del monarca.

Los restos permanecieron en el hospital fundado por el cardenal Tavera durante casi siete años, hasta que el viernes 13 de marzo de 1615 fue llevado por “Dignidades y Canónigos de la Sancta yglesia a su Convento de Sancta fee la Real (...), que le reçivió en proçesion con Cánticos y Psalmos como a cuerpo sancto”. Entre los asistentes estuvieron don Antonio Portocarrero, canónigo de la Catedral, el doc-

¹⁸ Dio fe del hecho don Pedro de Galdo, escribano del Rey y del número de la ciudad de Toledo; *vid.* PISA, Francisco de: *Informacion del hecho y del derecho por la Comendadora y Convento del Real Monasterio de S. Fè de Toledo. Contra Don Iuan Pacheco...*, Toledo, Viuda de Pedro Rodríguez, 1611, fols. 14 v.-16 v.; hemos encontrado un ejemplar de esta primera impresión en el ACST, doc. 192, y en la Biblioteca Nacional de España [a partir de ahora BN], Mss. 13063, fols. 205-220. Tomás Tamayo en la segunda edición de la *Descripcion* del doctor Pisa cita dicha *Informacion* con un título algo distinto y dice que se publicó en 1609, calificándola atinadamente como obra “jurídica”; véanse las notas nº 20 y 21. Hallaremos una segunda y una tercera impresión insertas en las dos ediciones de un libro debido a TAPIA Y SALCEDO, Gregorio de: *Epítome de la vida, i milagros de la serenísima infanta doña Sancha Alfonso...*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1668 (1ª edición), e *Ibid.*, Madrid, José de Orga, 1753 (2ª edición); en ambos casos el título que se puso a la obra de Pisa fue: *Informacion del hecho, i derecho de la Comendadora, i Convento del Real Monasterio de Sancta Fé de Toledo*.

¹⁹ SALAZAR DE MENDOZA, Pedro: *Cronica de el gran cardenal de España, don Pedro Gonçalez de Mendoza...*, Toledo, María Ortiz de Sarabia, 1625, pp. 392-395. BN, Mss. 14203.

²⁰ PISA, Francisco de: *Op. Cit.* También el doctor Pisa recogió sucintamente los hechos para la continuación de su valiosa obra sobre la historia de Toledo, aunque no pudo llegar a publicarla en vida; *vid.* PISA, Francisco de: *Apuntamientos para la II parte de la 'Descripcion de la Imperial Cividad de Toledo' . Según la copia manuscrita de D. Francisco de Santiago Palomares, con notas originales autógrafas del Cardenal Lorenzana*, Toledo, IPIET, 1976, pp. 103-104 (estudio, transcripción y notas de José Gómez-Menor Fuentes). La primera parte fue publicada en: Toledo, Pedro Rodríguez, 1605; y de ella se realizó una segunda edición, muerto ya el autor, a cargo de don Tomás Tamayo de Vargas, en: Toledo, Diego Rodríguez, 1617.

²¹ Pleito que también fue publicado por esos años (h. 1620 ?); en la Biblioteca Regional de Castilla-La Mancha [a partir de ahora BCLM] se conserva un ejemplar del mismo, FA 33267(24), y otro incompleto en el ACST, doc. 192.

tor Pedro Salazar de Mendoza, también canónigo y administrador del hospital de San Juan Bautista²², y el licenciado Juan Blanco, fraile de la Orden de Santiago y administrador del toledano hospital de Santiago de los Caballeros. Este último sería el encargado de efectuar este traslado, mediante un poder entregado por las religiosas. Salieron a recibir el cuerpo, que llegaba desde el hospital en un coche de caballos, las treinta monjas del cenobio –contando a las profesas y las novicias–, con doña Blanca Coloma, hija de los Condes de Elda, al frente como comendadora mayor. Fue colocado en un túmulo funerario situado en el coro de la iglesia, y en su honor se ofreció un responso cantado. Al día siguiente se realizó una misa de difuntos, oficiada por el freire Juan Blanco; tras la celebración se llevó el cuerpo a la capilla de Nuestra Señora de Belén, donde fue depositado esperando a que se colocara definitivamente en la capilla mayor “como verdadera patrona y fundadora” del monasterio, tal y como disponía la Real Cédula de 1608²³.

El año 1615 supone una fecha clave para la suerte posterior de la venerable comendadora, pues en aquel año se incoa la causa de beatificación y canonización aunque, como hemos dicho, el proceso venía gestándose al menos desde 1606. El martes 12 de mayo de aquel año acudieron al monasterio el rey Felipe III con sus hijos, acompañados del Duque de Lerma y de otros nobles, para venerar el cuerpo, que aún se encontraba en la capilla de Nuestra Señora de Belén²⁴. Con sus restos ya en el monasterio y tras el apoyo que supuso la visita real, la comunidad decidió iniciar el proceso de beatificación de doña Sancha, a la que se atribuían numerosos sucesos milagrosos en tierras palentinas y en la ciudad de Toledo²⁵.

De este modo, el 30 de mayo las religiosas remitieron una carta al Rey suplicando se hiciesen las informaciones de la vida y milagros de tan ilustre monja para dar comienzo a la causa; y que se realizasen por el R. P. fray Domingo de Mendoza, dominico que a la sazón era predicador general, calificador y consultor de la Santa Inquisición, y que en aquellos momentos llevaba también las probanzas sobre San Isidro y Santa María de la Cabeza, todo lo cual acreditaba su competencia para la tarea encomendada. En dicha misiva también apelaban “a Su Magestad (...), con quien tiene la Sancta tanto deudo por ser como fue hija de los Reyes de León (...) y hermana del Rey Don Fernando el Sancto”, y a la gran honra que supondría para la Orden de Santiago el que la causa llegase a buen fin²⁶. El 8 de agosto el Consejo de Órdenes Militares, presidido por el Rey como administrador perpetuo de las mis-

²² En los documentos que hemos manejado el doctor Salazar es nombrado aún como administrador del Hospital en 1615, aunque numerosos autores fijan la salida de su cargo en 1614; *vid.* KAGAN, Richard L.: “Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco”, en: BROWN, Jonathan y PITA ANDRADE, José María (eds.): *El Greco: Italy and Spain*, Washington, National Gallery of Art, 1984, p. 87; ZAMORANO RODRÍGUEZ, María Luisa: *El Hospital de San Juan Bautista de Toledo durante el siglo XVI*, Toledo, IPIET, 1997, pp. 98, 160.

²³ ACST, doc. 11, fols. 8 y 54-56 r.

²⁴ ACST, doc. 11, fols. 4 r. y 8.

²⁵ Así lo expresaba la Comendadora Mayor en su carta al Rey: “aunque a muchos días que pudiéramos haver dado parte a V[uestra] A[lteza] de los milagros que Nuestro Señor haze por los méritos de la serenísima Infanta doña Sancha Alfonso, cuyo real cuerpo está en este conbento de Santa Fe, lo hemos dilatado hasta que se obieran berificado más milagros que cada día ba obrando”; ACST, *Ibid.*

²⁶ ACST, doc. 11, fol. 4.

mas, disponía que fray Domingo de Mendoza realizase las informaciones oportunas. Las averiguaciones se llevarían a cabo en Toledo durante un periodo de cuatro meses, y para ello contaría con la ayuda del licenciado Juan Blanco, quien meses antes ya se había encargado del traslado del cuerpo desde el hospital de San Juan Bautista. Doce días después ambos religiosos aceptaban la comisión del Consejo en el colegio y convento de Santo Tomás de Aquino de Madrid, nombrándose asimismo como notario apostólico a don Pedro del Monte²⁷. Y el 16 de noviembre los comisionados para la causa, reunidos en el convento de San Pedro Mártir el Real de Toledo, firmaron un edicto general que se habría de leer “a la misa mayor en las yglesias de todos estos Reynos, y particularmente en las de este Arçobispado de Toledo, y Obispado de Palençia”, además de fijar una copia del mismo en las puertas de dichas iglesias. De esta manera el proceso se hacía público y cualquiera podría ofrecer sus informaciones ante los jueces comisionados²⁸.

Entre las informaciones que se aportaron, recogidas en cinco volúmenes encuadernados con el escudo real²⁹, figuran las ya comentadas del Obispo de Palencia, además de las noticias extraídas de diferentes libros impresos, como las crónicas de don Pedro Ximénez de Rada, arzobispo de Toledo, y del obispo Lucas de Tuy –contemporáneos de la pretendida Infanta–, Jerónimo de Zurita, Esteban de Garibay, Ambrosio de Morales, Francisco de Rades y Francisco de Pisa. También se buscaron documentos en diferentes archivos del reino de Galicia, en los Archivos de Simancas y en el Archivo santiaguista de Uclés. Por otro lado, no hay que olvidar el estado incorrupto del cadáver, que varios doctores toledanos certificaron, hablando incluso de la “fragancia de olor sobrenatural” que desprendía; éste constituía uno de los argumentos de peso en el proceso probatorio³⁰. Y, por supuesto, no faltan numerosos testimonios de personas de la Ciudad Imperial y de su diócesis, así como del obispado de Palencia, que se habían sanado de males diversos por la intercesión de la venerable monja; conforman la parte más voluminosa de las informaciones y proporcionan una fuente riquísima para el estudio de las enfermedades que aquejaban entonces a la población peninsular, cuestiones socio-religiosas aparte. Entre estos testimonios se cuentan los de las propias religiosas de Santa Fe³¹.

Para hacer frente a los gastos que suponía un proceso tan dilatado y costoso había que contar con un generoso caudal de dinero. Una de las vías de financiación vino a través del Rey, quien, por ejemplo, mediante una Real Cédula dispuso que se emplease el dinero de la venta del descorche de 4.000 alcornos en la villa de la

²⁷ Don Juan de Prado, procurador de los Consejos de Su Magestad, presentó la petición en nombre de la comendadora mayor, doña Blanca Coloma, mediante un poder firmado por ésta el mismo día en Toledo; ACST, doc. 11, fols. 1 v.-2 y 6-7 v. Un día después otorgaba la correspondiente licencia el cardenal y arzobispo de Toledo, don Bernardo Sandoval y Rojas. También se conserva la comisión de don Antonio Caetano, nuncio de Su Santidad, aunque no precisa el día ni el mes; ACST, doc. 11, fols. 3 y 5.

²⁸ ACST, doc. 11, fol. 8-9 r. Un día antes a petición de Alonso Martín de Benayas, procurador del monasterio de Santa Fe, tuvo lugar el auto de presentación y aceptación de la comisión del Real Consejo de las Órdenes en el hospital de Santiago de los Caballeros de Toledo; ACST, doc. 11, fol. 10.

²⁹ ACST, docs. 11-15.

³⁰ ACST, doc. 11, fols. 300 v.-305 v. La cita es del fol. 301 r.

³¹ ACST, doc. 11, fols. 255-300 r. Es particularmente interesante el testimonio de una de ellas, María Bautista, de la que se conserva una Vida manuscrita en el monasterio; ACST, docs. 31 y 32.

Puebla de Don Rodrigo (Ciudad Real), jurisdicción de la Orden de Calatrava, “para la beatificación de la santa ynfanta”³².

La intervención de Felipe III al amparar e impulsar un proceso de este tipo resultó decisiva, siempre con el asesoramiento de algunos miembros de su Consejo. Prueba de este empeño del monarca fue una segunda visita que realizó al monasterio al año siguiente, el 29 de octubre de 1616. De nuevo le acompañaron sus hijos: el príncipe Felipe IV, esta vez con su esposa, doña Isabel de Borbón (1603-1644), y los infantes don Carlos y doña María de Austria; por supuesto, algunos grandes de la aristocracia española formaban parte de la comitiva, entre ellos el Duque de Uceda, el Duque de Peñaranda y el Conde de Arcos³³. También sabemos que se organizaron luminarias e invenciones de fuego en honor de la Venerable el 15 de diciembre de 1620 en el Palacio Real de Madrid, con acompañamiento de los caballeros santiaguistas, el presidente de las Órdenes Militares, que por entonces era el Marqués de Taracena, y otros nobles, entre ellos el Duque de Peñaranda³⁴.

El intento de la comunidad santiaguista de elevar a los altares por primera vez a una de sus antecesoras hubo de prepararse con sumo cuidado; y sospechamos que, en gran medida, ciertas irregularidades y falsedades que se introdujeron en las informaciones pudieron formar parte de una maniobra dirigida a reforzar el prestigio del linaje de Sancha ante el Rey y ante la Corte pontificia en aras de la soñada beatificación. Felipe III, apodado *el Píadoso*, fue un monarca proclive a este tipo de causas; no en vano sus contemporáneos ya resaltaron la enorme cantidad de canonizaciones por él promovidas³⁵. Además, la pretendida Infanta fue hija de un rey leonés y perteneció a una Orden cuyo maestrazgo mayor ostentaba el propio monarca español. Por lo tanto, se daban las circunstancias oportunas, y se favoreció desde cierto sector de la nobleza un ambiente propicio, más cuando el propio Monarca también hubiera salido beneficiado tras la canonización de una ascendiente suya, en ese alambicado orden de linajes de “origen divino”, pruebas y escenificaciones legitimadoras, e intereses mutuos en que se sustentaba el prestigio de las monarquías europeas en general, y de la Corte madrileña en particular. Pero la muerte del monarca el 31 de marzo de 1621 truncó la buena marcha del proceso. Un proceso que planteaba numerosos y más que fundados recelos ante una lectura

³² ACST, doc. 30, fols. 10-17 v. Cita del fol. 10 r.

³³ ACST, doc. 13, fols. 149-153.

³⁴ El testimonio escrito del platero Antonio de León Soto describe sucintamente la fiesta en sus “Noticias de Madrid”; BN, Mss. 2395, fol. 68 r. Por tal motivo, ese mismo día don Juan de la Vega y Sotomayor, don Alonso Maldonado de Ocampo y el licenciado Benito Sánchez, procuradores del Rey y del Monasterio de Santa Fe, presentaron las remisiones del proceso ante don Melchor de Soria y Vera, obispo de Troya, don Francisco de Acuña, chantre y canónigo de la catedral de Toledo, y don Luis Antonio Coloma, arcediano de Madrid y canónigo. Éstos las admitieron y firmaron, estando presentes Felipe III, el príncipe Felipe IV, el Infante Cardenal de Toledo, don Juan Hurtado de Mendoza, duque del Infantado y mayordomo mayor, don Luis Carrillo de Toledo, marqués de Caracena y presidente de Órdenes, Ruy Gómez de Silva y Mendoza, príncipe de Melito, duque de Pastrana y cazador mayor, y don Diego de Zúñiga, duque de Peñaranda y trece de Santiago; BN, Mss. 13064, fol. 24 (traslado del “Quaderno 1º de la Informaciones plenarias...”, fol. 1º, compilado por el P. Andrés Marcos Burriel a mediados del siglo XVIII).

³⁵ Vid. GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (coord.): *Historia de España. Siglos XVI y XVII. La España de los Austrias*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 239.

escrupulosa de las directrices tridentinas, como definitivamente quedaría demostrado en los siglos posteriores.

Bajo el reinado de su heredero, Felipe IV (1621-1665), se continuó abogando por la causa. Fruto de ese empeño es la estampación de varios ejemplares de un grabado de Diego de Ástor con la imagen de doña Sancha, que está dedicado al papa Gregorio XV, aunque sospechamos que la obra podría haber sido comenzada bajo el anterior reinado, como después veremos. Pero la disposiciones de Urbano VIII (1623-1644) reafirmando el poder papal en todos los procesos de canonización o beatificación, con estrictas restricciones para fenómenos de devoción y representaciones artísticas de personas aún por beatificar, hubieron de frenar los avances logrados en tiempos del papa Ludovisi. Tampoco ayudarían las difíciles relaciones del monarca español con el nuevo pontífice.

Aun así, en 1623 de nuevo se realizaron las correspondientes diligencias, recopiadas en varios cuadernos, esta vez a cargo del notario Francisco Ortiz de Salcedo³⁶. Tres años después, el 16 de mayo de 1626 la comendadora mayor del monasterio, doña Blanca Coloma, propuso tratar en el Capítulo el asunto relativo a los costes de las informaciones. La prelada había pedido licencia al Consejo de Órdenes para realizar los pagos, y este órgano remitió una provisión para que se efectuasen con cargo a la hacienda de la comunidad, desembolso que las religiosas aprobaron en dicho capítulo³⁷.

En la *Historia de las Órdenes Militares* ordenada por el licenciado Francisco Caro Torres, y publicada en Madrid en 1629, se recogía un *Compendio* de la vida de doña Sancha, extraído del memorial que para canonización realizó don Fernando Pizarro y Orellana, caballero calatravo y miembro del Real Consejo de Órdenes Militares³⁸. Una vez más se intentaba desde el seno de la orden santiaguista promover la figura de la ilustre señora.

Dos décadas después doña Mariana Bazán y Mendoza, comendadora del monasterio de Santa Fe, comenzó las gestiones para publicar una vida de la venerable monja. Finalmente la obra se imprimiría en el año 1651, siendo dedicada a la reina doña Mariana de Austria (1634-1696), a quien la Comendadora pretendía implicar en la causa propuesta ante el Santo Pontífice³⁹. Escrita por el P. Antonio de Quintanadueñas, de la Compañía de Jesús, bebía de las fuentes que ya habían sido recogidas en las diligencias de 1615: los textos de Pedro Ximénez de Rada, Lucas de Tuy, Jerónimo de Zurita, Esteban de Garibay, Ambrosio de Morales, Francisco de Rades o Francisco de Pisa.

En 1668, ya muerto Felipe IV, don Gregorio de Tapia y Salcedo publica un *Epítome de la vida, i milagros de la serenísima infanta doña Sancha Alfonso*, obra que dedicó a la reina regente doña Mariana de Austria⁴⁰. El autor había sido Fiscal y por

³⁶ ACST, docs. 16-18, 30 y 36.

³⁷ ACST, Libro de los Actos Capitulares... (1587-1626), doc. 9, fol. 52 r.

³⁸ CARO DE TORRES, Francisco: *Historia de las Órdenes Militares de Santiago, Calatrava, y Alcántara desde su fundación hasta el Rey Filipe Segundo...*, Madrid, Juan González, 1629, fols. 230 r.-246 r. Hemos consultado el que guarda la BCLM (FA: 1-3447); la BN custodia otros cinco ejemplares.

³⁹ QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Op. Cit.*

⁴⁰ TAPIA Y SALCEDO, Gregorio de: *Op. Cit.* Conocemos un ejemplar en la BN, 3/66690. De nuevo se buscó implicar a Mariana de Austria, que por entonces ya ostentaba el poder, como intercesora ante el Papa para la causa santiaguista.

entonces era Procurador General de la Orden de Santiago en el Consejo de Órdenes Militares de Castilla. Según explica en su dedicatoria a la reina, en 1651 había puesto “en manos de Su Magestad” la obra de Quintanadueñas, como fiscal de la Orden santiaguista. Para componer su pequeño libro, el autor utilizó como fuentes la obra de Salazar de Mendoza, las del notario apostólico Pedro del Monte y la *Vida* escrita por Quintanadueñas, además de recoger de modo sintético algunas de las informaciones de los más de 430 testigos examinados, en concreto 66 de ellas. Por último, Tapia y Salcedo añadió, a modo de autorizado apéndice, la obra escrita por Francisco de Pisa en 1611 a la que ya nos hemos referido.

A pesar de los esfuerzos realizados desde comienzos de la centuria, lo cierto es que la causa de beatificación de doña Sancha Alfonso se iba ralentizando a medida que el proceso se dilataba y las arcas a tal fin destinadas se iban vaciando⁴¹. Además, con el cambio dinástico de comienzos del siglo XVIII advino la Guerra de Sucesión española (1701-1713/1715), que frenó el interés de la monarquía en dicha causa. Como más tarde escribiría Ignacio José de Ortega y Cotes:

“Suspensa esta Causa, assí por los belicosos tiempos, como por la falta de fondos en la Orden correspondientes a semejante fin; y no pudiendo sufragar algunos arbitrios dispensados por los Señores Re- // Reyes, han sido ineficaces algunos recuerdos, y oficios hechos para promoverla”⁴².

Sin embargo, fue retomada a mediados del siglo XVIII gracias al empeño del rey Fernando VI (1746-1759). Prueba de ello es que en 1752 se reimprimió el libro de Quintanadueñas⁴³, a cargo de don Ignacio J. de Ortega y Cotes, caballero de la Orden de Santiago, miembro del Consejo de Órdenes y ministro de la Junta de Comercio. Éste mismo publicó un año después un *Discurso* destinado a las retomadas diligencias para la beatificación, a comisión del Rey⁴⁴. Igualmente en 1752, el

⁴¹ Con todo, se siguió aportando caudal, como demuestra un Real Decreto firmado el 21 de julio de 1696 por el que Carlos II concedió un título de Castilla “para los gastos de la citada veatificación (...), el qual parece se venefició en ciento cinco mil y tantos reales”; ACST, doc. 181, sin foliar.

⁴² ORTEGA Y COTES, Ignacio José de: *Discurso historico-legal sobre varios instrumentos, que se deben compulsar en el proceso compulsorial de la beatificación de la V^E. señora Infanta doña Sancha Alfonso...*, Madrid, 1753. Conocemos un ejemplar en la BN, VC/11799/5.

⁴³ QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Serenísima Infanta, gloriosa virgen, doña Sancha Alfonso, Comendadora de la Orden Militar de Santiago...*, Madrid, Imprenta del Mercurio, 1752. Sabemos que en un primer momento, el 13 de marzo de 1753, se ordenó pagar los 4.468 reales y 33 maravedíes que costó esta reimpresión del caudal depositado en el monasterio de Santa Fe para la causa. Pero un día después se anuló la orden, pues finalmente la cantidad habría de satisfacerla el Tesorero General de la Orden de Santiago. Y también sabemos que se gastaron 52 reales más para encuadernar 25 ejemplares de los 50 que se enviaron desde Madrid –suponemos que los ejemplares encuadernados serían para lectura de las propias religiosas de Santa Fe–; ACST, doc. 181, sin foliar.

⁴⁴ ORTEGA Y COTES, Ignacio José de: *Op. Cit.* El autor ya advirtió el error difundido por Francisco de Pisa de este modo: “como havian corrido cerca de tres siglos y medio desde su dichosa muerte, hasta el feliz intento de colocarla en los Altares, se padecieron equivocaciones en algunas asserciones de los testigos, equivocados con un supuesto incierto, y fomentado de haverse llamado esta Venerable Doña Sancha Alfonso, Infanta de Leon, uso practicado con los hijos de los Reyes de qualquiera naturaleza; (...) en cuyo equivocado principio atribuyeron por virtud de esta Venerable algunos hechos de otra Sancha, hija del mismo rey de

día 25 de julio, festividad del santo patrón de la Orden, se colocaron dos óleos sobre tabla en la capilla de Nuestra Señora de Belén con una leyenda, una en latín y otra en castellano, referente a la Venerable⁴⁵. También el *Epítome* que en 1668 había publicado Tapia y Salcedo fue reimpresso⁴⁶. Y sabemos que en 1753 se envió desde el monasterio toledano la estampa de Ástor a Madrid, entregándose a don Alonso Solís, religioso santiaguista y procurador de las Órdenes Militares españolas ante la Corte de Roma⁴⁷; Solís había sido nombrado postulador para la causa por el Rey, por la Orden de Caballeros de Santiago y por las monjas de Santa Fe.

Para el reconocimiento de los documentos sacados del Archivo de Santa Fe y su proceso compulsorial se nombró en calidad de perito a don Andrés de Marcos Burriel, de la Compañía de Jesús⁴⁸. La tarea le hubo de ocupar un lustro, entre 1752 y 1757, pues el 20 de enero de ese último año firmó en Toledo una declaración jurada sobre la legitimidad de los instrumentos de doña Sancha en Toledo. En estos escritos el jesuita vertió todas sus dudas ante la evidencia de las confusas noticias,

Leon, instituida por heredera de el, suponiendo por acto heroyco la renuncia del Reyno”, [fol. 2 r.]. Sin embargo, vuelve a justificar su apócrifa condición de “Infanta” con estas palabras: “(...) resulta claramente, que la Venerable Doña Sancha Alfonso, como hija natural del Rey Alfonso de Leon, pudo llamarse Infanta, segun el estilo de aquel siglo, y mucho mas siendo hija de un Rey, cuyos hijos no se reputaban por legitimos, anulados los publicos matrimonios; pero sin razon de dudar, no solo pudo, sino que es que se debe llamar Infanta, porque debe juzgarse legitima, como hija del legitimo clandestino matrimonio”, [fol. 13 v.].

⁴⁵ Ambos cuadros aún se conservan (nº cat. 78 y 79). Son de las mismas dimensiones, 84 x 105 cm. (el marco es de 96 x 117 cm.). Encabezados por una cruz de Santiago flanqueada por una corona con dos palmas y por un escudo con las armas de León y de Portugal, sus letras van escritas en tono dorado. La leyenda en castellano de uno de ellos, traducción del otro escrito en latín, dice así: “D. O. M. / JESVCHRISTO, ESPERANÇA Y VIDA DE LOS FIELES / LA VIRGEN PRVDENTE Y SERENÍSSIMA INFANTA DOÑA SANCHA ALFONSO / VERDADERAMENTE SANCTA, HIJA QVERIDA DE LOS INVICTÍSSIMOS REIES DON ALONSO / EL NONO DE LEÓN I DOÑA THERESA GIL, QVE CONSIDERÁNDO LA CONDICIÓN / PERECEDERA DE LAS COSAS HVMANAS EN VN PVNTO DEJÓ LAS RIQVEÇAS Y REGALOS PARA / ESTAR MÁS ATENTA EN LO INMORTAL I DVRABLE, I DARSE CON MÁS LIBERTAD / A DIOS (A QVIEN SERVIR ES REINAR) SIGVIÓ DESNVDA A CHRISTO DESNVDO I COMO / MVGER FVERTE, ARMADA DE PENITENCIA, MILITÓ EN ESTA ESTRECHA REGLA DEL ORDEN / DE SANCTIAGO EN ORACIÓN, CARIDAD I SANTIDAD, I (D)ECLARA EN VIDA MVERTE / I MILAGROS, EXCELENTÍSSIMA, SV ESPÍRITV ENTRE LOS DICHOSOS RESIDEN EN EL / CIELO SV QVERPO ESTÁ COMO THESORO PRECIOSO EN ESTE SANCTVARIO PARA / SALVD DE INNVMERABLES GENTES PASÓ LA ESCLARECIDA I CELESTIAL / ESPOSA A SV DIVINO I MVI AMADO ESPOSO, A XXV DE JVLIO DE / MCCLXX”. En este lienzo se corrigieron algunas de las Y, sustituyéndolas por I. Omitimos la inscripción latina por no hacer más extenso el texto.

⁴⁶ TAPIA Y SALCEDO, Gregorio: *Epítome de la vida, i milagros de la serenísima infanta doña Sancha Alfonso...*, Madrid, José de Orga, 1753 (en esta segunda edición también fue reimpressa e incluida la *Informacion* de Francisco de Pisa). Varios ejemplares custodia la BN, 2/26393, 2/49528(1) y 3/59737.

⁴⁷ ACST, doc. 181, sin foliar. Véase la nota nº 99.

⁴⁸ En la BN se conservan tres libros que contienen las informaciones compiladas por el jesuita (Mss. 13063, 13064 y 13065). Además, en la BCLM se conserva un libro que recoge las informaciones de la causa, encargo del cardenal Portocarrero, y que lleva por título: *Sacra Rituum Congregatione Emo, & Rmo Dño Card. Portocarreo Legionen Beatificationis, & Canonizationis Ven. Servae Dei Sanciae Alphonso...*, Roma, Reverendae Camerae Apostolicae, 1754; BCLM, FA 1415. Dentro del ejemplar está inserto un manuscrito de Marcos Burriel, donde daba fe de la autenticidad y validez de ciertos documentos sobre la vida de doña Sancha presentados, aun cuando también señala la manipulación maliciosa de alguno de ellos y las equivocaciones respecto a la identidad de Sancha y de su madre expresadas por algunos autores; en el encabezamiento figura la fecha de 1752, aunque el texto va firmado el 20 de enero de 1757, en Toledo.

de las interpretaciones contradictorias y hasta de los engaños que se habían producido años atrás⁴⁹. Entre los expedientes compilados por el jesuita se conserva un interrogatorio impreso con ocho preguntas para la causa, traducido en 24 de agosto de 1753 por don Miguel José de Aoiz, caballero santiaguista secretario del Consejo de Su Magestad y de la Interpretación de Lenguas⁵⁰. El texto se elaboró “para justificar la obediencia à los Decretos establecidos sobre el no culto por mandado de Urbano Papa Octavo (...) en la Congregacion de la Santissima Inquisicion”⁵¹. Algunas de sus preguntas, destinadas a los testigos, resultan de gran interés:

“5. Que ha sido, y es verdad, que sea lo que fuere por lo tocante à lo passado, y tiempos antiguos al presente empero, ni sobre, ni cerca de uno, y otro Sepulcro, ni en las referidas respectivas Iglesias interiores de los Conventos de la Orden de Santiago de la espada existentes, assi en el Lugar de Cozuelos, como en la Ciudad de Toledo, ni en otro lugar alguno de los mismos Conventos, ni finalmente qualquiera otra parte en las demàs Iglesias, Oratorios, y Lugares Sagrados, y publicos, y menos cerca de las Imagenes, y Reliquias de la mencionada Sierva de Dios, se conservan pendientes Tablas votivas formadas de qualquiera materia, u otros dones; y mucho menos se tienen encendidas lamparas, hachas, velas, ù otras qualesquiera luces, ni se hace ni executa otra qualquiera cosa, que en modo alguno de indicio de veneracion publica, y culto prohibido acerca de la persona, y memoria de la misma Sierva de Dios (...)”⁵².

“6. Que ha sido, y es verdad, que jamàs en parte alguna se ha visto, y mucho menos se vè, ò se halla presente Imagen alguna de la Sierva de Dios, pintada, esculpida, impresa, ò de qualquiera otra manera significada, ò efixiada con rayos, laureolas, esplendores, diademas, ò qualquiera otra señal que demuestre culto, y veneracion publica àzia la persona, y memoria de la misma Sierva de Dios; y mucho menos que se conserven expuestas, aunque sin rayos, y esplendores en las Iglesias, oratorios, Altares, y otros Lugares Sagrados, ò publicos (...)”.

“7. Que ha sido, y es verdad, que aunque antiguamente, y por lo tocante à lo pasado algunas de las tablas votivas, y otros dones ofrecidos por la piedad de los Fieles en accion de gracias por los beneficios recibidos por la intercession de la dicha Sierva de Dios, se conservaron pendientes encima, ò cerca de uno, y otro Sepulcro, sin embargo se quitaron despues de todas estas cosas, y al presente se tienen, y conservan en lugar secreto, y separado (...), y se guardan con todo cuidado baxo llave (...)”⁵³.

En el monasterio de Santa Fe se venía incumpliendo lo decretado por Urbano VIII desde la misma colocación del cuerpo de la Venerable en la capilla de la Virgen de Belén. Un espacio al que acudían muchas gentes devotas de la “Infanta”, a la que veneraban como una santa, y que poco a poco se fue llenando de exvotos, velas, reli-

⁴⁹ Por ejemplo, *cf.* BN, Mss. 13064, fol. 18.

⁵⁰ BN, Mss. 13063, fols. 189-191.

⁵¹ BN, Mss. 13063, fol. 189 r. Curiosamente, en este ejemplar impreso la palabra “santissima” está tachada y, sobreescrito a mano, pone “horrorosisima”; sea de quien fuere la anotación (¿el propio Marcos Burriel?), expresa claramente la opinión que le merecía tal institución.

⁵² BN, Mss. 13063, fol. 190 v. (p. 4 del impreso).

⁵³ BN, Mss. 13063, fol. 191 r. (p. 5 del impreso).

carios y representaciones de la Venerable⁵⁴. De este modo, a mediados del siglo XVIII, y tras las recomendaciones de algunos religiosos, hubieron de retirarse los exvotos, se descolgaron ciertas pinturas y se eliminaron signos “santificadores” –nos referimos a los nimbos– de algunas obras, como veremos al hablar de las piezas del monasterio toledano.

Paralelamente, el Consejo de Órdenes había pedido un informe a la Academia de la Historia. Los académicos don Lorenzo Dieguez y don Ignacio de Hermosilla visitaron el monasterio toledano en el verano de 1753 para “reconocer todo lo perteneciente a la Filiación de la S[eñ]ora Ynfanta (...) y la Ydentidad de su Cuerpo”⁵⁵; y el 28 de diciembre fue presentado bajo el título de: *Juicio de la Real Academia de la Historia sobre la filiación y estado de la Venarable Sra. D^a Sancha Alfonso*⁵⁶.

Lo cierto es que los errores hallados por el erudito Marcos Burriel y por otros contemporáneos suyos hubieron de acrecentar las dudas en la Corte pontificia sobre la causa. Y, aunque a lo largo del siglo XIX y del XX conocemos aún algunos intentos de reactivarla, bajo el nuevo signo de los tiempos estaba destinada a extinguirse –como finalmente ocurrió–. Omitimos las vicisitudes de este proceso durante las dos últimas centurias, pues en lo que nos interesa ahora, el nacimiento y desarrollo de la iconografía de doña Sancha, ya están sentadas las bases para su comprensión –de hecho, no conocemos representaciones de la religiosa que vayan más allá del siglo XVIII–.

2. ICONOGRAFÍA DE DOÑA SANCHA ALFONSO

Como hemos visto, la vida de nuestro personaje transcurrió en tierras castellano-leonesas durante parte del siglo XIII. Y probablemente existieran imágenes de ella realizadas en los siglos bajo-medievales, aunque no tenemos noticia de su existencia. Sin embargo, la iconografía de doña Sancha Alfonso durante la Edad Moderna se fraguó en el monasterio santiaguista de Toledo, y desde allí se extendió por el reducido ámbito de su Orden a partir de la segunda década del siglo XVII al calor de la causa abierta para su elevación a los altares.

Hemos realizado una sistemática recopilación –aunque por el momento provisional– de las representaciones conservadas de esta religiosa y también de las que existe constancia documental, conscientes de que aparecerán nuevos ejemplos vinculados de algún modo a la Orden de Santiago.

⁵⁴ Contamos, por ejemplo, con el testimonio de su traslado en 1615 a la capilla de Nuestra Señora de Belén, cuando se colocó el cuerpo “junto al sagrario del preciosissimo lignum crucis y otras Reliquias de s[an]tas vírgenes y otros santos (...) // y todo esto en presencia del P[adr]e fray Domingo de mendoça, juez susod[i]cho q[ue] mandó poner todas las presentallas de cera, báculos y muletas de mancos y coxos (...) sobre el lugar de su nueva colocación y sepulchro [se refiere al de doña Sancha]”; ACST, doc. 11, fols. 308 v.-309 r. Véase también la nota nº 107.

⁵⁵ Así lo dispuso el Consejo el 22 de agosto, como informó don Martín de Leceta a la Comendadora Mayor; ACST, doc. 181, sin foliar.

⁵⁶ Biblioteca de la Real Academia de la Historia [BRAH], Manuscrito 9-5507 (antigua signatura: 9-25-5-C-86).

— En primer lugar, queremos hablar de un lienzo que estuvo en el monasterio de Santa Fe de Toledo y que tal vez constituya la primera representación moderna de doña Sancha, pues es la obra más antigua que hemos podido documentar. La pintura fue fotografiada allí en la segunda década del siglo XX, aunque en la actualidad no se conserva (fig. 1)⁵⁷. Sabemos que en el verano de 1615 ya estaba en el monasterio, pues fue descrita con pormenores en la pregunta número 26 del interrogatorio que fray Domingo de Mendoza realizó para las pesquisas correspondientes al proceso de beatificación:

“26. Si saben que se declara su santidad y entrada milagrosa en la Religión de Señor Santiago, en una imagen que tiene el convento de S[an]ta Fee la Real de la Ciudad de Toledo de su advocación, donde está pintada una Litera que paró con las mulas que la traían y Juntas de Bueyes y gente como que están procurando que pasen adelante // de las puertas del conv[en]to de Sancta eufemia de la d[i]cha orden de Sant[iag]o donde avían parado, y en esta misma imagen está el glorioso Apóstol hincado de Rodillas delante de nuestra señora como suplicándola por la d[i]cha Bienaventurada Ynfanta que se la dé p[ar]a su orden, y unos Ángeles con una guimalda de diversas flores y con una letra que dize: ‘Veni Sponsa Christi, accipe coronam’; y la Bienaventurada Ynfanta Doña Sancha Alfonso está hincada de Rodillas delante de un Christo muy devota, y tiene baxo de sus pies un cetro y Corona Imperial postrada por su P[adr]e el Rey Don Alonso el noveno de león; y otros dos ángeles tienen esta letra: ‘Regnum mundi, et omnem ornatum eius contempsi propter amorem Domini mei Jesuchristi’⁵⁸; y del Christo nuestro Redemptor salen unos rayos de gloria que la esclareçen su Rostro virginal, y tiene la sierva de Dios en sus manos un Ramo de Açucenas y un Rosario y sobre la mesa donde está el santo Christo tiene unas Horas o Breviario y un Relox y una cadena de hierro en señal de la mucha penitencia que hizo, y en el circuyto del marco de esta imagen están escritas aquellas palabras del Capítulo 31 de los Proverbios: ‘Multae filiae congregaverunt divinitas, tu supergressa es universas, falax gratiae et vana est pulchritudo, mulier timens Deum ipsa laudabitur’⁵⁹; // y abaxo de la imagen está un letrado [que] declara cómo la d[i]cha

⁵⁷ La fotografía forma parte de un álbum que localizamos en la Colección de Luis Alba (Toledo), titulado “Información sobre el convento de ‘las Caballeras’ de Toledo”, firmado por don Benigno Vega, marqués de la Vega-Inclán, y fechado en septiembre de 1919, que contiene 30 fotografías del monasterio de Santa Fe positivadas en papel con la marca de “M. Moreno. Madrid”; sospechamos que el trabajo se realizó con motivo de la declaración del monasterio como Monumento Arquitectónico-Artístico el 30 de septiembre de ese año de 1919, declaración que se publicaría unos días después, el 8 de octubre. En el Archivo Fotográfico Moreno [AFM] se conserva el negativo, con el nº 8322-B. Y otra fotografía más, también en blanco y negro, existe en el monasterio toledano. Todas ellas muestran que la pintura se encontraba en un estado de conservación muy malo.

⁵⁸ “Desprecié el reino del mundo y todos sus bienes temporales por el amor de mi Señor Jesucristo”. En aquella época esta oración se cantaba en el tercer nocturno de maitines dedicado a las santas que no eran vírgenes, del oficio común rezado por los religiosos; en cualquier caso, resultaba muy a propósito para condensar la vida del personaje. Hoy día es uno de los responsos *pro religiosis*.

⁵⁹ Proverbios, 31, 29-30. La traducción es la que sigue: “¡Muchas mujeres hicieron proezas, pero tú las superas a todas! Engañosa es la gracia, vana la hermosura, la mujer que teme a Yahveh, será alabada.”; hemos manejado la *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1983, p. 898 (1ª edición de: Desclée De Brouwer, 1955). La inscripción del antiguo marco, referente a las virtudes de la representada y a su vida consagrada al Señor, era exactamente así: “MVLTAE FILIAE CONGREGAVERVNT / DIVINITAS, TV



Figura 1. Anónimo toledano. *Doña Sancha Alfonso*. H. 1615. Pintura desaparecida del monasterio de Santa Fe –hoy de Santiago Apóstol– (Toledo); AFM, 8322-B.

Bienaventurada virgen y serenísima Ynfanta Doña Sancha Alfonso, de la orden de Sant[iag]o, fue hija del Señor Rey Don Alonso el noveno de león y de Doña Theresa Gil, y en [qu]é años floreció, y en tiempo de cuyos Pontífices y Reyes de Castilla y león, y particularmente en el del sancto Rey Don Fernando, su hermano de parte de Padre, y en el del s[eñor]r Rey Don Alonso el sabio, su sobrino”⁶⁰.

En esta antigua pintura ya se recogía el episodio legendario de la vida de doña Sancha –relatado por las crónicas medievales y reiterado por la tradición oral– según el cual, ésta, movida por su extraordinaria piedad, había tomado la determinación de ingresar en una orden religiosa; y saliendo un día en litera, hizo tapar los ojos de sus acémilas para que la llevaran donde quisieran; las mulas partieron del palacio de León y llegaron hasta las puertas del monasterio de Santa Eufemia de Cozuelos, en la diócesis de Palencia, de donde no se movieron a pesar de los esfuerzos que hicieron sus guías; doña Sancha vio esto como un designio divino, y decidió ingresar en este lugar como religiosa santiaguista para el resto de sus días. De este modo, aparece la “Infanta” en la litera tirada por mulas, una yunta de bueyes delante y varios jinetes y personas a pie, todos frente al monasterio de Santa Eufemia⁶¹.

La pintura también contenía el resto de elementos fundamentales y característicos de su iconografía: doña Sancha aparece en un interior –una celda o un oratorio–, vestida con el hábito de comendadora de la Orden de Santiago, ligeramente inclinada frente a un crucifijo, en actitud orante⁶², y sosteniendo un ramo de azucenas y un rosario. El crucifijo, rodeado de una luz celestial, está sobre una mesa cubierta por

SVPERGRESA ES VNIVERSAS / FALLAX GRATIAE ET VANA EST PVLCRITVDO / MVLIERTIMENS DOMINVM IPSA LAVDAVITVR”. Estos versículos pertenecían al oficio común dedicado a los santos, y más concretamente al rezo que los religiosos cantaban por las santas no vírgenes durante la nona –el último versículo también se cantaba en el segundo nocturno de maitines–. Por otra parte, la tipología de este marco, con versículos en latín escritos con letras doradas sobre fondo oscuro y filetes igualmente dorados, fue frecuente en el ámbito toledano de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, como lo demuestran numerosos ejemplos conservados en iglesias y clausuras.

⁶⁰ ACST, doc. 11, fol. 68 v.-69. Las fotografías permiten leer parcialmente la inscripción que figuraba en la parte inferior del cuadro, que decía así: “FLORESCÍO LA B[IE]NAVENTURADA] VIRGEN Y SERE[NISIMA] D[OÑA] SANCHA ALFONSO D[E] LA ORDEN D[E] SANTIAGO D[E] LA ESPADA / HIJA PRIMOGÉNITA D[E] LOS MUI ALTOS Y PODEROSOS REYES DE LEÓN D[ON] ALONSO IX Y D[OÑA] TERESA (...) COMEN- / DADORA MAYOR D[E] S[ANTA] EUFEMIA LA REAL D[E] COÇOLLOS (...) / GREGO[RIO] 9º Y REY D[E] CASTILLA Y LEÓN D[ON] FERNANDO III SV HER[MANO] POR LOS AÑOS D[E] 1216 HASTA LOS DE 1252”. Texto que comienza de la misma manera que el colocado sobre la sepultura de la capilla de Nuestra Señora de Belén; *cfr.* PÉREZ-MÍNGUEZ, Fidel: *Op. Cit.*, p. 52. Unos años después Quintanadueñas describe una pintura semejante en el coro de la iglesia. Pensamos que pueda ser ésta u otra de la que luego hablaremos; QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Op. Cit.*, Madrid, Imprenta Real, 1651, p. 92.

⁶¹ Resulta muy significativo el que se intentase representar con fidelidad el conjunto monástico de Santa Eufemia, con su iglesia de estilo románico, de contrafuertes y espadaña característicos. Por otro lado, los personajes visten a la moda del reinado de Felipe III, luciendo gorguera los nobles –los caballeros y la “Infanta”–. Nos parece reconocer otro episodio en el paisaje, con la aparición de Santiago peregrino a Sancha, aunque la calidad de la fotografía no nos permite asegurarlo.

⁶² En informaciones posteriores hallamos narrada la muerte de doña Sancha de una forma muy cercana a lo que representa la pintura: “nº 21: “(...) auiedo caydo enferma siendo Abadessa, ò Comendadora del dicho Monasterio de Monjas de santa Eufemia (...) estando ocupada en la contemplacion de vna Imagen de

un tapete junto a otros objetos: un reloj, un libro de horas –o un breviario– y unas disciplinas. A sus pies, la corona y el cetro –símbolos de su condición regia y de su renuncia al reino de León–, y una tarjeta con una inscripción latina⁶³. Por encima de la mujer, dos ángeles portan una corona floral y una filacteria con otra inscripción en latín⁶⁴. Más allá de la escena de primer término, y tras una insinuada arquitectura, se abre un paisaje donde se desarrolla la legendaria escena antes descrita. En el cielo se vislumbra la aparición de la Virgen y el Niño al apóstol Santiago. Finalmente, la zona inferior se reserva para una leyenda que identifica al personaje, subrayando su ascendencia regia.

De este modo, la lectura de la obra ofrece distintos mensajes referidos a la ilustre monja. Por una parte, el aparato escenográfico utilizado para la composición es común a otras pinturas hagiográficas de la época, situando en primer término a la protagonista, rodeada de una serie de atributos que la caracterizan e iluminada por un rompimiento de gloria que surge en torno al crucifijo; y al fondo, en un espacio abierto, se narra un episodio memorable de su vida. En definitiva, se trata de crear una *vera effigies* del personaje y de acompañarla de una escenografía adecuada, decorosa. Por otro lado, la virtuosa vida de la monja serviría de ejemplo para el fiel que acudiera a venerarla en la capilla donde fue depositado su cuerpo incorrupto –recordemos que la obra es un elemento más presentado para la causa de su beatificación y canonización–; es decir, subyace un mensaje religioso y moral propio de la Contrarreforma: la piadosa y abnegada “Infanta”, que renunció al trono leonés por consagrar su vida a Cristo, ofrecería un *exemplum virtutis* para todo aquel que contemplase el cuadro. Así, de manera tópica, se contraponen los símbolos del poder y la gloria temporales (corona, cetro, reloj) a la Gloria eterna, que Sancha alcanzaría tras una vida virtuosa (azucenas), de oración (rosario, crucifijo, libro) y de penitencia (cadenas de hierro); al postrero premio se alude con la corona triunfal que llevan los ángeles y el mensaje explícito: “VENI SPONSA CHRISTI, ACCIPE CORONAM”⁶⁵.

Un aspecto interesante, ya señalado por Ana M^a Roteta, es la relación que guarda la figura con cierta tipología de retrato funerario⁶⁶. Nos referimos a un tipo de sepulcro con figuras orantes cuyos primeros ejemplos en España datan del último

vn Crucifixo, auiendo recebido primero todos los Sacramentos de la Iglesia, dio su purissima alma à su Criador, y se apareció à su muerte la Virgen nuestra Señora, y Santiago Apostol, de quien era devotissima, y otros muchos moradores de la Corte celestial (...); BN, Mss. 13063, fol. 196 r. (interrogatorio impreso para los testigos titulado: *Articvlos y preguntas sobre la vida, virtudes, santidad, y milagros de la sierua de Dios Doña Sancha Alfonso...*, sin fecha; contenido en el expediente del P. Marcos Burriel). También relata el episodio de manera parecida el P. Quintanadueñas; *vid.* QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Op. Cit.*, Madrid, Imprenta Real, 1651, pp. 56-57. Al no conocer textos anteriores a la pintura que recojan el episodio de la muerte frente al crucifijo, en este caso no podemos asegurar que la representación se hiciera pensando en los escritos.

⁶³ Véase la nota nº 58.

⁶⁴ Véase la nota nº 65.

⁶⁵ “Ven, esposa de Cristo, recibe tu corona”. El cántico, entonado en el magnificat de las vísperas y en el tercer nocturno de maitines, estaba dedicado a las vírgenes dentro del oficio común de los santos, y seguía así: “(...), quam tibi Dominus praeparavit in aeternum”. Su mensaje adquiere especial significado en el caso de doña Sancha, que, según la tradición, renunció a la corona leonesa y rechazó a todos sus pretendientes.

⁶⁶ ROTETA DE LA MAZA, Ana María: *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Ástor (1588-1636)*, Toledo, IPIET, 1985, pp. 28-29, (Tesis Doctoral presentada en: Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1981). La autora ve un precedente directo de

cuarto del siglo XV, y que proliferó durante la siguiente centuria hasta alcanzar su cenit en su última década con los magestuosos grupos broncíneos de la basílica de El Escorial. Precisamente estos conjuntos funerarios de Carlos I (1516-1556) y de Felipe II (1556-1598) acompañados de sus respectivas familias, sumados a otras estatuas funerarias realizadas por Pompeo Leoni (n. 1533-1608), ejercieron una notable influencia en el panorama artístico del reinado de Felipe III. El artista hubo de tener presente ese bagaje iconográfico precedente, y más en este caso, donde el sentido funéreo que rodea a la venerable monja constituye uno de los pilares y una de las razones de ser de su beatífica promoción.

Ya hemos apuntado el simbolismo de los objetos que aparecen en la obra, común a muchas representaciones devotas de la época. El reloj, el crucifijo, el libro, las disciplinas o el ramo de azucenas bien pueden encontrarse en otras imágenes de este tipo. Sin embargo, el cetro y la corona singularizan de un modo más concreto al personaje –al igual que el hábito santiaguista y la escena del fondo–. Plasman visualmente el tronque de la monja con el linaje real, pero también pensamos que puedan simbolizar la renuncia de la pretendida Infanta al trono de León: según la tradición oficial, en su condición de primogénita heredó el reino a la muerte de su padre, pero renunció a él en favor de su hermanastro Fernando, por entonces ya rey de Castilla, pues “nuestra Infanta no aspirava a Reynos temporales, sino a eternos”⁶⁷. El que se pintase una corona imperial puede deberse al hecho de que doña Sancha fuera hija del rey Alfonso IX y, por tanto, nieta de Fernando II (1157-1188) y biznieta del emperador Alfonso VII (1126-1157); esa puede ser la clave para la inclusión de este elemento iconográfico, que denotaba de donde procedía su regia stirpe⁶⁸; sin embargo, sólo en sus representaciones más antiguas aparece este tipo de corona, que sería pronto sustituida por una corona real, quizá más acorde con su apócrifa condición.

El contenido escrito de la obra es fundamental para entender la intención y el modo en que fue concebida. Las tres oraciones latinas, la que figuraba en el marco y las dos del lienzo sostenidas por ángeles, pertenecían a la liturgia de las horas canónicas, y más concretamente al oficio común dedicado a las mujeres santas⁶⁹. Por tanto, resultan muy adecuadas para la representación de una religiosa que ya era

la iconografía de doña Sancha en la estatua sepulcral de doña Juana de Portugal, realizada por Pompeo Leoni para el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. En nuestra opinión es una aseveración demasiado arriesgada; más bien cabría hablar de ciertas coincidencias formales entre ambas obras.

⁶⁷ QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Op. Cit.*, Madrid, Imprenta Real, 1651, p. 40.

⁶⁸ El linaje real de Alfonso IX procede del emperador Alfonso VII –con su padre se había producido un cambio de casa dinástica, la Raimunda–, y en el siglo XVII se representaba siempre a dicho soberano, por tal razón, con una corona imperial. En ocasiones –caso de la ciudad de Toledo–, debido a su estrecha relación con el Imperio de Alfonso VI (1072-1109) y Alfonso VII, se representaba en la apócrifa heráldica que se adjudicaba al “Reino de Toledo” con una corona imperial de oro sobre campo de azul, como título de soberanía de los Reyes de España. Agradecemos al profesor Félix J. Martínez Llorente, de la Universidad de Valladolid, sus valiosas informaciones y orientaciones al respecto; también por lo concerniente a algunos escudos que después citamos.

⁶⁹ *Commune virginum y Sanctae martyris tantum, & nec virginis, nec martyris*. Pensamos que carece de relevancia el hecho de que unos responsos fueran dedicados a santas vírgenes y otros no, pues simplemente no se habría reparado en este punto al elegirlos para el cuadro. No creemos que guarde relación con las dudas respecto a la virginidad de la apócrifa Infanta que, en siglos posteriores, esgrimieron quienes se oponían a su beatificación.

venerada como una santa y que, a su vez, se encontraba en una comunidad monacal. Así mismo, la leyenda alusiva a su linaje regio reforzaba su prestigio ante Felipe III que, como hemos dicho, visitó dos veces el monasterio e impulsó la causa de su beatificación. En fin, todo ello revela la diligencia de alguien docto, conocedor de la teología y de la historia, que hubo de escoger las citas literarias adecuadas y de realizar el breve relato “hagiográfico” para orientar convenientemente al artista. Pensamos que la identidad de este culto personaje ha de buscarse en alguien del entorno de las religiosas de Santa Fe; fray Domingo de Mendoza, los licenciados Juan Blanco o Pedro de la Haya son los nombres más probables, aunque tampoco hay que descartar al doctor Pedro Salazar de Mendoza –todos ellos participaron activamente en la causa durante los primeros años–⁷⁰.

Por otra parte, al observar el rostro y las manos de la monja podría pensarse en el influjo de los modelos de El Greco (1541-1614). Fechamos la realización de la pintura entre 1608, cuando llega el cuerpo a Toledo, y 1615, cuando se cita por vez primera. Ese intervalo coincide prácticamente con los últimos años de Theotokópoulos. Por entonces el taller del cretense seguía recibiendo numerosos encargos, fundamentalmente grandes retablos y cuadros de devoción, recayendo la realización de las obras menores –como podría ser ésta– en sus discípulos⁷¹. No podemos olvidar tampoco la relación de amistad del candiota con el doctor Salazar de Mendoza, quien jugó un papel determinante para que el artista comenzara su última gran empresa: los retablos del toledano hospital de San Juan Bautista⁷². Por todo ello resulta tentador pensar que la pintura hubiera salido de la mano de alguno de los discípulos o seguidores del pintor⁷³. Sin embargo, nos parece ésta una hipótesis muy arriesgada, más teniendo en cuenta las semejanzas de la pintura estudiada con otros modelos que circulaban por la ciudad del Tajo entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII⁷⁴.

— Hemos de mencionar también dos láminas de cobre que se regalaron a Felipe III y a la princesa Isabel de Borbón durante su visita al monasterio el 29 de octubre de 1616. El testimonio de la Comendadora Mayor, interrogada por el comisionado Juan Blanco, fue recogido por el notario apostólico don Matías de Jerez:

⁷⁰ En nuestra opinión, la intervención del doctor Francisco de Pisa quedaría descartada, pues creía que nuestra Sancha nació del matrimonio entre el rey de León y doña Teresa de Portugal (PISA, Francisco de: *Op. Cit.*, Toledo, Viuda de Pedro Rodríguez, 1611, fols. 2 v.-3 r.), mientras que en el lienzo se citaba a doña Teresa Gil.

⁷¹ Vid. ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Greco. La obra esencial*, Madrid, Sílex, 1993, pp. 83-85 y 239.

⁷² ÁLVAREZ LOPERA, José: *Ibid.*, p. 246. Sobre la relación entre ambos personajes véase KAGAN, Richard L.: “Art. Cit.”, pp. 85-92.

⁷³ El modelo conocido más cercano pintado por El Greco podría ser el retrato del caballero santiaguista Julián Romero de las Hazañas y su santo patrono (Museo del Prado, n° 2.445), que Cossío fechó entre 1594 y 1614, y que la crítica actual atrasa h. 1587-1589; vid. COSSÍO, Manuel B.: *El Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983 (4ª edición), pp. 287-289 (Edición original publicada en: Madrid, Victoriano Suárez ed., 1908, 2 vols.); MARTÍNEZ-BURGOS, Palma: *El Greco. El pintor humanista. Obra completa*, Madrid, Libsa, 2005, p. 377.

⁷⁴ Pensamos, por ejemplo, en un lienzo anónimo del Niño Jesús con la Virgen, San Pedro y donantes de las Úrsulas de Alcalá de Henares (Madrid); vid. MATEO GÓMEZ, Isabel y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 318-319.

“biendo la deboción con que Su magestad beneró y bisitó el dicho Real cuerpo [la Comendadora] le dio un rretrato de la dicha Señora Ynfanta doña Sancha Alfonso, puesto y pintado en una lámina de bronce⁷⁵ // guarnecido en blanco y negro, y Su Magestad lo rrecibió con mucha beneración, mostrándose tan contento con el dicho rretrato y alabando la pintura de él, y así mismo (...) dio otro rretrato a la dicha serenísima prince-sa y hizo lo propio”⁷⁶.

— Tal vez las primeras representaciones conservadas sean las que aparecen en el relicario de doña Sancha, antiguamente denominado de Santiago, que guardan las religiosas del mismo monasterio toledano (fig. 2)⁷⁷. Presenta una estructura arquitectónica y, como si de un retablo se tratase, se compone de un elevado pedestal a modo de banco, un cuerpo central y un ático. En él se custodia la cruz santiaguista de paño encarnado que habría pertenecido a tan ilustre monja, y que hubo de ser extraída del antiguo hábito cuando llegó su cadáver a Toledo, seguramente a partir de 1615⁷⁸; también por entonces se bordaría con hilo de plata y aljófar⁷⁹.

⁷⁵ Creemos que era un óleo sobre cobre, técnica pictórica frecuentemente utilizada, y no sobre bronce.

⁷⁶ ACST, doc. 13, fol. 150.

⁷⁷ El relicario es de madera tallada y parcialmente pintada, con aplicaciones de metal plateado, bronce dorado y gemas engastadas de varios colores (transparentes, azules, rojas y verdes). En el trabajo del metal observamos distintas técnicas: figurillas de bulto redondo fundidas en moldes, bajorrelieves relevados y chapas caladas; cincelado, grabado, picado y esmaltado en algunas superficies, etc. Sus dimensiones: 98 x 47 x 30 cm. Su estado de conservación es relativamente bueno; sabemos por fotografías antiguas que la caja tenía un remate central, en forma de cruz latina sobre flor lis, y dos pivotes a sus lados, hoy día eliminados. Ha sido estudiado por: PÉREZ MÍNGUEZ, Fidel: *Op. Cit.*, pp. 53-54, 72 y 81; GUTTON, Francis: *Op. Cit.*, p. 232, lám. XVIII, ilust. 41; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Conventos de Toledo. Toledo, Castillo interior*, Madrid, El Viso, 1990, p. 177; Catálogo de la exposición (Ciudad Real, 2006): *El Arte en la España del Quijote*, Ciudad Real, Empresa Pública “Don Quijote de la Mancha 2005”-Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2005, pp. 230-231 (ficha a cargo de Javier Portús Pérez); Catálogo de la exposición (Toledo, 2006): *Celosías. Arte y piedad en los conventos de Castilla-La Mancha en el siglo del Quijote*, Albacete, Empresa Pública “Don Quijote de la Mancha 2005”, 2006, pp. 376-377 (ficha a cargo de Palma Martínez-Burgos García). Estos trabajos contienen errores e imprecisiones que ahora pretendemos subsanar; además, añadimos datos inéditos sobre la pieza.

⁷⁸ Al abrir el ataúd en la iglesia de Santa Eufemia los presentes encontraron el cuerpo “cubierto con un manto de ese tamaño de la orden con un ábito [*o cruz*] de Santiago en él de grana colorado como espada a lo antiguo”. Con posterioridad, al depositar el cuerpo en el toledano hospital de San Juan Bautista, en 1608, se le mudó el viejo hábito por “un monxil de gorgorán negro con la ynsignia de señor Santiago de terziopelo carmesí con cordonzillo de oro bordado”, dejando las antiguas ropas a los pies del ataúd. Es probable que con el traslado definitivo del cuerpo a Santa Fe, en 1615, las religiosas tomasen como reliquia el elemento más distintivo de aquellas viejas ropas; ACST, doc. 11, fols. 49 v. y 54 v. El culto a las reliquias había encontrado un caldo de cultivo propicio en el contexto espiritual emanado de la Contrarreforma y, en este caso concreto, además constituía una prueba fundamental para beatificación de la pretendida Infanta. De este modo, las informaciones recogen numerosos testimonios de sanaciones milagrosas tras rendir culto a esta reliquia –además de a otras, como el propio cadáver–; y así lo señalaba Quintanadueñas en su *Vida*: “El duodécimo [*argumento para su santidad*], y mas eficaz, la *Incorrupcion de su cuerpo* (...) por mas de trecientos años, la qual (...) no hay duda, de que sea milagrosa, como tambien lo es la *Incorrupcion del ataúd, y vestidos*, assi los que la Infanta traxo por trecientos y treinta y seis años, como los que agora ha quarenta y dos años que tiene”; QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Op. Cit.*, Madrid, Imprenta Real, 1651, sin paginar (correspondería a la p. 146); en la edición de 1752 está en la p. 147.

⁷⁹ Parece ser que las perlas se perdieron por los años de la Guerra Civil española; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Op. Cit.*, p. 177.



Figura 2. Anónimo toledano. *Relicario de Santiago o de doña Sancha Alfonso*. 1618. Monasterio de Santiago Apóstol –antiguamente de Santa Fe– (Toledo).

La pieza se relaciona con otras de índole arquitectónica realizadas en las primeras décadas del siglo XVII bajo el influjo clasicista de El Escorial. En concreto, por la inscripción que figura en el pedestal sabemos que este relicario se hizo en 1618. Y sabemos que el 25 de marzo de 1619 fue bendito por don Francisco Cennino, nun-

cio de Su Santidad, en su palacio madrileño, a petición de fray Domingo de Mendoza, que lo llevó personalmente hasta dicho lugar⁸⁰.

El cuerpo inferior del pedestal, o basamento, está decorado con dos tiras caladas de chapa, molduras, un querubín bronceo en el centro de la base, dos tornapuntas en C de diseño vegetal a los lados y una leyenda alusiva a la reliquia, enmarcada en bronce, que ocupa todo el frente. La inscripción dice así: “Este santo hábito de la Virgen, la Serenísima infanta / Doña Sancha Alfonso, de la Orden de Sanctiago, comendadora de San- / cta Eufemia, hija de los cathólicos Reyes Don Alfonso nono y Doña Teresa Gil, de / Portugal, dio su espíritu al Señor, en beinte y cinco de Julio de Mil e doçi- / entos setenta; y su virginal cuerpo y hábito están enteros e incorru- / ptos y olorosos. Treçientos y quarenta y ocho años ha, en este de Mil y seisci- / entos i dieciocho: yllustrándola en S[an]ta Fe la Real de T[ole]do con muchos y gra[nd]es milagros”. Sobre este cuerpo apoya una segunda estructura, cuyo frente está ocupado por un nicho flanqueado por dos largas tornapuntas en C a las que se superponen otras dos menores en S de formas vegetales; además, va decorada con chapas y molduras de bronce y metal plateado, gemas de talla cuadrada y engaste de chatón con cinturilla, y querubes. El nicho, en forma de arco de medio punto, acoge una figurilla de bulto redondo de doña Sancha realizada en bronce, con capa de coro sobrepuesta de metal plateado; viste hábito santiguista, con sendas cruces esmaltadas en rojo sobre el pecho y sobre la capa; porta también un libro, un rosario y un ramo de azucenas de metal plateado; en el pedestal figura su nombre en letras capitales: “SANCTIA”. A sus pies, sobre el basamento, la corona imperial y el cetro; sobre esta superficie dos ángeles mancebos plateados flanquean a la monja en actitud orante; cuatro pináculos se disponen en los ángulos. El cuerpo central está flanqueado por sendas columnillas dóricas con aplicaciones bronceas, entre ellas bajorrelieves de las efigies de María y de Jesús en los pedestales o querubes en los frisos; lo enmarcan una base y una cornisa con chapas caladas sobrepuestas, semejantes a las otras que dividen horizontalmente la estructura del relicario. Este cuerpo acoge la referida reliquia, con una placa broncea como fondo; rodean la cruz, superpuestas al fondo, seis figuras angélicas de metal plateado con ligeros toques de esmalte; las cuatro de los extremos se repiten dos a dos –de hecho, están fundidas en los mismos moldes–. Finalmente, el ático se compone de un nicho con una figurilla que representa a Santiago peregrino, fundido en bronce, que se muestra en correspondencia con el que acoge a doña Sancha en la zona inferior; el Santo luce sombrero con venera, esclavina con la cruz esmaltada en rojo, bordón, calabaza, libro y rosario. Por encima hay un frontón triangular y, como remate, el escudo de Felipe III flanqueado por dos angelotes de bronce. Toda esta estructura repite la misma decoración de chapas claveteadas que perfilan las líneas, gemas de colores y pequeños querubines sobrepuestos; y, a los lados, aletones y tornapuntas en C y en S, semejantes a las de la parte inferior. En los extremos, en correspondencia con las columnas, dos figuras de santas; se identifican por los letreros de sus pedestales: “Sanct[a] Eufem[ia]” y “Sanc[ta] Fee”; el atributo para Santa Eufemia es una hoja de palma, mientras que Santa Fe

⁸⁰ Don Juan de Obregón, notario apostólico, secretario y archivista de la Nunciatura española, dio fe del hecho a petición del mismo fray Domingo de Mendoza, en lo que parece una maniobra más para promover la causa durante estos primeros años; ACST, doc. 181, sin foliar.

lleva una cruz, además de un curioso vestido; en la superficie de ambas figuras aún se advierte algún resto de esmalte encarnado y verdoso.

El relicario se guarda en una caja de madera de la misma época cubierto por una cortinilla de raso con remates de hilo de oro. Las puertas de aquélla, pintadas con diferentes imágenes y escenas, actúan a modo de tríptico al abrirse. En el exterior de las hojas se representa a Santiago y a doña Sancha, ambos de pie al aire libre, en una especie de presencia protectora y beatífica para la religiosa; el santo apóstol viste túnica y capa largas, con venera y cruz de su Orden, y sandalias, además de sujetar un libro y apoyarse en un bordón; la monja sostiene un libro y una hoja de palma –atributo de su victoria sobre la muerte–, y a sus pies figuran una corona imperial y un cetro. El interior de la caja presenta un fondo pintado de azul con cruces santiaguistas y coronas con palmas; queremos hacer notar que el diseño de las cruces, repetidas con insistencia por toda la caja, responde al modelo medieval –reproduce el de la reliquia–, y no el que correspondería a comienzos del siglo XVII. Abiertas las portezuelas, al interior, aparecen cuatro pequeñas escenas de su vida, dos en cada hoja, con una leyenda explicativa sobre fondo dorado para cada una en la parte inferior y cuya lectura es la que sigue:

Escena superior izquierda: “La Bienaventurada y Ser[en]sima ynfanta Doña Sancha Alfonso, hija / de los Cathólicos Reyes de león Don Alfonso 9 y Doña Theresa Gil de Por– / tugal, milagrosamente tomó el hábito de la orden de Santiago en su / Convento de S[an]ta eufemia”. La joven infanta recibe la capa de otras dos religiosas a la puerta del monasterio –con un Cristo crucificado en el vano–, mientras un sacerdote, representado como un venerable apóstol, oficia la ceremonia, a la que asisten algunas personas más. Algunos de los elementos y recursos de esta pequeña pintura recuerdan vagamente lo italiano, como la figura del sacerdote o la portada de sabor manierista. En todas las escenas el pintor tuvo que introducir varias figuras en un espacio muy reducido, y lo resolvió yuxtaponiendo las cabezas de un modo un tanto abigarrado.

Escena inferior izquierda: “Siendo muy misericordiosa y liberalíssima con los pobr– / es (...) dio de su hazienda y a su Maestre y orden para ir contra / infieles, y a su convento muchas rentas para el culto divino”. La figura de la venerable monja ocupa el centro de la composición, rodeada de esos pobres a los que se refiere el texto –entre ellos un tullido– que reciben sus limosnas; al fondo asoman cabezas de dos caballeros con casco.

Escena superior derecha: “Subió a reynar felicíssimamente con su dulcíssimo esposo Jesuchristo / nuestro Señor pasando de esta vida a la eterna, guiándola su padre y patrono Santiago entre los coros de Ángeles y vírgenes el año 1270”. Se representa el fallecimiento de doña Sancha rodeada de las religiosas de su comunidad. Unas se apresuran a sostenerla, mientras otras portan palmas y velas fúnebres. Dos monjas miran hacia fuera de la escena, en dirección al espectador. En la zona superior, a menor escala, aparece la visión celestial de Cristo, sentado, bendiciendo y con un orbe sobre la pierna, flanqueado por la Virgen y por Santiago. Tres ángeles mancebos los acompañan, llevando uno el alma de Sancha, representada a la manera bizantina, es decir, como un pequeño niño desnudo⁸¹.

⁸¹ En el interrogatorio realizado en 1615 por fray Domingo de Mendoza se narra el legendario de una manera muy parecida: “llegó la hora de su felice tránsito y en aquel punto, con gran sosiego y como que dormía, imbió su espíritu al Çielo que es de creer piadosamente q[ue] se le presentaron los sanctos Ángeles en

Escena inferior derecha: “Apareció llena de gloria a las religiosas de su orden en santa eu- / femia y dio su toca a una muy deuota suya que le auía su- / plicado la diese algo della”. Como relata esta leyenda, aparecen tres religiosas de hinojos ante doña Sancha, que regala su toca a una de ellas. Un cortinaje verdoso ocupa la mitad superior izquierda. En las informaciones se relatan numerosas apariciones de la apócrifa Infanta a las religiosas del monasterio, aunque por el momento no hemos hallado este episodio concreto; también sabemos que desde antiguo se fomentó especialmente la devoción hacia la ilustre predecesora entre las novicias por sus maestras y, así, las religiosas de esta comunidad la invocaban en todas sus necesidades⁸².

— Además de las representaciones pictóricas, desde fecha temprana existieron imágenes impresas de la Venerable, que después se utilizarían como fuentes iconográficas para realizar copias en otros formatos. La primera de ellas se debe al grabador de Malinas Diego de Ástor (?– h. 1650). Éste probablemente se formó como grabador con el pintor Maurus Maurice, trasladándose muy joven a España, pues a comienzos del siglo XVII ya se encontraba en Toledo como discípulo de El Greco. De hecho, a lo largo de su vida copiaría varias pinturas del pintor cretense. En 1609 es nombrado grabador de la Casa de la Moneda de Segovia por Felipe III, donde ejerció su oficio durante casi tres décadas⁸³. En 1636 se trasladó a Madrid como grabador de la Imprenta del Sello Real, cediendo su puesto en Segovia a su hijo varón, también llamado Diego⁸⁴. Parece ser que vivió el resto de sus días en la capital, donde hizo testamento en 1650, aunque no se conoce la fecha exacta de su fallecimiento.

Entre 1621 y 1623 Ástor hubo de abrir la plancha de cobre que originó la estampa de doña Sancha Alfonso, pues está dedicada al papa Gregorio XV, que estuvo al frente de la Iglesia católica por esos años (fig. 3)⁸⁵. Elocuente dedicatoria que dice así:

compañía del gloriosísimo Apóstol y su tan querido Padre Señor Santiago y la gloriosa y bendita Virgen y mártir S[an]ta eufemia (...); ACST, doc. 11, fol. 64 r. Nótese que en la pintura no aparece Santa Eufemia como intercesora, lo cual hubiese planteado problemas iconográficos, sino la Virgen María. No obstante, en algunas de las respuestas a esa pregunta del interrogatorio sí se nombra ya a la Madre de Dios y no a la santa medieval, como parece más lógico; tal es el testimonio de doña Blanca Coloma, comendadora mayor de Santa Fe, que dice: “falleció de la misma manera como dize esta pregunta, honrándola N[uest]ro Señor en su tránsito con la Soberana Virgen María (...) y el glorioso Apóstol Señor Santiago, Ángeles y vírgenes y otros Santos y Santas de la Corte celestial”; ACST, doc. 11, fol. 256 v. De nuevo, Quintanadueñas se hace eco de estos autos, y menciona que doña Sancha tenía “por intercesora a la Reyna de los Angeles, y a nuestro glorioso Apostol Patron de España”; QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Op. Cit.*, Madrid, Imprenta Real, 1651, p. 55.

⁸² ACST, doc. 11, fol. 64 r.

⁸³ Sobre la vida y la obra de Diego de Ástor véase el estudio de ROTETA DE LA MAZA, Ana María: *Op. Cit.*

⁸⁴ Ástor tuvo cuatro hijos, tres mujeres y un varón, de su matrimonio con Isabel Barez en 1617; ROTETA DE LA MAZA, Ana María: *Ibid.*, p. 16.

⁸⁵ Sin embargo, Quintanadueñas relata que esta “estampa grande (...) se imprimió el año de 1619”; quizá el escritor errase en la fecha, o tal vez se hubiera encargado ese año e impreso ya bajo el pontificado de Gregorio XV; QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Op. Cit.*, Madrid, Imprenta Real, 1651, p. 92. Sabemos de la existencia de varios ejemplares: tres en la BN, IH/8489/1/1 (procede de la Colección Carderera), IH/8489/1/2 y otro inédito inserto en las informaciones del P. Marcos Burriel (Mss. 13.064, fol. 23); y otro en el monasterio de Santiago Apóstol –antes de Santa Fe– en Toledo. Y creemos que hubo otra estampa en el Palacio Real de Madrid, como parece recoger el inventario que se realizó para la testamentaria de Carlos II



Figura 3. Diego de Ástor. Doña Sancha Alfonso. H. 1621-1623. BN, IH/8489/1/1.

“SANCTISSIMO D[OMI]NO N[OST]RO GREGORIO XV / VERO SANCTORVM CENSORI”. El texto sigue: “F. Dominicus D. Mendoza Ordinis Predicatorum ex voto D. S.”. Una vez más aparece fray Domingo de Mendoza como activo defensor de la causa de beatificación; sería él quien realizara el encargo al grabador. Sin duda, su actividad al servicio del Rey favorecería la elección de Ástor por parte del fraile dominico, aunque sospechamos que durante la estancia toledana del artista éste ya podría haber conocido a alguno de los implicados en el fomento de la devoción a la Venerable, tal vez al propio fraile. Por ejemplo, en ese tiempo, probablemente en 1621, Ástor grabó la portada del libro del doctor Salazar de Mendoza *Monarquía de España*⁸⁶.

La tarjeta donde aparece la dedicatoria está enmarcada por un remate curvilíneo con tornapuntas, y la coronan tres escudos de armas: el del papa Gregorio XV Ludovisi en el centro, el del monarca español a nuestra izquierda y al lado contrario el del Rey de Francia, en referencia a su hija, Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV desde 1615.

Como podemos observar, Ástor reprodujo fielmente la pintura que colgaba en la capilla de Nuestra Señora de Belén, donde estaba sepultada la religiosa⁸⁷. Sin embargo, el grabador introdujo algunas modificaciones que se repetirían en el futuro. Sustituyó la corona imperial por una corona real⁸⁸, e incluyó un cetro flordelizado; Roteta explica que éste último hace alusión a la dinastía francesa de los Capetos aunque, en nuestra opinión, más bien pudiera deberse a una licencia del grabador, pues la flor de lis es un remate iconográfico habitual en *regalia* de esta naturaleza⁸⁹.

en 1700; *Inventarios Reales. Testamentaría del rey Carlos II, 1701-1703*, tomo I, Madrid, Museo del Prado, 1975, p. 226, n° 201 (edición preparada por Gloria Fernández Baytón).

⁸⁶ ROTETA DE LA MAZA, Ana María: *Op. Cit.*, pp. 67-75.

⁸⁷ Un pequeño detalle como la posición de los extremos de los dos cordones del hábito, ambos en forma de S en una misma dirección, delata la dependencia de la pintura referida; también el tratamiento de los pliegues de la capa en ambas obras ofrece evidentes concomitancias. Ya Ana M^a Roteta lanzó la hipótesis de que el grabado podría estar copiando una pintura, cuestión que creemos haber aclarado por completo. Sin embargo, el que está copiando no es el lienzo que ella propuso –un pequeño cuadro sin leyenda que después analizamos y que, ya adelantamos, es una versión posterior a la estampa–, sino el que hemos comentado en primer lugar. Por otra parte, el rosario que Roteta indicaba como elemento nuevo introducido por el grabador ya estaba en el modelo primigenio, como hemos visto; ROTETA DE LA MAZA, Ana María: *Ibid.*, pp. 29-30. La estampa ha sido reproducida y estudiada en varias ocasiones más, también con algunos errores u omisiones que ahora pretendemos rectificar y completar; *vid.* PÉREZ-MÍNGUEZ, Fidel: *Op. Cit.*, pp. 57-58 y 64; BUSTAMANTE Y CAMPUZANO, Felipe y BUSTAMANTE Y QUIJANO, Ramón: *Romance de la serenísima y gloriosa infanta D^a Sancha Alfonso, comandadora de la Orden Militar de Santiago...*, Madrid, Gregorio Bahón Casanova, 1948, p. 4; PÁEZ RÍOS, Elena (dir.): *Iconografía Hispana. Catálogo de los personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Vol. IV (1967), Madrid, Biblioteca Nacional, 1966-1970, pp. 49-50, n° 8489-1 (antes B. 1.683); PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, tomo I (1981), Madrid, Ministerio de Cultura, 1981-1983, p. 82, n° 19; LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando: *Pedro Ruíz González. Pintor barroco madrileño*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2007, pp. 218-219 (catálogo de la exposición de Madrid, 2007).

⁸⁸ Pudiera pensarse que este cambio fuese una corrección iconográfica, un intento de adecuar el símbolo a la apócrifa condición de Infanta. Sin embargo, hemos de interpretarlo con prudencia y pensar, más bien, que sólo se quería incidir en la idea de que doña Sancha procedía de un linaje regio. Quizá a Ástor le pareciera excesivo introducir en la representación una corona imperial, mientras que el creador del modelo primigenio, siguiendo las directrices de alguien docto, se fijara más en representar el linaje concreto del que procedía doña Sancha, biznieta del emperador Alfonso VII.

⁸⁹ ROTETA DE LA MAZA, Ana María: *Op. Cit.*, p. 27. Cabe la posibilidad de que este pequeño elemento fuese añadido intencionadamente para aludir al linaje de la representada; no olvidemos que en el

Otro elemento nuevo es el escudo con las armas de León y de Portugal que luce el tapete de la mesa, clara referencia a los padres de la efigiada; éste constituye la plasmación del falsario trueque de la madre de nuestro personaje, doña Teresa Gil de Soberosa –que, curiosamente, también tenía orígenes portugueses–, por la reina Teresa de Portugal, esposa de Alfonso IX y madre de una infanta Sancha. La inclusión del palacio leonés en la parte diestra –representación, por otra parte, ideal y moderna–, acompañado de algunos árboles que animan el paisaje, así como los letreros que identifican los edificios representados (“palacio”, “Santa Eufemia”) resultan novedosos. Por último, aunque el grabador mantuvo las dos inscripciones latinas del lienzo, simplificó la que figura en la parte baja, quedando así: “Regnum Mundi et or- / natum eius Contempsi / Propter amorem D[omi]ni / mei Iesucristi”.

En la leyenda que figura en la parte inferior de la estampa se lee: “Verdadero Retrato de la Serenissima y Bien aventurada Virgen Infanta doña SANCHA ALFONSO de la orden de SA[N]TIAGO, Hija de los / muy altos Reyes don ALONSO IX y doña TERESA GIL de leon, Hermana del Santo Rey don FERNANDO EL III, Tia del / muy Catolico y Poderoso Señor Rey don FILIPE III de las Españas y de la Serenissima Reyna Nuestra Señora doña / ISABEL de Borbon. Durmio en el Señor En su monasterio de Santa Eufemia siendo Comendadora a 25 de Julio, Año 1270. Traslado- / se su cuerpo por mandado de su Mag[esta]d de este Convento al de S[an]ta Fe la Real de la Ciudad de Toledo, Año 1608. y a obrado y obra Dios por ella muchos y grandes milagros”.

Todo es rodeado por un marco que imita ciertas enmarcaciones de talla, con contarios y otros elementos decorativos geométricos.

— En 1651 el grabador Juan de Noort seguiría el modelo codificado por Ástor para ilustrar la primera edición del relato “hagiográfico” escrito por Quintanadueñas⁹⁰. De origen flamenco, Van Noort desarrolló la mayor parte de su actividad en la Villa y Corte, donde trabajó entre 1626 y 1652, aproximadamente. Se conocen más de 150 obras ilustradas con sus grabados, entre ellas otra obra del P. Quintanadueñas, *Santos de la Imperial Cividad de Toledo y sv Arçobispado*, publicada el mismo año que la vida de doña Sancha Alfonso; así pues, el artista flamenco hubo de trabajar de manera simultánea para los dos libros, que vieron la luz el mismo año que el historiador jesuita fallecía⁹¹.

sepulcro de la religiosa, conservado en Santa Eufemia, aparecen repetidamente los lises como referencia a las armas maternas. No obstante, nos inclinamos por la hipótesis de que se trate de una convención o licencia artística introducida por Ástor. De nuevo han resultado de gran ayuda en la interpretación de estos símbolos las orientaciones del profesor Martínez Llorente, a quien reiteramos nuestro agradecimiento.

⁹⁰ QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Op. Cit.*, Madrid, Imprenta Real, 1651. El autor explica que la estampa se imprimió “en menor esfera” que la de Ástor, en referencia a su menor tamaño (*Ibid.*, p. 92). En la BN existen tres ejemplares (2/34049, 3/26893 y 3/64324); en la BCLM uno (FA 1/3776). Han estudiado la estampa PÁEZ RÍOS, Elena (dir.): *Op. Cit.*, Vol. IV (1967), p. 50, n° 8489-2; LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando: *Op. Cit.*, pp. 220-221. En este último trabajo se ilustra, erróneamente, la ficha de la edición de 1651 con la imagen de la reimpresión de 1752.

⁹¹ Para conocer sus grabados en la BN remitimos a PÁEZ RÍOS, Elena: *Op. Cit.*, tomo II (1982), pp. 289-301; aunque esta autora no cita la estampa que ahora nos ocupa. Encontramos una reciente aproximación a la figura de Noort en SANTIAGO PÁEZ, Elena: “Grabadores flamencos en el Madrid de Felipe IV. Alardo de

Podemos apreciar algunas diferencias con la obra de Ástor. La más sobresaliente es la dedicatoria, ahora referida al papa Inocencio X (1644-1655) y ya sin la mención a fray Domingo de Mendoza; del mismo modo, los escudos son ahora los del papa Pamphilj en el centro, el del monarca español –éste no varía– a nuestra izquierda y el de su segunda esposa, Mariana de Austria, al lado contrario⁹²; y se ha suprimido el marco.

— Para la reimpresión del libro de Quintanadueñas realizada en 1752 se hubo de encargar a un copista que abriese una plancha nueva con la imagen de la Venerable⁹³. Este grabador anónimo siguió fielmente la estampa de Noort; incluso mantuvo los escudos que la coronan y la dedicatoria a Inocencio X. Sin embargo, la atenta comparación entre ambas permite reconocer que la estampa dieciochesca se debe a otra mano y, de hecho, esta segunda ilustración no va firmada, al contrario que la de 1651⁹⁴. En un primer momento se debió pensar el hacer estampas sueltas, además de las incluidas en los libros, pero se hubo de realizar una tirada corta, e Ignacio J. de Ortega y Cotes decidió emplearlas sólo para los libros⁹⁵. Hemos hallado la documentación relativa al coste de la reimpresión, que recoge con detalle todos los pagos efectuados junto con otros gastos del proceso de beatificación⁹⁶.

Como se ha dicho, el modelo de la estampa de Ástor no fue el primigenio a la hora de configurar una iconografía. La imagen de la religiosa ya se había codificado unos años antes, existiendo varios precedentes salidos del cenobio de Toledo. Sin embargo, esta estampa suelta sí fue el modelo que empleó después el grabador flamenco Van Noort para ilustrar la edición príncipe de Quintanadueñas. Ambas obras, la de Ástor y

Popma, Juan de Noort y Herman Panneels”, en: *Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, FUE, 2006, pp. 190-193, figs. 15-19.

⁹² Así lo expresa el propio autor: “dedicada al Santísimo Pontifice Inocencio X. y a nuestros Reyes, sobrinos desta gloriosa Esposa de Jesus”; QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Op. Cit.*, Madrid, Imprenta Real, 1651, p. 92. De nuevo se intentaba lograr el favor del romano Pontífice, “vero Sanctorum censori”, y se vinculaba a doña Sancha con el linaje de los monarcas reinantes. No ha de olvidarse que la promotora de la edición, doña Mariana Bazán y Mendoza, dedicó la obra a la Reina con la esperanza de que ésta mediara ante Inocencio X para lograr la beatificación de la monja santiaguista.

⁹³ QUINTANADUEÑAS, Antonio de: *Op. Cit.*, Madrid, Imprenta del Mercurio, 1752. Se han conservado numerosos ejemplares de este libro. Por ejemplo, en la BN existen tres ejemplares (2/34050, 2/59451 y 3/26416); en la BCLM cuatro (FA: 1/3781, 17953, 4/22925 y SL/225); y en cada uno de los monasterios de la Orden que siguen activos (Toledo, Granada y Madrid) se conservan aún decenas de ellos. Además conocemos una estampa suelta inédita inserta en las informaciones de Marcos Burriel (BN, Mss. 13064, fol. 22).

⁹⁴ El elemento diferenciador más claro es el texto de la zona inferior, que en el ejemplar de 1651 aparece más expandido, ocupando todo el espacio inferior. Además, la palabra “Palacio” en la copia presenta una letra inicial mayúscula, mientras que en la estampa de Noort aparece escrita toda con minúsculas. En definitiva, la de 1752 resulta una obra de inferior calidad, como se puede apreciar en el diseño de los escudos que coronan la dedicatoria o en otros detalles.

⁹⁵ Lo atestigua una carta del 9 de julio de 1752 a la comendadora mayor, doña Juana de Ibarra y Chaves: “No tengo el gusto de remitir a Vuestra Señoría los libros de la Vida reimpresa porque no está concluida la impresión, pero las estampas sólo irán con los libros, porque temo no lleguen las impresas para todos los que se reimpriman”; ACST, doc. 181, sin foliar.

⁹⁶ Por ejemplo, el 25 de junio de 1752 se le pagaron a don Francisco Santiago Palomares 84 reales para comprar “una resma de Papel de Media marqu[i]lla” para tirar las estampas de la Venerable; ACST, doc. 181, sin foliar.

la de Noort, y después la copia de la segunda, hubieron de manejarse para la realización de diferentes pinturas encargadas por los monasterios de la Orden de las Comendadoras de Santiago⁹⁷. Estampas sueltas y libros que circularon fácilmente entre los diferentes monasterios de la Orden al calor de la causa abierta de beatificación⁹⁸.

Ejemplo de esa circulación de obras impresas es el envío, en 1753, de la estampa de Ástor a Madrid desde el cenobio toledano, entregándose a don Alonso Solís, religioso santiaguista y procurador de las Órdenes Militares españolas ante la Corte de Roma⁹⁹; la presentación del retrato constituía un instrumento más en el proceso de beatificación reactivado por Fernando VI. Como ejemplo devoto, contamos con el testimonio de un religioso de la Orden de Montesa, don Miguel Esteban Ric y Pueyo, que en septiembre de 1775 pedía a la señora Comendadora una “estampita vera efigies de la S[an]ta Ynfanta, y si (...) pudiere dentro de la carta incluir alguna reliquia o polvos de su santo sepulchro” para curarse de una afección oftálmica¹⁰⁰.

— Volviendo a las pinturas, otra obra muy temprana de la Venerable monja se conserva aún en el toledano Monasterio de Santiago Apóstol –antiguamente de Santa Fe¹⁰¹–. La inscripción habitual, coetánea a la pintura, así lo revela: “VERDADE-RO RETRATO DE LA SERENISSIMA Y BIENAVENTVRADA VIRGE[N] INFANTA D[OÑA] SA[N]CHA ALFONSO DE LA ORDEN DE SA[N]TIAGO, HIJA DE LOS MVI / ALTOS REYES D[ON] ALO[N]SO IX Y D[OÑA] TERESA GIL DE LEON, HERMANA DEL SANTO REY D[ON] FERNA[N]DO EL III, TIA DEL MVI CATOLICO Y PODEROSO / SEÑOR REY DON PHILIFE III DE LAS ESPAÑAS Y DE LOS SERENISSIMOS PRINCIPES D[ON] PHILIFE IIII Y DOÑA YSABEL DE BORBO[N], DVRMIO / EN EL SEÑOR EN SV MONESTERIO DE S[AN]TA EVFEMIA SIENDO COMENDADORA A 25 DE IVLLIO, AÑO 1270. TRASLADOSE SV CVERPO POR / MA[N]DADO DE SV MAG[ESTA]D A SANCTA FE LA REAL DE LA CIVDAD DE TOLEDO, AÑO 1608”. Nos permite datar la obra durante el reinado de Felipe III, entre 1615 y 1621. Con todo, esta datación plantea algunos problemas respecto a la estampa de Ástor. El anónimo pin-

⁹⁷ Tratar de diferenciar la estampa concreta que copia cada una de las pinturas posteriores es muy difícil, pues sus diferencias no son tan acusadas; y la tarea se complica si pensamos que alguna de las copias pudo reproducir, a su vez, otra pintura. No obstante, trataremos de aclarar la cuestión en algún caso.

⁹⁸ De hecho, como ya se ha dicho, hemos localizado decenas de ejemplares de la primera reimpresión de Quintanaduénas en los monasterios de Toledo, Granada y Madrid; y otras instituciones públicas custodian diversos ejemplares de esta edición, como la BN o la BCLM, además otro que vimos en la colección de Luis Alba (Toledo). Más raros son los de la edición príncipe, de la que conocemos cinco ejemplares conservados (BN, BCLM y Colección Luis Alba). Y más escasas aún son las estampas sueltas salidas del buril de Ástor, de las que sólo conocemos un ejemplar en el toledano monasterio de Santiago Apóstol –antes de Santa Fe– y los tres de la BN.

⁹⁹ “Ytt[em], en el Correo de la remis[i]ón de la Lámina grande en dicho Mes [*de febrero*] a d[on] Al[on]so Solís pagué 3 R[eale]s”; ACST, doc. 181, sin foliar.

¹⁰⁰ ACST, doc. 181, sin foliar.

¹⁰¹ Hemos signado la pintura con el número 42 del catálogo que incluimos en un estudio más amplio sobre este monasterio toledano que publicaremos próximamente. Citada por ROTETA DE LA MAZA, Ana María: *Op. Cit.*, pp. 29-30; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Op. Cit.*, pp. 174-175; BARRIOS MONEO, Alberto: *Las Comendadoras de Santiago. Síntesis histórica*, Madrid, 2001, p. 127; Catálogo de la exposición (Toledo, 2006): *Op. Cit.*, 2006, pp. 246-247 (ficha a cargo de Palma Martínez-Burgos García).

tor de este lienzo parece haber seguido el modelo creado por el grabador flamenco, tal como demuestra la inclusión del palacio leonés –identificado con su correspondiente letrero–, el uso de coronas reales –aunque la superior presenta un híbrido floral que recuerda la corona imperial– o el escudo con las armas de León y Portugal¹⁰²; por otra parte, el examen atento de la estampa de Ástor permite afirmar su dependencia del prototipo que analizamos al principio, aquél que estaba en la capilla de Nuestra Señora de Belén, y no de este segundo lienzo. Pero la leyenda de esta pintura indica que se hizo antes que la estampa, que sería de 1621-1623; leyenda que, por otra parte, es muy similar a la del grabado. Quizá Ástor se fijó en ambas pinturas para realizar su propia composición, o tal vez copiara una tercera pintura hoy desaparecida; o quizá tengamos que recordar las palabras de Quintanadueñas, que decía que “la estampa grande (...) se imprimió el año de 1619” y, por tanto, la estampa conservada de Ástor fuera una segunda versión corregida tras la sucesión del Pontífice y la del monarca español, coincidentes en 1621. En todo caso, el lienzo que nos ocupa y el grabado hubieron de realizarse en fechas muy cercanas.

— Un lienzo más, también anónimo, reproduce la iconografía característica de la monja, con alguna variación: no aparece el paisaje con el episodio vocacional de doña Sancha, sustituido por un cortinaje; la mesa contiene un cuchillo, una pluma y un tintero, elementos ajenos al modelo primero, y también varía el tipo de reloj y de peana del crucifijo; se ha eliminado el rosario; tampoco aparecen los angelotes portadores de las inscripciones en latín, ni el texto que identifica al personaje¹⁰³. Además, a simple vista se advierte un nimbo subyacente que adornaba la cabeza de la religiosa, velado tras una capa de pintura; este elemento pudo ocultarse a mediados del siglo XVIII para adecuar la pintura a las disposiciones del papa Urbano VIII¹⁰⁴.

Por desgracia, una intervención realizada hace pocos años por un aficionado ha desvirtuado irreversiblemente la pintura.

— En el monasterio toledano existe una pintura más con este asunto, que fechamos entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del XVIII¹⁰⁵. En nuestra opinión, este lienzo reproduce una de las dos primeras estampas mencionadas; un atento examen comparativo permite verificarlo¹⁰⁶. No obstante, el pintor eliminó algunos elementos (visión celestial del fondo, rosario, ángeles e inscripciones de la parte inferior) y simplificó otros (diseño del ramo de azucenas o del palacio).

¹⁰² Los otros elementos corroboran la filiación común de ambas composiciones, aunque existan pequeñas diferencias debidas a la invención del pintor, como la presentación de los angelotes de la parte inferior sobre nubes.

¹⁰³ N° cat. 43. Óleo sobre lienzo de 147 x 109 cm.

¹⁰⁴ Véanse las notas n° 52, 53 y 107.

¹⁰⁵ N° cat. 44. Óleo sobre lienzo de 84 x 74 cm. Su estado de conservación es bueno. Ha sido restaurado hace pocos años y en el reverso del lienzo existen parches de antiguas intervenciones.

¹⁰⁶ Baste con observar la manera de realizar los ropajes en ambos casos; los de la pintura son un trasto, algo simplificado, de los presentes en las estampas. Como hemos dicho, Roteta creyó erróneamente que Diego de Ástor pudo copiar este lienzo en su grabado, cuando, según hemos demostrado, sucede de modo inverso; ROTETA DE LA MAZA, Ana María: *Op. Cit.*, p. 30.

— Y, por último, hemos encontrado una referencia documental de otro lienzo que hasta 1753 hubo de estar colgado en el lado del Evangelio de la iglesia. Su iconografía era distinta al resto de obras que estudiamos, pues aparecía la Virgen —probablemente como la Inmaculada Concepción— flanqueada por San Agustín —autor de la *Regla* que siguen las monjas santiaguistas— y doña Sancha —muy devota de la Virgen, como atestiguan las informaciones de su causa—¹⁰⁷.

— En la Biblioteca Nacional se conserva un dibujo firmado por el pintor Andrés Ruiz (activo a principios del siglo XVII) que ofrece otra variante iconográfica respecto a la primera que hemos comentado (fig. 4)¹⁰⁸. Si bien el artista pudo inspirarse en alguna de las representaciones precedentes¹⁰⁹, el dibujo presenta notables modificaciones respecto a las anteriores: se ha suprimido la escena del fondo y las parejas de ángeles de la parte superior e inferior; además la religiosa aparece de pie, y no arrodillada en actitud orante; se otorga mayor protagonismo a la aparición de la Virgen con el Niño y Santiago, junto a un ángel mancebo, pues prácticamente ocupa la mitad superior del dibujo; y el diseño de la mesa es distinto, pues ésta no queda oculta bajo un tapete.

Sin embargo, los atributos de la Venerable son los mismos (crucifijo, azucenas, libro, rosario, corona y cetro), o equivalentes (disciplinas). La única diferencia estriba en la colocación de alguno de ellos: en la mano derecha porta el crucifijo y el ramo de azucenas, mientras que en la otra sostiene un libro; y el rosario cuelga, en

¹⁰⁷ Lo describe de esta manera don Ignacio José Ortega y Cotes, en carta fechada en Madrid el 19 de agosto de 1753 dirigida a la Comendadora Mayor: “(...) por las [cartas] de Vuestra Señoría sé que están separadas todas aquellas cosas que pueden aludir a especie de culto [a la *Venerable Infanta*], para probar a lo menos al presente se está en obediencia de los decretos de Urbano octavo; pero estoy con grave escrúpulo del quadro que // siendo niño me acuerdo vi en el colateral del lado del Evangelio, y que me parece está pintada la Venerable al otro lado de San Agustín y en medio Nuestra Señora, pues me parece que está allí con culto; y duda que pueda ofrecerse, dilatará mucho la continuación de la causa; y assí me parece que Vuestra Señoría la mande quitar el quadro.”; ACST, doc. 181, sin foliar.

¹⁰⁸ BN, Dib/13/1/3. Tinta a la pluma y mancha de sepia sobre papel agarbanzado de 318 x 193 mm. Firmado en el ángulo inferior derecho: “Andrés Ruis Ynvenit”. Además de la firma y de la inscripción en latín de la parte inferior, de mano del artista, figuran varias cantidades escritas a tinta: “6 R[eale]s., 2 R[eales], ½ r[eal].”; y con posterioridad fue escrito a lápiz por el pintor y erudito coleccionista Valentín Carderera y Solano (Huesca, 1796-Madrid, 1880): “La ven[er]a[ble] D[omi]ña Sancha Alonso”. Publicado por: BARCIA, Ángel M. de: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, vol. 1, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906, p. 35, n° 102; PÁEZ RÍOS, Elena: *Iconografía Hispana. Catálogo de los personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, vol. IV, Madrid, Biblioteca Nacional, 1967, pp. 49-50, n° 8489.3; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *A Corpus of Spanish Drawings. Vol. 2: Madrid, 1600-1650*, Londres, Harvey Miller, 1977, p. 61, n° 340. Estos lo atribuyen al madrileño Andrés Ruiz, al contrario de Barcia, que lo creyó del sevillano Andrés Ruiz de Sarabia (activo en Sevilla y Córdoba durante las primeras décadas del s. XVII). En nuestra opinión, es más verosímil la atribución al primero, cuyas noticias documentales fueron publicadas por AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Departamentos de Historia del Arte de las Universidades de Granada y Autónoma de Madrid, 1978, p. 145; *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981, p. 176.

¹⁰⁹ La figura más cercana es la doña Sancha que aparece en el exterior de una de las puertas del relicario que antes hemos analizado; su postura o su modo de recoger los hábitos ofrece bastantes concomitancias con el dibujo. Por ello pensamos que probablemente Andrés Ruiz conociera el modelo del relicario toledano.



Figura 4. Andrés Ruíz. *Doña Sancha Alfonso*. Primeras décadas del siglo XVII (después de 1615). BN, Dib/13/1/3.

esta ocasión, sobre su pecho. Igualmente, el artista anotó la inscripción que antes figuraba una tarjeta en la parte baja¹¹⁰.

La monja se encuentra en un espacio cerrado, una celda, donde aparecen una cruz y un aguamanil colgados en la pared; también una calavera y unas disciplinas aparecen sobre una mesilla; elementos que sirven para ambientar la celda y para subrayar el carácter devoto, contemplativo y penitente de la religiosa. Es significativo el que se utilice como atributo una corona imperial, que sólo aparece en las efigies más tempranas; y lo mismo puede decirse de las disciplinas, eliminadas ya en los grabados. Estos elementos junto a la certeza de la autoría, nos permiten incluir este dibujo dentro del grupo más antiguo de representaciones de la venerable doña Sancha Alfonso.

La técnica empleada revela la especial atención prestada por el artista al claroscuro, con las figuras fuertemente iluminadas desde la zona superior izquierda; los hábitos de la religiosa sirven para subrayar más el contraste de luces y sombras, aunque hay que decir que el vestido talar de las comendadoras es negro y no blanco, como aparece en este dibujo –no así la capa y la toca, que sí son blancas–¹¹¹. Probablemente se trate de un boceto para una composición pictórica desaparecida o inédita.

— En el monasterio de Santiago el Mayor de Madrid se guardan otras pinturas de la ilustre comendadora. La primera de ellas tiene como mayor singularidad el que fue concebida como pareja de otra que representa al rey *Fernando III recibiendo las llaves de la ciudad de Sevilla* –o la *Rendición de Sevilla*–¹¹². El anónimo pintor de ambos cuadros se hubo de inspirar en dos estampas diferentes para efigiar a los hermanastros; para el del monarca probablemente empleara la misma que Francisco Pacheco (1564-1644) y que Francisco de Zurbarán (1598-1664) para sus obras homónimas conservadas en la catedral de Sevilla y en la colección del Duque de Westminster, respectivamente¹¹³; en la composición de doña Sancha siguió alguna

¹¹⁰ “Regnum / Regnum mundi et omnem ornatum eius contempsi / propter amorem Domini mei Jesuchristi”. Inscripción que se mantuvo en la parte inferior izquierda.

¹¹¹ Pensamos que esta ausencia del color negro del hábito es anecdótica –no olvidemos que se trata de un simple dibujo preparatorio–, pues otro pequeño detalle recogido en él, como es la costumbre de las religiosas santiaguistas de arrollar los largos cordones de su capa sobre los hombros, indica que el artista había observado directamente el vestido de la Orden y su uso.

¹¹² Hemos signado la pintura de *La venerable doña Sancha en oración* con el n° de catálogo Pc-52, mientras que el cuadro de San Fernando tiene el n° cat. Pc-108; catálogo que forma parte una Tesis Doctoral en vías de realización sobre el patrimonio histórico-artístico de este monasterio madrileño. Ambos cuadros son óleos sobre lienzo de 112 x 97 cm. Sólo el marco del primero es antiguo, de madera de pino pintada de negro con filetes dorados, y de 128 x 113 cm. En el reverso de dicho marco existe aún una antigua etiqueta, de fines del siglo XIX o principios del XX, con “Comenda– // doras 94” manuscrito a pluma. Han sido restaurados recientemente en el taller de Carmen Enrile Corsini, con escasa fortuna; así, en la parte superior se ha pintado a doña Sancha, y no a Santiago –que se veía perfectamente antes de la intervención–, frente a la Virgen y el Niño, también repintados de modo torpe. Publicados con medidas erróneas en: TOVAR MARTÍN, Virginia (dir.): *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*, tomo I, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1983, p. 127.

¹¹³ Vid. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1985, p. 87, lám. 51; Catálogo de la exposición (Ciudad Real, 2006): *Op. Cit.*, pp. 228-229 (ficha a cargo de Javier Portús Pérez); Catálogo de la exposición (Madrid, 1998): *Zurbarán*, Madrid,

de las estampas antes citadas (fig. 5). Las variaciones respecto al modelo grabado vuelven a aparecer: el monasterio de Santa Eufemia queda reducido a una pequeña ermita, y el palacio leonés se recorta; también varía el grupo de los muleros, que parece narrar otro episodio que desconocemos; sobre la mesa sólo aparece un crucifijo, y el tapete no presenta ningún escudo; ni rastro de las azucenas o del rosario que portaba la monja; y, desaparecida la pareja angélica inferior, figura una tarjeta con la inscripción que identifica al personaje¹¹⁴.

Aunque ambas pinturas seguramente se inspiraran en composiciones grabadas durante el reinado de Felipe III, fijamos su realización la época del rey Felipe IV. Por otra parte, su ejecución no fue muy afortunada; las figuras resultan envaradas y de menor pericia técnica que las estampadas. Ambas serían encargo para el monasterio madrileño, como demuestra la capa santiaguista que viste el rey Fernando —en lugar del habitual manto regio de armiño y púrpura— y el mismo cuadro de la ilustre comendadora.

— La otra pintura que conserva el cenobio madrileño de este asunto es más conocida. Se trata de *La venerable doña Sancha en oración* de Pedro Ruiz González (h. 1640-1706), y fue realizada en la última década del siglo XVII (fig. 6)¹¹⁵. Ya en

Museo del Prado, 1988, pp. 154-156, n° cat. 10. Existe, además, una pintura anónima sevillana y un dibujo del círculo de Pacheco que dependen del mismo prototipo; *vid.* LÓPEZ REY, José: “An Unpublished Zurbarán: ‘The Surrender of Seville’”, *Apollo*, LXXXII, n° 41 (1965), pp. 23-25, fig. 2; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *A Corpus of Spanish Drawings. Vol. 3: Seville, 1600-1650*, Londres, Harvey Miller, 1985, pp. 54-55, n° 209. Agradecemos al Dr. Benito Navarrete Prieto el conocimiento de esta última obra.

¹¹⁴ Dice así: “Retrato de la S[eño]ra ynfa[n]ta / D[oña] sancha alfonso hija / de los Reyes D[on] Al[ons]o el 9 / y D[oña] Teresa jil d[e] leon / hermana [sic: hermana] d[e]l S[an]to Rey D[on] Fernan[do] / el 3. durmio en el S[eño]r en su mo- / nasterio a 25 de Julio de 1270”. Nótese cómo se obvió parte de la información contenida en la leyenda original, pero no la relativa a su parentesco con el rey Fernando, representado en el otro lienzo con el que éste se empareja. Por otra parte, vuelve a repetirse la vocación escrita sostenida por ángeles en una filacteria, aunque también se redujo una parte: “VENI SPO[N]SA CHRISTI”.

¹¹⁵ Pc-53. Óleo sobre lienzo de 206 x 144 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “Pº. Ruiz González”, [“Pedro Ruiz González”]; cuando fue expuesto en 1926 se recogió también la fecha, “169(?)”, aunque hoy día se halla perdida. El marco es de madera dorada, quizá del siglo XIX-XX. Estado de conservación: regular; muy estropeado en el ángulo inferior izquierdo, con retraimiento y pérdida de tela. Ha sido limpiado y restaurado. Se encuentra en la sala capitular del monasterio desde hace décadas. Diversos autores han escrito sobre él: *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1926, p. 316, n° 967; CASAL, Conde de: “Las firmas en los cuadros religiosos de la Exposición del Antiguo Madrid”, *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, año XVI, t. VIII, n° 5 (1927), p. 197; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: “Pedro Ruiz González. Pintor de la Escuela de Madrid”, *Archivo Español de Arte*, XVI (1943), p. 401; ROTETA DE LA MAZA, Ana María: *Op. Cit.*, p. 31; LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando: *Op. Cit.*, pp. 218-219; citado también por TOVAR MARTÍN, Virginia (dir.): *Op. Cit.*, p. 129 (con medidas equivocadas); OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando: “El legado pictórico conventual del Madrid del siglo XVII”, en: *Congreso Nacional “Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos”*, Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Facultad de Geografía e Historia (UCM), 1994, p. 572; BARRIOS MONEO, Alberto: *Al estilo de Santiago. Carisma y espiritualidad de las Comendadoras de Santiago*, Fuenlabrada (Madrid), 2000, ilustración sin paginar; BARRIOS MONEO, Alberto: *Las Comendadoras de Santiago. Síntesis histórica*, Madrid, 2001, p. 41. Así mismo, fue objeto de estudio en nuestro Trabajo de Investigación de Doctorado, dirigido por el Dr. D. Francisco J. Portela Sandoval y presen-



Figura 5. Anónimo madrileño. *Doña Sancha Alfonso*. Siglo XVII. Monasterio de Santiago el Mayor (Madrid).

1943 Sánchez Cantón señaló su relación con una estampa, concretamente la realizada por Van Noort. Es evidente la deuda de la pintura con un modelo grabado, aunque, en nuestra opinión, fue la obra de Ástor la utilizada, como después argumentaremos. En cualquier caso, el pintor supo dotar de mayor viveza y naturalidad a la composición primigenia, no ciñéndose a la rígida figura monjil de las estampas; los querubes y angelotes son interpretados a la moda del momento, llenos de vigor; y el interior ofrece una mayor suntuosidad, a través de los ricos tejidos y de una arquitectura insinuada. Mientras que el tratamiento pictórico de otras obras comentadas es mediocre, el lienzo de Ruiz González resulta más notable, aunque ciertas partes adolezcan de torpes, como el dibujo de las manos o la factura de la capa. El maestro de Arandilla (Cuenca) hizo uso de una pincelada fluida en algunas zonas, a veces

tado en el año 2004 en el Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Universidad Complutense de Madrid, bajo el título "Aportaciones al estudio del patrimonio artístico del Convento de las Comendadoras de Santiago de Madrid", pp. 103-108. Ha sido expuesto en dos ocasiones fuera del monasterio: Madrid, 1926; Madrid, 2007.



Figura 6. Pedro Ruiz González. *Doña Sancha Alfonso*. 1690-1699. Monasterio de Santiago el Mayor (Madrid).

con trazos sueltos y sumarios, en contraste con otras partes más trabadas, como el rostro o las cruces santiaguistas. Esta obra muestra la decisiva influencia que ejerció Juan Carreño de Miranda (1614-1685) en el arte del conquesense¹¹⁶, pero quizá también la admiración que éste sintió, como la mayoría de los pintores madrileños de la segunda mitad del siglo XVII, por los maestros de la escuela veneciana (Tiziano, Tintoretto, Veronés...) y de la escuela flamenca (Rubens, Van Dyck...).

Doña Sancha de nuevo aparece en actitud orante, inclinada ante una mesa esta vez elevada, a modo de altar, sobre un estrado cubierto por una alfombra. Sobre el mueble aparecen objetos ya conocidos (crucifijo de madera y bronce, azucenas, reloj y libros religiosos), además de una redoma de cristal, posiblemente en alusión a su pretendida virginidad. Cubre el mueble un tapete con las armas reales de Castilla y León –no el escudo hispano-portugués de los grabados-. A sus pies, sobre la alfombra, la corona y el cetro reales, además de la tarjeta con la correspondiente leyenda que identifica por extenso al personaje; intercalando letras mayúsculas y minúsculas, negras y rojas, el texto dice: “+ / (...) ssi^{ma} y bien Aventurada virxen / (...)fanta **D^a SANCHA·ALFONSO** / (...) Orden de S^tiago, hija del muy alto / **Dⁿ ALONSO IX.** y **D.^a TERESA XIL** (...) / I hermana del s.^{to} REy **D·FE.^{DO}** / (...) TIA Del muy catolico y poderoso / (...) **IPE IIII.** y la ss^{ma} **REYNA** nus^{tra} s^{ra} / (...) **DE BORBON**, durmio en el S^r. en / el monasterio de **S^{ta} EVFEMIA**, siendo co- / mendadora a 25 de julio año de 1270. / (...)ladose su cuerpo por mandado de / (...) **MAXESTAD** al conbento de **SANTA** / (...) de la ciudad de Toledo, Año / (...) y aora oBra **DIOS** muchos / (...)gros con los que se / (...) comi- / (...)”¹¹⁷. La presencia de esta leyenda concreta no es baladí, pues nos permite conocer en qué modelo se inspiró Ruiz González. La mención a Felipe IV y a su esposa Isabel de Borbón sólo figura en la stampa de Diego de Ástor y, por lo tanto, fue ésta la empleada por el pintor para su composición, y no la de Van Noort, como sugirió Sánchez Cantón¹¹⁸. Por encima de la mujer, dos ángeles portan una corona floral y una filacteria con el responsorio “VENI SPONSA X. P. ACCIPE CORONA”¹¹⁹.

Más allá de la escena de primer término, y tras un cortinaje y una insinuada arquitectura, se abre el panorama donde se desarrolla la escena alusiva a su vocación. Aparece de nuevo el palacio leonés, esta vez más cercano al antiguo Alcázar

¹¹⁶ Según el testimonio de Palomino, Carreño fue su segundo maestro y, además, Ruiz González aparece como legatario en el testamento de la viuda del avilesino; *vid.* LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando: *Op. Cit.*, pp. 105-106.

¹¹⁷ Los caracteres en negrita son los que van en color rojo. Excepcionalmente, hemos creído más conveniente para este caso el desarrollar las abreviaturas y completar el texto aparte, de este modo: “+ / (...) s[er]eni[s]i[ma] y bien Aventurada virxen / [in]fanta **D[on]a SANCHA ALFONSO** / (...) Orden de S[an]tiago, hija del muy alto / **D[on] ALONSO IX** y **D[on]a TERESA XIL** (...) / I hermana del s[an]to REy **D[on] FE[RNAN]DO** / (...) TIA Del muy catolico y poderoso / **[PHEL]IPE IIII** y la s[er]eni[s]i[ma] **REYNA** nuf[e]stra s[e]ño[ra] / **[ISABEL] DE BORBON**, durmio en el S[e]ño[r] en / el monasterio de S[an]ta **EVFEMIA**, siendo co- / mendadora a 25 de julio año de 1270. / [tras]ladose su cuerpo por mandado de / **[SU] MAXESTAD** al conbento de **SANTA** / [fee el real] de la ciudad de Toledo, Año / (...) y aora oBra **DIOS** muchos / [mila]gros con los que se / (...) comi- / (...)”.

¹¹⁸ Fernando López ya ha señalado que “la correspondencia es aún mayor” con la obra de Ástor, aunque sin aclarar los motivos; LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando: *Op. Cit.*, p. 152.

¹¹⁹ “VENI SPONSA CHRISTI, ACCIPE CORONAM”.

madrileño que al edificio representado en las estampas; una inscripción en letras rojas lo identifica (“PALAÇIO”). La litera y su comitiva aparecen en un plano más próximo, camino aún del monasterio palentino; éste, por el contrario, es más parecido al conjunto medieval de las estampas, siendo identificado en letras minúsculas rojas: “[san]ta [euf]jemia”¹²⁰. En la parte superior del celaje se vislumbra la aparición de la Virgen y el Niño al apóstol Santiago.

Descartamos, obviamente, la interpretación dada por Roteta sobre el cuadro, quien lo creyó “un retrato ‘a lo divino’ de una alta dama de la corte”. Sin embargo sí nos parece acertada la apreciación de esta autora cuando ve en el rostro de la monja representada los rasgos fisionómicos de la familia de los Austrias¹²¹; Ruiz González sugeriría así, de un modo sutil y eficaz, el vínculo entre la apócrifa Infanta y el linaje de la dinastía reinante, en consonancia con el texto explicativo que figura en la parte inferior.

— También hemos hallado una referencia documental de una representación de la Venerable entre los antiguos protocolos notariales de Madrid. A la muerte de don Pedro López de Calo (+ 26 de abril de 1652), miembro del Consejo de Su Magestad, secretario de los prioratos de Castilla y León de la Orden de San Juan y fiscal de la Junta de Guerra de España, su viuda, doña Jacinta de Mondragón, encargó hacer un inventario de sus bienes, y en él se recoge un “retrato de una santa monja de la Orden de Santiago”¹²². El que no se citase el nombre de la monja nos hace suponer que sería una versión carente de la leyenda explicativa que figura en la mayoría de las obra conservadas.

— Finalmente, dos lienzos conserva el monasterio de la Madre de Dios de Granada, perteneciente también a la Orden de Comendadoras de Santiago. Uno de ellos, que datamos entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, ofrece pequeñas variantes respecto a la composición habitual¹²³. La leyenda se dispone en una tarjeta en la parte superior, y reproduce el texto de las estampas con ligeros cambios¹²⁴. Por otra parte, la monja aparece en el interior su celda arrodillada sobre un cojín. A través de una ventana enrejada se ve el monasterio de Santa Eufemia; el pin-

¹²⁰ Esta zona también estaba muy deteriorada y al ser restaurada no se recompuso la inscripción original.

¹²¹ ROTETA DE LA MAZA, Ana María: *Op. Cit.*, p. 31.

¹²² Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [AHPM], Francisco Suárez y Rivera, Pº nº 6.254, fol. 261 v. La viuda encargó inventariar los bienes tres días después de fallecer su esposo, y el inventario de las pinturas tuvo lugar el 7 de mayo. Componían el conjunto casi una treintena de pinturas religiosas (de asuntos evangélicos, hagiográficos y devotos) y algunos retratos, entre otros, uno del duque de Medina de las Torres y dos del Marqués de Caracena, Conde de Pinto; además había 64 estampas de Flandes.

¹²³ Óleo sobre lienzo de 66 x 45 cm. Marco antiguo del siglo XVIII, de 73 x 52 cm. La pintura fue restaurada hace pocos años; fue limpiada, se le reintegraron algunas pérdidas de pintura y fue adherida sobre un nuevo soporte de tela, con su correspondiente bastidor.

¹²⁴ Dice así: “VERDADERO RETRATO DE LA SEREN[ÍSSI]MA Y BIEN AVENT[URA]DA VIRGE[N] Y S (...) / DOÑA SANCHA ALFONSO, DE LA ORDE[N] DE S[AN]T[IA]GO, HIJA DE LOS SEÑORES RE- / YES DO[N] ALFO[N]SO 9 Y DOÑA TERESA GIL DE LEÓ[N]. DVRMIO EN EL S[EÑO]R SIENDO COMEN- / DADORA EN SV MONESTERIO DE S[ANTA] EVFEMIA DE BVRGOS, AÑO 1270. TRASLADOSE SV / CVERPO POR ORDE[N] DE SV MAGESTAD A SANTA FE LA REAL DE LA CIVDAD DE TOLEDO, AÑO 1608. POR QVIEN OBRA N[VESTRO] S[EÑO]R MVNCHOS Y GRANDES MILAGROS”.

tor eliminó la visión celestial, el episodio de la litera y el palacio leonés. También suprimió otros elementos, como los querubes en torno al crucifijo, los ángeles de la zona inferior o el cetro; y sustituyó el ramo de azucenas por una raquíca hoja de palma. Por lo demás, reprodujo con poco acierto la composición de alguna de las estampas comentadas, sin que nos sea posible discernir cuál de ellas en concreto.

— Existe otro lienzo más logrado que fechamos hacia la segunda mitad del siglo XVIII (fig. 7)¹²⁵. En este caso la imagen de la religiosa aparece invertida respecto al modelo prototípico, es decir, mirando hacia su izquierda; que sepamos, es el único caso en que esto ocurre. Y el diseño de ciertos objetos es algo distinto respecto al de las estampas: el pie del crucifijo, el reloj y, sobre todo, el escudo del tapete, que ahora luce las armas de Castilla y León. También fueron suprimidos algunos componentes del modelo primigenio: no aparece paisaje alguno, todo acontece en un interior cerrado; tampoco los querubes que rodeaban el crucifijo o los ángeles de la parte baja. Empero se añadieron otros, como un cortinaje recogido en el lugar antes ocupado por el paisaje, una hoja de palma sobre la mesa, un cojín sobre el que se arrodilla la monja¹²⁶ o el versículo evangélico que figura en el ángulo inferior derecho: “Regnum meum no[n] est de hoc mundo”¹²⁷. En una tarjeta de contorno vegetal aparece la leyenda difundida por las estampas¹²⁸, así como la oración vocacional que sostienen los ángeles sobre la cabeza de doña Sancha¹²⁹. En definitiva, la fuente compositiva de esta pintura ha de buscarse en una estampa, aunque el artista transformó algunos aspectos de ella.

No hemos podido constatar la existencia de más representaciones de tan ilustre religiosa en otros lugares relacionados con la citada orden femenina o, incluso, con la de caballeros de Santiago. No obstante, es muy probable que los desamortizados monasterios de las comendadoras de Santa Cruz (Valladolid), Sancti Spiritus (Salamanca), Santa Eulalia (Badajoz), Santa María de Junqueras (Barcelona) o Santos (Lisboa) hubieran de poseer alguna imagen del ilustre personaje que, por ventura, haya pervivido y aún se pueda sumar al catálogo que ahora presentamos.

* * *

¹²⁵ Óleo sobre lienzo de 93,5 x 79 cm. Marco antiguo del siglo XVIII, de 107 x 92 cm.

¹²⁶ Como podemos advertir, estos dos elementos (cojín y hoja de palma) son específicos del caso granadino, aunque la palma ya había aparecido, no lo olvidemos, en el relicario conservado en Toledo.

¹²⁷ “Mi reino no es de este mundo”; Juan, 18, 36 (*Op. Cit.*, p. 1.537).

¹²⁸ “Verdadero Retrato d(e) la Seren[isim]A y bienavent[urad]A, Virgen y S[an]ta, / D[oñ]a Sancha Alfonso d[e] la Orden d[e] S[an]Tiago Hija d[e] los S[eñ]ores / Reyes D[on] Alfo[n]so 9 y D[oñ]a Theresa Gil d[e] leon: dvrnio en el S[eñ]or / Siendo Comendad[or]a en sv Monasterio d[e] S[an]ta Eufemia de burgos A[ñ]o 1270 trasladose su / cuerpo p[o]r ord[en] d[e] su M[ag]estad a S[an]ta fe la R[ea]l d[e] la ciu[da]d d[e] Toledo A[ñ]o 1608, p[o]r qui[e]n obra N[uestro] S[eñ]or muchos Milagros”. Texto que es igual al de otro lienzo conservado en el monasterio de Granada, lo que demuestra, una vez más, la estrecha dependencia entre ambas pinturas.

¹²⁹ “VENI SPONSA CHRISTI ACCIPE CORONAM QVAM”. En este caso el pintor había de conocer la continuación del responsorio, “(...) quam tibi Dominus praeparavit in aeternum”, pues añadió la palabra “quam”, que no figura en ninguna de las estampas ni de las pinturas conservadas.



Figura 7. Anónimo granadino. *Doña Sancha Alfonso*. Siglo XVIII. Monasterio de la Madre de Dios (Granada).

A modo de conclusión, podemos afirmar que la representación moderna de la pretendida infanta doña Sancha Alfonso tuvo su razón de ser en el traslado de su cuerpo desde Santa Eufemia (1608) y en la inmediata apertura de su proceso de beatificación, promovido desde el monasterio toledano de Santa Fe y auspiciado por Felipe III y por algunos personajes de su entorno cortesano. De este modo, al menos

desde 1615 ya se había creado una “*vera effigies*”, y para configurar esta nueva iconografía se manejaron diversas fuentes, que podríamos agrupar en cuatro:

- En primer lugar, el propio relato legendario de doña Sancha, convertido en un auténtico relato hagiográfico, sirvió para singularizar y caracterizar a la representada. El vistoso hábito santiaguista o el episodio sobre su vocación descrito al fondo con todos sus componentes (palacio, litera, monasterio) distinguen al personaje. Incluso elementos comunes a otras imágenes de personas de la realeza o de santos se cargan de significados concretos referidos a la monja tras la lectura de las narraciones oficiales; tal es el caso de los *regalia* (corona y cetro), convertidos en auténticos símbolos parlantes (corona y cetro), el crucifijo, el ramo de azucenas, las disciplinas o el rosario.
- Otra fuente utilizada fue la literatura religiosa. Nos referimos a varios pasajes de la liturgia de las horas canónicas y, puntualmente, a ciertos versículos de la Biblia que, escogidos por un erudito personaje, resultaron muy convenientes para esta iconografía y para cada comunidad de freilas santiaguistas, cuya actividad cotidiana estaba vertebrada por la oración.
- En dicha iconografía también resuenan los ecos de la tradición retratística de los Austrias, que llegaría a convertirse en la plasmación visual del poder para toda una época. Esto se evidencia en algunos de los elementos que acompañan a la representada, propios del retrato oficial del momento: la mesa o bufete cubierto, con algunos objetos sobre él repletos de connotaciones simbólicas; en algún caso, un cortinaje recogido a un lado que cierra la escena.
- Por último, y en relación con lo anterior, la retratística de carácter funerario pudo estar presente a la hora de representar a una religiosa de la que sólo se conocía, no lo olvidemos, un cadáver incorrupto con más de trescientos años de antigüedad. Baste con recordar los retratos que los Leoni realizaron para los Austrias y para otros miembros de la nobleza española, u otros de índole semejante; quizá el creador de la primera efigie moderna de doña Sancha Alfonso tuviera *in mente* alguna de estas funéreas figuras al concebir su obra.