

[Recepción del artículo: 12/10/2015]
[Aceptación del artículo revisado: 07/12/2015]

**ENCUADRES ARQUITECTÓNICOS PARA LA MUERTE:
DE LO ORNAMENTAL A LO REPRESENTATIVO. UNA APROXIMACIÓN A
LOS PROYECTOS FUNERARIOS DEL TARDOGÓTICO HISPANO**

**ARCHITECTURAL FRAMES FOR DEATH:
FROM ORNAMENT TO REPRESENTATION. AN APPROACH TO BURIAL
PROJECTS IN SPANISH LATE MEDIEVAL ART**

FRANCESCA ESPAÑOL BERTRÁN
Universitat de Barcelona
francescaespanol@ub.edu

RESUMEN

Como en otras partes de Europa, numerosos monumentos sepulcrales de la Edad Media hispana asumen perfiles y elementos arquitectónicos, en parte de la tumba o en su totalidad. Desde la Antigüedad Tardía y de nuevo en el periodo románico la arquitectura pasó a constituir un argumento icónico empleado para dignificar el receptáculo definitivo de los difuntos. No obstante, fue durante la Baja Edad Media cuando los proyectos funerarios hispánicos –tanto las capillas como los monumentos sepulcrales– adquirieron un inusitado desarrollo arquitectónico. En este artículo se analizan en especial los diseños de relevantes sepulcros exentos (Juan II e Isabel de Portugal, en Miraflores) o bajo arcosolio (Alonso de Velasco e Isabel Cuadros, en Guadalupe, o el Infante Alfonso en Miraflores), tanto como la originalidad y ascendente de las efigies que coronaron los del Condestable Álvaro de Luna en la catedral de Toledo, o del obispo Lope de Barrientos en Medina del Campo, entre otros. Las citas y alusiones entre la arquitectura y las microarquitecturas constituyó un procedimiento plástico y visual reiterado en la configuración de las escenografías sepulcrales.

PALABRAS CLAVE: Sepulcro gótico, capilla funeraria, sepulcro del Condestable Álvaro de Luna, efigie-orante, sepulcro de Lope de Barrientos, sepulcros cartuja de Miraflores.

ABSTRACT

As elsewhere in Europe, many burial monuments of the Spanish Middle Ages assume architectural profiles and elements, both in part or in full of grave. From late antiquity and again

in the Romanesque period, architectural elements were used as iconic arguments, in order to dignify the final receptacle of the dead. However, it was during the late Middle Ages when the Hispanic burial projects –both chapels as tombs– acquired an unusual architectural development. This article discusses particularly relevant designs of exempt graves (John II of Castille and Isabella of Portugal, at Miraflores) or under arch (Alonso de Velasco and Isabel Cuadros at Guadalupe, or the Infante Alfonso at Miraflores). It is also analysed the originality and inspiration of burial effigies of Constable Álvaro de Luna at the cathedral of Toledo, or bishop Lope de Barrientos at Medina del Campo, among others. The quotations and allusions between architecture and microarchitecture was a plastic and visual procedure repeated in shaping the sepulchral contexts.

KEYWORDS: Gothic tomb, funerary chapel, Constable Álvaro de Luna Grave, Effigy of prayer, Lope de Barrientos Grave, Miraflores Charterhouse Graves

El sepulcro tardorrománico de san Vicente de Ávila, una microiglesia de tres naves, o un macro-relicario, si se prefiere, con su baldaquino de época gótica tardía, no tiene equivalente en ámbito peninsular, ni en la esfera sagrada ni en la profana¹. Aunque las fuentes confirman que en Occidente existieron dispositivos medievales que se le pueden equipar, caso del sepulcro primitivo de santa Juliana en Santillana del Mar² o de san Lázaro en Autun³, por ejemplo, en su gran mayoría se desmantelaron tras los cambios introducidos por el concilio de Trento, y aún más allá, tendentes a desembarazar el interior de las iglesias de aquellas arquitecturas que, por ocupar el centro de la nave o el ámbito inmediato al área presbiteral (se tratara de sepulcros santos o de enterramientos laicos) dificultaban la visión del altar, o la enmascaraban.

En las páginas que siguen, vamos a evocar proyectos surgidos en los reinos cristianos peninsulares avanzada la Edad Media, ya sean edificios que cobijaron enterramientos, o los propios mausoleos (que en ciertos casos sólo sobreviven a través de las fuentes), y a interrogarnos sobre el valor ornamental o representativo de esas “arquitecturas”, tomando el concepto arquitectónico en un sentido generalista que puede comprender desde el diseño del mausoleo a los recursos ornamentales que se han utilizado en su ornamentación, pasando por las particularidades del espacio destinado a cobijarlo.

En este contexto resulta especialmente elocuente un sepulcro del último gótico custodiado en la catedral de Girona. Corresponde al obispo Bernat de Pau (+1457) que gobernó esa sede desde 1436 hasta su muerte. Ocupa todo el hastial oeste de la capilla privativa, localizada en el sector norte de la nave mayor, hacia los pies de la iglesia, y se estructura mediante diversos registros que en lo iconográfico trazan un camino ascendente desde el plano terrenal,

¹ D. RICO CAMPS, “A Shrine in its Setting: San Vicente de Ávila”, en *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, S. LAMIA, E. VALDEZ DEL ÁLAMO (eds.), Turnhout, 2002, pp. 57-69.

² F. ESPAÑOL, “The Sepulchre of Saint Juliana in the Collegiate Church of Santillana del Mar”, en *Decorations for the Holy Dead*, pp. 191-218.

³ N. STRATFORD, “Le Mausolée de Saint Lazare à Autun”, en *Le tombeau de Saint Lazare et la sculpture romane à Autun après Gislebertus*, <catálogo de exposición>, Autun, 1985, pp. 11-38.

materializado mediante un libro abierto sostenido por tenantes que contiene el elogio del difunto, hasta el celestial, habitado por la *Maiestas* y por una galería de ángeles que sostienen los símbolos de la Pasión o las trompetas anunciadoras del Juicio Final. El monumento está ubicado en una capilla dedicada a san Pablo que, con los restantes abogados espirituales del prelado, a los que descubrimos instalados en uno de los registros de mausoleo, garantizan el feliz tránsito del alma del difunto a la Gloria. La arquitectura del sepulcro, comprendida la delicada claraboya que cierra el arcosolio en su zona superior, podría interpretarse como un mero rasgo estructural o decorativo, pero lo cierto es que sustenta eficazmente el discurso iconográfico-salvífico desplegado en él⁴.

También son mayoritariamente decorativas las galerías arquitectónicas que, sin solución de continuidad, y de acuerdo con una fórmula ya experimentada en los monumentos del primer arte cristiano, se desarrollan alrededor de los sarcófagos medievales hispanos. Cobijan personajes (aislados o agrupados), o determinadas escenas localizadas a menudo en exteriores urbanos, como sucede en los sepulcros de Villalcázar de Sirga, entre otros. No obstante, estas construcciones tienen inequívocas implicaciones iconográficas en ciertos casos. En este sentido resulta ilustrativo el sepulcro del conde Ermengol X de Urgell (†1314), ahora en el Cloisters Museum de Nueva York, que ocupó un lugar de honor en el panteón familiar instalado en el monasterio de Bellpuig de les Avellanès (Lleida), hasta su venta y “emigración” a los Estados Unidos a comienzos del siglo xx. El cadáver descansa en un sarcófago, cuyo exterior, presidido por el Colegio Apostólico y la *Maiestas*, evoca la Jerusalén Celeste por medio de las arquitecturas-puertas que enmarcan a los doce personajes (Fig. 1), aquí de nuevo vehículo del discurso iconográfico⁵. Se trata de una solución, extendida por igual en los reinos occidentales (ejemplares, entre otros muchos testimonios, de Palazuelos, Matallana, ahora en el MNAC, Aguilar de Campoo, ahora en el MAN, del monasterio de las Huelgas, de la catedral de Burgos o de San Juan de Ortega, en esta misma área)⁶, como en el oriente peninsular: sepulcro de los nobles Ramon Folc de Cardona (†1320), en la iglesia de Poblet, o de Ramon Alamaný de Cervelló (†1324), en el claustro de Santes Creus⁷.

La puerta, cerrada o semiabierta, como elemento de tránsito entre la vida y la muerte ya tuvo una notable fortuna textual e iconográfica en la antigua Roma⁸ y en este contexto, donde el “motivo” era perfectamente identificable por su potencial clientela, se generalizarán los arcosolios “funerarios” del primer arte cristiano⁹ que, multiplicados más adelante en los muros perimetrales de los claustros medievales, convierten estos espacios en monumentales

⁴ F. ESPAÑOL, “El sepulcre de Bernat de Pau”, en *L'Art gòtic a Catalunya. Escultura II: De la plenitud a les darreres influències forànes*, Barcelona, 2007, pp. 281-285.

⁵ Cf. A. COLLI, “La tradizione figurativa della Gerusalemme celeste: linee di sviluppo dal s. III al sec. XIV”, en M. L. GATTI PERER (com.), *La Gerusalemme celeste. Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, <catálogo de exposición>, Milán, 1983, pp. 119-144.

⁶ C. J. ARA GIL, *La escultura gòtica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, láminas I, II, V, XV; M. J. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gòtica funeraria en Burgos*, s.l., 1988, figs. 27, 142, 143.

⁷ Cf. F. ESPAÑOL, “*Sicut ut decet*. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval”, en *Ante La muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, J. AURELL, J. PAVÓN (eds.), Pamplona, 2002, pp. 95-156.

⁸ B. HAARLOV, *The Half-Open Door. A Common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture*, Odense, 1977.

⁹ I. HERKLOTZ, “*Sepulcra*” e “*Monumenta*” del Medioevo, Roma, 1985, p. 143s.



Fig. 1. Sepulcro del conde Ermengol de Urgell (+1314) en Bellpuig de les Avellanes (Lleida). Ahora en el Metropolitan Museum de Nueva York

lugares de paso hacia el más allá. Ayuda a ello el que, en ciertos casos, el diseño de estos vanos ciegos reproduzca, simplificándolo, el de las portadas contemporáneas. Esta ambigüedad es perfectamente perceptible en el claustro alto de la catedral de Burgos, cuya vocación funeraria está largamente acreditada en el tiempo.

Quizá en este contexto puedan explicarse las particularidades de determinadas lastras sepulcrales de difícil catalogación. Si para los romanos el tránsito hacia la muerte implicaba cruzar la puerta representada en numerosos frontales de sarcófagos, este mismo concepto podría justificar el recurso a micro-vanos como única ornamentación en ciertos casos: desde el arco que cobija la efigie del difunto en determinados sepulcros (Villalcázar de Sirga), a las numerosas lastras pavimentales de época gótica, pasando por la fórmula que elude el retrato y multiplica vanos como motivo icónico único, caso de los dos sepulcros, ahora perdidos, existentes en la abadía de Montearagón (Fig. 2), que pudo dibujar Valentín Carderera¹⁰, o de las losas de for-

¹⁰ V. CARDERERA y SOLANO, *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores etc. desde el siglo XI hasta el XVII*, 2 vols., Madrid, 1855-1864, I, Lámina II.

mato rectangular y decoración calada que sobreviven en San Vicente de Ávila (enterramiento de la familia Estrada)¹¹, o en Soria (sepulcros de Santa María la Mayor y de San Pedro), por ejemplo. Muchos otros testimonios pueden situarse en este mismo contexto.

Por otro lado, si partimos de la asimilación del claustro al Paraíso, acreditada abundantemente por las fuentes¹², los arcosolios habitados por sarcófagos incluso pueden ser interpretados como puertas de entrada, en un sentido inverso. Esta idea del claustro/paraíso se expresa con nitidez en Guadalupe donde el templete que cobija la fuente, alusiva a los cuatro ríos preceptivos, (muy semejante al que descubrimos en la ilustración del *Fuero Juzgo*) se halla en el centro del patio. Significativamente ya ocupaba esa misma topografía el desaparecido templete funerario de los Finojosa en el monasterio de Silos¹³.

Como en muchas otras cuestiones “medievales” hay que admitir para el claustro una cierta ambigüedad semántica. Por un lado debemos atender a la dimensión simbólica que las fuentes documentales reiteran; por otro, su uso cementerial, en el contexto de la economía de la salvación, obedece a intereses muy prosaicos. Las disposiciones de los cabildos de Lleida (1343) y Sigüenza (1353)¹⁴, entre otras, son bien categóricas en este sentido: cada una de sus galerías, en relación directamente proporcional a una mayor o menor distancia de la iglesia, epicentro de los principales rituales salvíficos y donde se custodian las principales reliquias, se reserva a grupos sociales específicos, con lo cual se establece una jerarquía topográfica bien elocuente.



Fig. 2. Sepulcros desaparecidos del monasterio de Montearagón (Huesca) dibujados por Valentín Carderera, *Iconografía Española*

¹¹ E. RUIZ AYÚCAR, *Sepulcros artísticos de Ávila*, Ávila, 1985 (ed. or. 1964), p. 42.

¹² M.T.W. LYMAN, “Portails, portiques, paradis. Rapports iconologiques avec les cloîtres méridionaux”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 7 (1976), pp. 35-43.

¹³ G. BOTO VARELA, “Las galerías del milagro. Nuevas pesquisas sobre el proceso constructivo del claustro de Silos”, en *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos IV*. Arte, Abadía de Silos, 2003, pp. 83-148.

¹⁴ F. ESPAÑOL, “El claustro gótico de la catedral de Lleida: forma y función”, en *Der mittelalterliche Kreuzgang*, P. KLEIN (ed.), Regensburg, 2004, pp. 353-367, esp. 366.

ESPACIOS FUNERARIOS Y MAUSOLEOS

Los antiguos distinguían entre sepulcro y monumento y san Isidoro se hace eco de ello en sus *Etimologías: sepulchrum a sepulto dictum, monumentum ideo numcupatur eo quod a mentem moneat ad defuncti memoriam*¹⁵. El segundo es el que favorece la inmortalidad puesto que su concepción mantiene viva la memoria del difunto entre los vivos. En un sentido amplio y para la época medieval puede aceptarse que las capillas funerarias son monumentos en sí mismas. Y ello es así, tanto si cobijan sarcófagos en su interior, o el difunto, animado por un deseo de humildad, ha elegido una inhumación llana que pretende que pisen quienes visitan su ámbito privativo. Estas construcciones son espejo del patronazgo¹⁶, una institución que convierte la capilla instituida por un particular en el interior de cualquier edificio religioso en espacio propio, al igual que si ello ocurre en un monasterio o en un convento, cuya iglesia, y en especial el lugar más privilegiado de la misma, la capilla mayor, podrá ser utilizada en términos equivalentes por el fundador o los miembros de su linaje como lugar de enterramiento. En uno u otro caso se trata de espacios privativos y los patronos pueden hacer y deshacer a su antojo. Los testamentos acreditan hasta qué punto. Tenemos que acudir a la documentación para ponderar esta situación puesto que los dispositivos que justificaron ampliaciones arquitectónicas o la adopción de ciertas tipologías afines a estos usos se desmantelaron en su mayor parte en época moderna. En un artículo aparecido en 1992 sobre este tema, Isidro Bango reunió diversas disposiciones testamentarias extremadamente elocuentes al respecto¹⁷. Retomamos la de Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona (1435):

Primeramente...que si desta dolencia yo finire, quel mi cuerpo sea enterrado en el monasterio de Sant Bartolomé de Lupiana de la orden de Sant Gerónimo ques cerca de la villa de Guadalajara, e sea ende puesto e sepultado segunt que adelante dirá. Item quiero e mando que la iglesia e capilla mayor del dito monasterio sean ensanchadas en luengo e ancho de manera que sea fecha una iglesia convenyble segunt my estado e del dito monesterio, e la iglesia tenga dos capillas con sus altares una a la mano derecha e otro a la esquierda de convenyble anchura e altura, e que en la capilla mayor de la dita iglesia que se ha assi faser sea enterrado my cuerpo en medio della antel altar mayor para lo qual sea fabricada una sepultura de alabastro convenyble a mi persona, el qual esté apartado de la postrimera grada del altar mayor susodicho en manera que non pueda aver otra sepultura entre el dicho altar e la mya¹⁸.

A la anterior pueden sumarse otras nuevas igualmente significativas en este contexto. La que se incluye en el testamento de Beltrán de la Cueva, dictado en 1492, lo es:

¹⁵ SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, 2 vols. J. OROZ RETA, M. A. MARCOS CASQUERO (eds.), Madrid, 1983, I, pp. 250-251 (*De sepulchris*).

¹⁶ En las iglesias propias altomedievales ya descubrimos esta dinámica: R. BIGADOR, *La "iglesia propia" en España*, Roma, 1933. L. PORTERO SÁNCHEZ, "Iglesias y monasterios propios", *Salmanticensis*, 12 (1965), pp. 33-56. Al derecho de patronazgo se dedica el título XV de la Primera Partida. Sobre la vinculación del patronazgo al mayorazgo, véase el caso de los Mendoza. Pedro González de Mendoza instituyó un mayorazgo en 1418 y entre sus bienes incluyó la capilla familiar: F. LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos xv y xvi*, vol. I, Guadalajara, 1993, pp. 293-295. Ocurre lo propio con Gutierre de Cárdenas según lo expresa su testamento dictado en 1498: M. DE CASTRO Y CASTRO, *Teresa Enríquez, la "loca del Sacramento" y Gutierre de Cárdenas*, Toledo, 1992, p. 283.

¹⁷ I. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV (1992), pp. 93-132.

¹⁸ LAYNA, *Historia de Guadalajara*, I, pp. 315-318.

Y mando mi cuerpo pecador a la tierra, e quiero que sea sepultado en la mi capilla de señor San Francisco de Cuellar, a la entrada de la puerta por do todos hayan de pasar por cima de mi, e mando no embargante que mi cuerpo esté sepultado a la dicha entrada de mi capilla que hagan mi bulto de alabastro armado como es costumbre delante cabe las gradas cabe el altar mayor por do agora empieza la subida si yo no lo dexare acauado o hecho, e que en él a mi mano derecha se haga el bulto de mi amada señora mujer doña María de Velasco, la duquesa que agora es, e a mi mano izquierda el de mi amada señora mujer la duquesa doña Mencía de Mendoza, y en el otro cabo en el arco de la epístola el de mi amada mujer la duquesa doña Mencía Enriquez, aunque su cuerpo esté con el conde Diego de Alba, porque haya parte de los oficios y sacrificios que en la dicha mi capilla se hizieren, e que a todas tres duquesas les sea fecho sus bultos de alabastro según a su dignidad y estado conuiene, y ansi al obispo de Palencia mi hermano en el arco que agora está le sea fecho su bulto de alabastro en pontefical, e sean fechas redes de yerro a la dicha mi capilla, las quales y bulto que se han de fazer por el conde de Ledesma, mi fixo, si yo no lo dejare acauado, y si la voluntad de la dicha duquesa no fuere de se enterrar allí seale todavía fecho bulto a mi mano derecha porque como he dicho es haya parte de los oficios y sacrificios de la dicha mi capilla que en ella se hizieren¹⁹.

En el testamento de Rodrigo Ponce de León, Marqués duque de Cádiz datado, al igual que el precedente, en 1492, leemos:

E mando que quando a nuestro Sennor pluguiere de me llevar desta vida sea mi cuerpo sepultado en el monasterio de sennor Santo Agustin de la çibdad de Sevilla, donde están los cuerpos del conde mi sennor e mi padre e de mis anteçesores, que ayan santa gloria, en la capilla e delante del altar mayor del dicho monesterio. E que la dicha capilla del altar mayor se adelante e acreçiente labrandose de nuevo lo que conuinere para ello, de manera que los vultos que agora alli estan de mis anteçesores queden donde y commo se están, e adelante dellos fazia el altar aya logar para fazer otro rengle de vultos, entre el altar e los vultos que agora están. E que lo que asy se adelantare de la dicha capilla puesto sea de cantería bien labrada e bien rica. E que se fagan tres vultos, uno del conde don Juan mi sennor e padre, e otro mío, e otro para la duquesa donna Beatriz Pacheco, mi muy amada muger. E quel vulto del conde mi sennor padre se ponga a la parte del sagrario, e el mío junto con él, e el de la duquesa a mi mano derecha por manera que mi vulto esté en medio. E sean fechos todos de muy buen labastro e muy buena obra de maçoneria, e más creçidos que los otros que alli están de mis anteçesores. E quel mío se faga por manera que ovo platycado con Juan Guas e con Mendo de Jaén, e segund está por una muestra que del se fizo, que ha de ser armado en blanco, e una ropa ençima, commo está en la dicha muestra. E el conde mi sennor sea así armado en blanco e commo más vieren que debe ser la duquesa e mis albaças. E que el de la duquesa que sea el más rico e más suntuosamente labrado que se pueda²⁰.

No importa si alguno de estos proyectos no llegó a materializarse. La familiaridad que delatan los textos con una determinada escenografía prueba que se trataba de algo común entre los miembros de la alta nobleza y que la iglesia aceptaba lo que con posterioridad reprobará. El espacio contiguo al altar estaba, en ocasiones, repleto de sepulcros ubicados según la jerarquía de sus destinatarios. Aún en el caso de que el cadáver hubiera sido inhumado “humildemente” para que cuantos transitaran por la capilla lo pisotearan, pudo preverse un mausoleo con efigie

¹⁹ A. FRANCO SILVA, *Estudios sobre D. Beltrán de la Cueva y el ducado de Alburquerque*, Cáceres, 2002, pp. 94-101, esp. 95.

²⁰ J. L. CARRIAZO RUBIO, *Los testamentos de la Casa de Arcos (1374-1530)*, Sevilla, 2003, pp. 233-265, doc. 6.6.

yacente y topografía precisa dentro del panteón, para ejercer como referente monumental del estatus terrenal del difunto. Incluso se contempla que una efigie funeraria suplante al cadáver en la recepción de los beneficios espirituales derivados de las preces destinadas al alma del difunto. Lo señala claramente en su testamento Beltrán de la Cueva cuando afirma que aunque su segunda mujer no está enterrada en San Francisco de Cuéllar y la tercera pueda decidir hacerlo en otro lugar, a través de sus “bultos”, la obra de los cuales dispone, tendrán “parte de los oficios y sacrificios de la dicha capilla”.

¿Beltrán de la Cueva imaginaba que los “bultos” tendrían los ojos cerrados o los ojos abiertos? No podemos responder a esta pregunta, pero dadas las particularidades de muchos yacentes que conservamos es lícito sospechar que en numerosos casos pudo tratarse de simulacros “vivos”, que por medio de la piedra o el alabastro aguardaban la eternidad cumpliendo personalmente con la tutela de sus almas, leyendo sus breviarios o sus libros de horas, del mismo modo que lo hacían cuando en vida acudían a sus fundaciones privativas para seguir los oficios religiosos desde un lugar privilegiado. Puede que la mentalidad que trasluce el testamento de Beltrán de la Cueva justifique el elevado número de yacentes que en ámbito peninsular tienen los ojos abiertos y asumen actitudes impropias de un difunto. Sin embargo, aunque a la historiografía le ha preocupado dilucidar a quien encarna una figura yacente, si a un vivo o a un muerto, lo cierto es que no existe una regla general al respecto.

En las capillas funerarias se efigia al patrono y, aún en el caso de que su figura yacente presente los ojos cerrados, otros “retratos” del personaje situados en sus inmediaciones pueden mostrarlo vivo y orando. En Toulouse la desaparecida capilla del obispo de Rieux, Jean Tissandier (+1348), proporciona dos efigies del promotor en la línea apuntada. En una de ellas, la que presidía su sepulcro, tiene los ojos cerrados; por el contrario, en la que seguramente se situó ante la Virgen, titular de la fundación, y por lo mismo destinada al lugar más privilegiado del edificio, le vemos genuflexo, sosteniendo la maqueta de su soberbia capilla funeraria²¹. Ocurre otro tanto en el sepulcro del obispo Bernat de Pau (+1457) en la catedral de Girona, que incluye tres imágenes del prelado. Además de su yacente que tiene los ojos cerrados, hay otras dos donde aparece arrodillado y “vivo” ante la Virgen, su intercesora²². También se adopta esta fórmula en la capilla del Condestable en la catedral de Toledo. En el retablo, Álvaro de Luna y Juana Pimentel, rezan al apóstol Santiago acompañados por sus abogados espirituales²³. En cambio, presentan los ojos cerrados sobre sus camas sepulcrales. En Miraflores, Gil de Siloe adopta otra vía (Fig. 3). Tanto en el bancal del mueble que preside la capilla mayor como en el sepulcro, los reyes Juan II e Isabel de Portugal, están vivos y la reina incluso lee su devocionario²⁴. Habida cuenta de esta pluralidad de soluciones documentadas hay que concluir que lo que la historiografía ha querido descifrar en clave iconográfica, a menudo forzando significados, es algo con lo que los promotores, o los testigos contemporáneos de tales construcciones iconográficas convivían con total normalidad. Vamos a volver sobre ello.

²¹ M. PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc. La sculpture gothique XIII^e-XIV^e siècles*, Toulouse, 1998, pp. 209-233.

²² Sobre el sepulcro véase la nota 4.

²³ Para el proyecto en el que se inserta el mueble (que no tratamos en este trabajo por corresponder a una modificación del proyecto inicial concebido por el Condestable) véase la nota 31.

²⁴ Para esta empresa remitimos a la nota 30.

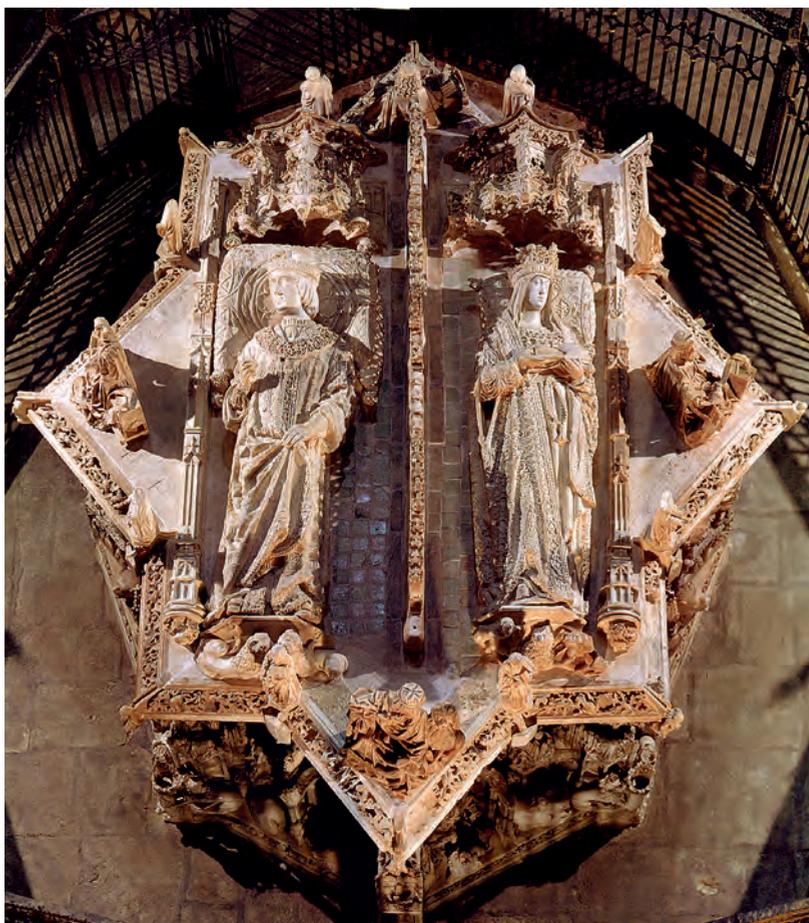


Fig. 3. Sepulcro de los reyes Juan II e Isabel de Portugal en la cartuja de Miraflores. Gil de Siloe, 1489

LA ARQUITECTURA DE LOS SEPULCROS: EL MAUSOLEO REAL DE MIRAFLORES Y LA IDENTIDAD OCHAVADA DE LAS CAPILLAS FUNERARIAS DEL TARDOGÓTICO HISPANO

El contrato que suscribe el escultor Sebastián de Almonacid con la duquesa del infantado en 1489 para la obra de los túmulos del padre y la madre destinados a la capilla de la catedral de Toledo, es extremadamente prolijo en lo concerniente a sus aspectos formales, comprendidos los detalles ornamentales de las camas. Tal minuciosidad queda patente en el párrafo que sigue:

...ha de aver en los costado del dicho sepulcro tres encasamientos de su rica maçoneria de sus ricos pilares muy bien enbasados revestidos con sus pilaretes e fillosas con sus remates de florones e desde las gargolitas destos pilares que se muevan una tubas ochavadas de tres paños con sus chambranas e pináculos de sus ricas hojas con su claraboya ençima e con su coronamiento de roelas e sus corlas con sus hojas a las puntas e abaxo su archeteria e después sus archetes corlados con sus hojas pinjantes enlevados sobre el dicho paño e que los dichos pilares han de levar sus nudos

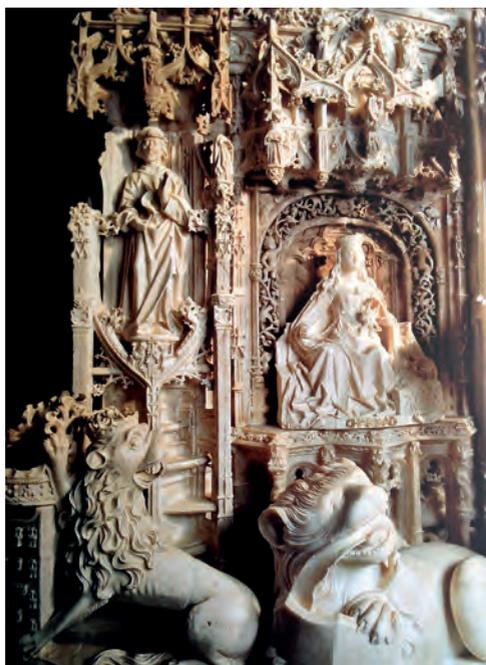


Fig. 4. Detalle del sepulcro real de Miraflores

que fagan sus repisas de sus lanpetas pinjantes los que vienen en las tubas. E entre pilar e pilar en la pieça plana que vaya sus estorias en cada pieça una virtud²⁵.

Comparten este mismo espíritu notarial los sucesivos compromisos que pactaron los escultores del panteón real de Santa María de Poblet a lo largo del siglo XIV y otros muchos testimonios²⁶. ¿Podemos imaginar el desarrollo de este capítulo en el caso del sepulcro real de Miraflores, cuyo contrato no conservamos? Nada se dejaba al azar y aunque el apartado “ornamental” de un proyecto se valora a menudo como algo superfluo en contraposición con el peso de lo iconográfico, no lo es puesto que contribuía, al igual que el material utilizado, a su decoro y magnificencia y, si se trata de una sepultura, por extensión, a la exaltación de la fama del finado (Fig. 4). Es precisamente este objetivo el que justifica el carácter bizarro de algunos monumentos funerarios y la directa implicación de su

promotor en el diseño general. En este contexto las noticias sobre el material a utilizar en los sepulcros son especialmente elocuentes. Se recurre al alabastro o al mármol para dignificarlos. Es lo que expresan los promotores del monumento de Ramon Llull en la iglesia de los franciscanos de Palma en 1487: *Per fer la honor ques pertany al cors d'aquell venerable de Sancta vida Mestre Ramón Llull havem deliberat se fasse una tomba de alebanstre*. La abundancia de proyectos castellanos (Toledo, Sevilla, Ávila, Miraflores, Sigüenza etc.) donde se emplea el alabastro originario de Cogolludo y de otros puntos de extracción en los alrededores de Sigüenza, lo corrobora²⁷. En ocasiones se menciona la piedra negra de Toledo²⁸, en otras se prefiere el mármol, puesto que dura más, como se indica varias veces en el testamento de Gutierre de Cárdenas fechado en 1498²⁹.

²⁵ J. M. AZCÁRATE RISTORI, *Colección de documentos para la historia del arte en España*, vol. II, Madrid-Zaragoza, 1982, pp. 242-244, doc. 428.

²⁶ Véanse los documentos reunidos en: F. MARÉS, *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet*, Barcelona, 1952, pp. 281-285.

²⁷ Éste y otros ejemplos en: F. ESPAÑOL BERTRÁN, “El alabastro como material escultórico en ámbito hispano en época gótica: las canteras de Girona”, en *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'Oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, 2012, pp. 577-591, esp. 580.

²⁸ Este material se invoca, entre otros, en el contrato del sepulcro abulense de Don Pedro de Valderrábano, muerto en 1465, con el frente de pizarra o piedra negra de Toledo. Se publica como apéndice en: RUIZ AYÚCAR, *Sepulcros artísticos de Ávila*.

²⁹ Se transcribe en: CASTRO Y CASTRO, *Teresa Enríquez, la “loca del Sacramento”*, pp. 277-327, esp. 280-291 y 296.

Trataremos otros casos, pero el sepulcro alabastrino que Gil de Siloe concibe para Miraflores en 1489, adopta un formato tan inusual, que descifrar su génesis ha ocupado a muchos de cuantos lo han estudiado³⁰. Quizá las razones sean más prosaicas de lo que se presume pero no por ello menos interesantes. Ya se apuntó en su momento que la estrella de ocho puntas que lo encuadra imprime en el pavimento de la iglesia el “modelo” arquitectónico más genuinamente funerario del momento. Puede que sea así.

Entre la conclusión de la capilla del Condestable en la catedral de Toledo³¹ y el entorno de 1500 se habían concluido o estaban en obra capillas ochavadas en la catedral de Burgos³², en el monasterio de San Francisco de Ávila³³, en San Salvador de Oña (capilla mayor)³⁴ y en Medina de Pomar³⁵. Algo después se inició la iglesia de Briviesca³⁶ y en los Trinitarios de Burgos, Aldonza de Vivero, la condesa viuda de Osorno, dispuso en su testamento (1512)

³⁰ La documentación de los sepulcros, desaparecida durante la guerra de la Independencia, se extracta en A. PONZ, *Viage de España*, XII, Madrid, 1788, pp. 53-54. Sobre el sepulcro: *Ibidem*, pp. 51-52. CARDERERA, *Iconografía española*, II, Láminas XLVIII-XLIX. H. WETHEY, *Gil de Siloe and his school*, Cambridge Mass., 1936, pp. 24-42. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica*, pp. 203-216. F. PEREDA, “El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloe y la imaginación escatológica. Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12 (2001), pp. 53-86. J. YARZA LUJACES, “Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores”, en *La Cartuja de Miraflores I. Los sepulcros*, s.l. (Madrid), 2007, pp. 22-54.

³¹ Sobre esta fundación y sus sucesivos sepulcros: P. M. BARRERA, “Sepulcro de Don Álvaro de Luna en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo”, *Museo Español de Antigüedades*, 10 (1880) pp. 255-270. Lamentablemente, este antiguo estudio que reúne por primera vez la documentación relativa al proyecto funerario ha sido ignorado por buena parte de la historiografía. De nuevo sobre la empresa A. GONZÁLEZ PALENCIA, “La capilla de Álvaro de Luna en la catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, V (1929), pp. 109-125; J. M. AZCÁRATE RISTORI, “Alvar Martínez, maestro de la Catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte*, XXIII (1950), pp. 1-12; E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla y Maestre de Santiago: hombre de su tiempo y promotor de las artes”, en *La Nobleza peninsular en la Edad Media*. (VI Congreso de Estudios Medievales), León, 1999, pp. 135-170, esp. 148-150; J. YARZA LUJACES, *La nobleza ante el rey*, Madrid, 2003, pp. 127-135; M. YUSTE GALÁN, “La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna”, *Archivo Español de Arte*, LXXXVII (2004), pp. 291-300; O. PÉREZ-MONZÓN, “La imagen del poder nobiliario en Castilla. El arte y las órdenes militares en el tardogótico”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37-2 (2007) pp. 907-956, esp. 926-935; B. ALONSO, J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “Arquitectura en la Corona de Castilla en torno a 1412”, *Artígrama*, 26 (2011), pp. 103-147, esp. 139-143; F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, “Nuevamente fazer una capilla para su enterramiento: Juan II, Álvaro de Luna y Juan de Cerezuola en la capilla de Santiago en la catedral de Toledo”, en M. D. TEJEIRA, M. V. HERRÁEZ, M. C. COSMEN (eds.), *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Madrid, 2014, pp. 389-402.

³² A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, F. PEREDA, “*Coeli enarrant gloriam dei*. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos”, *Annali di Architettura: Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 9 (1997), pp. 17-34.

³³ C. ABAD CASTRO, “Juan Guas y la capilla de la “Piedad” en el convento de San Francisco de Ávila”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XV (2003), pp. 29-44.

³⁴ P. SILVA MAROTO, “El monasterio de Oña en tiempos de los Reyes Católicos”, *Archivo Español de Arte*, XLVII (1974), pp. 109-128.

³⁵ B. ALONSO PÉREZ, “Arquitectura y arte al servicio del poder. Una visión sobre la Casa de Velasco durante el siglo xv”, en *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos xv-xvii)*, Valladolid, 2005, pp. 121-188, esp. 136-137.

³⁶ J.D. HOAG, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo xvi*, Madrid, 1985; M.P. MORENO ALCALDE, “La iglesia de Santa Clara de Briviesca (Burgos). Hipótesis sobre el trazado de su planta”, *Anales de Historia del Arte*, 4 (1993-1994), pp. 191-202; ALONSO PÉREZ, *Arquitectura y arte*, pp. 121-188, esp. 138-142.

la erección, según este formato, de la capilla mayor que debía cobijar el enterramiento de su marido Gabriel Manrique (†1482)³⁷. Los miembros de este linaje tuvieron su panteón en el espacio presbiterial del desaparecido convento burgalés, del que eran patronos³⁸, y una hija de Aldonza, el suyo, en una capilla abierta en la nave de la iglesia que edificó *ex novo* con ese objeto³⁹. Las descripciones del edificio no son lo bastante explícitas para deducir si el proyecto “ochavado” de la condesa de Osorno se llevó o no a efecto. No obstante, el documento proclama una voluntad de forma que resulta muy significativa en el contexto de la historia de las mentalidades. Al socaire de los clientes de calidad esta tipología se difundió con gran fortuna por el ámbito castellano⁴⁰ y el dato testamentario lo corrobora. Hemos perdido numerosos edificios que acogieron panteones erigidos durante el siglo xv. ¿Cuántos de ellos tendrían un cobijo semejante?.

Cuando se construye la iglesia de Miraflores, el signo distintivo de un proyecto funerario importante en el Burgos de finales del xv pasaba por la adopción de este formato, pero en la cartuja, de reciente fundación, resultaba inviable. La arquitectura a menudo es portavoz del rigorismo que constituye la carta de identidad de la orden y, cuando una fundación está en sus años iniciales, el ideario se respeta escrupulosamente. A lo sumo podía modificarse la cabecera “ortodoxa” cartujana, ensanchándola, para poder instalar el monumental sepulcro de los patronos en la zona contigua al altar y, a través de él, incorporar la “cita” ochavada, como se hizo (Fig. 5).

La disposición estrellada del sepulcro real es uno de sus rasgos más sobresalientes. ¿Cuántos sepulcros desaparecidos nos sorprenderían al igual que en este caso por su “arquitectura”? Aunque sea de un modo virtual, las fuentes contribuyen a visualizar ocasionalmente monumentos con esa especificidad y con ello se enriquece el panorama del brillante siglo xv castellano.

³⁷ J. RIUS SERRA, “Subsidios para la historia de nuestra cultura”, *Archivo Español de Arte*, 5 (1928), p. 272, doc. CXV. Sobre el personaje y los proyectos funerarios del linaje: L. DE SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la Casa de Lara*, Madrid, 1696, pp. 609-610. R.M.^a MONTERO TEJADA, *Nobleza y sociedad en Castilla. El linaje Manrique (siglos XIV-XVI)*, Madrid, 1996, pp. 343-344, 352-353.

³⁸ Estos vínculos con los trinitarios burgaleses en: SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica*, pp. 23, 28, 30, 469, 502-505, 539-540. Libro VII, Condes de Osorno: pp. 608-609, 612-613, 634, 687.

³⁹ *Ibidem*, pp. 353-355. Para el convento desaparecido: G. AVILA. “El antiguo convento de la Trinidad y el Santísimo Cristo de Burgos”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 40 (1961), pp. 555-560, 662-666, 739-744; 41 (1962) pp. 98-107, 344-350.

⁴⁰ BANGO, *El espacio para enterramientos privilegiados*, pp. 93-132; F. PEREDA, “Magnificencia, también propaganda. Las capillas funerarias en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media”, en V. ALVÁREZ PALENZUELA (ed.), *Jornadas de cultura hispano-portuguesa*, Madrid, 2000, pp. 313-324. Una brillante síntesis sobre los proyectos funerarios del tardogótico en Castilla, comprendido el espacio que acoge relevantes sepulcros en YARZA, *La nobleza ante el rey*, pp. 113-195 (capítulo “La muerte, el espacio funerario y la tumba”); F. MARIAS, A. SERRA DESFILIS, “La capilla Albornoz de la catedral de Toledo y los enterramientos monumentales de la España bajomedieval”, en J. GUILLAUME (ed.), *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux XVe et XVIe siècles*, Paris 2005, pp. 33-48; F. PEREDA, “Entre Portugal y Castilla: la secuencia formal de las capillas ochavadas de cabecera en el siglo xv”, en GUILLAUME (ed.), *Demeures d'éternité*, pp. 33-48; E. MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, “Un modelo funerario de la escuela burgalesa: las capillas centrales de la segunda mitad del siglo xv en Burgos”, *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), pp. 273-287.

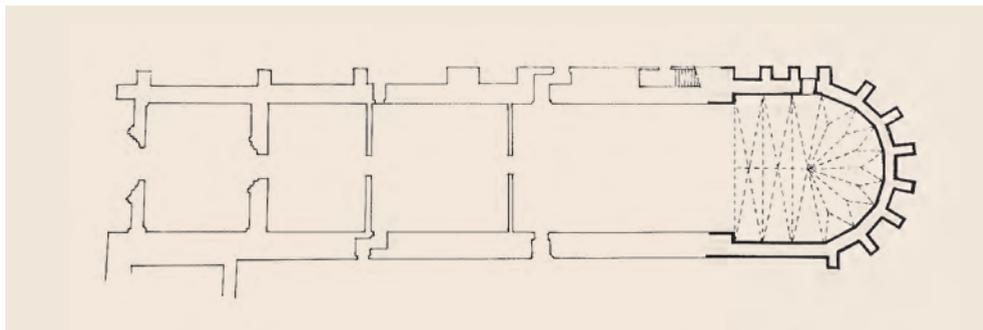


Fig. 5. Planta de la iglesia de Miraflores. © Corpus de Arquitectura monástica medieval. UAM

LA EFIGIE DEL CONDESTABLE DE CASTILLA, ÁLVARO DE LUNA, EN SU PRIMER SEPULCRO Y OTROS RETRATOS VIVOS EN LA ARQUITECTURA SEPULCRAL CASTELLANA DEL SIGLO XV

¿Debemos dar crédito al dato referido al sepulcro de los Almirantes de Castilla? ¿Tuvo realmente forma de barco cómo afirma Alfonso Fernández de Madrid, el arcediano de Alcor, en el siglo XVI?⁴¹. No podemos ser categóricos al respecto puesto que las fuentes modernas que transmiten esas informaciones a veces son poco fiables según se ha demostrado en el caso del primer sepulcro del Condestable, Álvaro de Luna, el carácter articulado de cuya efigie, tras haber sido ponderado largamente por la historiografía, no era tal⁴². La imagen no se arrodillaba ¿pero esto mengua su valor si lo que se presentaba en Toledo era una figura sentada sobre un sepulcro dispuesto ante el altar, en el espacio central de la capilla?. Indudablemente no. Además, de ser así, resulta interesante evaluar la fuente del modelo.

El monumento de Álvaro de Luna destruido por el infante Enrique en 1441 era un sepulcro exento. Este rasgo se deduce por una disposición del documento de dotación de la capilla y de las fundaciones funerarias que le estaban vinculadas, fechado en 1434, dado que se prevé que quemaran cuatro cirios de cera de cuatro libras “a los quatro ángulos” del mausoleo⁴³. Por entonces no debía de haberse planteado otro sepulcro en el centro de la capilla que éste. Es el que acabó coronado por una imagen metálica⁴⁴ para la que se han invocado ecos sevillanos,

⁴¹ “El monasterio de Santa Clara [Palencia] es poblado de muy nobles y devotas religiosas, donde en el cuerpo de la iglesia está aquella magnífica y diferenciada sepultura, a manera de nave, con su mástil y popa, que es del clarísimo señor almirante de Castilla don Alfonso Enríquez, con sus dos mujeres”. El Almirante, falleció en 1420. ALFONSO FERNÁNDEZ DE MADRID, *Silva Palentina*, M. VIELVA RAMOS (ed.), 2 vols. Palencia, 1932, vol. I, pp. 59-60. J. Yarza ha llamado la atención sobre este diseño en sus estudios dedicados a los sepulcros tardogóticos castellanos. Cf. YARZA, *La nobleza ante el rey*.

⁴² Analizan este mausoleo (destruido en 1441) y el nuevo que lo sustituyó, auspiciado este último al igual que el de la esposa del Condestable por la hija de ambos en 1489 (véase la nota 25), los autores reseñado en la nota 31. En nuestro texto nosotros sólo nos ocupamos del primer proyecto que adoptó una tipología en extremo original (que afectaba claramente al diseño general) para la que proponemos un posible modelo.

⁴³ El documento en: BARRERA, *Sepulcro de Don Álvaro de Luna*, pp. 259-260, esp. 260.

⁴⁴ La copla de Juan de Mena que transcribimos más adelante así lo indica. Además, algunas fuentes aluden al destino final del metal que acabó convertido en bombardas R. M. RODRÍGUEZ PORTO, “*Fartan sus iras en forma semblante*: La

por el carácter articulado y sedente de las efigies existentes en el panteón real⁴⁵. No obstante, según hemos apuntado, de estos rasgos hay que descartar su carácter móvil. Solo se trataba de una imagen sedente.

El poeta Juan de Mena alude a la arquitectura de este mausoleo en la copla CCLXV de su *Laberinto de Fortuna*, un texto que ha gozado de gran fortuna historiográfica al ser su autor un contemporáneo de la obra, y un más que probable testimonio ocular de sus peculiaridades formales. En la composición poética, el sepulcro se utiliza como imagen del carácter inestable de la Fortuna:

Ca un condestable armado, que sobre
un gran vulto de oro estava asentado
con manos sañosas vimos derribado,
e todo desfecho fue tornado en cobre.
¿Pues como queredes que otra vez obre
Fortuna tentando lo que es importuno?
Basta que pudo derribar el uno
que el otro más duro lo falla que robre⁴⁶.

Como se ha hecho notar⁴⁷, esta evocación del monumento no alude al carácter articulado de la efigie, como tampoco lo hacen otros textos posteriores (1499, 1549), alguno de ellos surgido del propio ámbito catedralicio toledano, hasta llegar al origen de la mistificación historiográfica debida al canónigo Pedro de Alcócer en su *Descripción de la Imperial cibdad de Toledo*, publicada a comienzos del siglo xvii (1605). Mena sí indica, por el contrario, la posición de la efigie funeraria de Álvaro de Luna: estaba sentado sobre su sepulcro. En nuestra opinión esta tipología cuenta con un modelo mucho más conveniente que los lejanos reyes enterrados en Sevilla, la única dependencia sugerida hasta ahora por la historiografía. Para un hombre del talante del Condestable de Castilla, cuya biografía y su propia pluma confirman que ponderaba la dimensión militar de su estado por encima de cualquier otra, existían modelos más valiosos. En su *Libro de las Claras e Virtuosas Mugerres* que acabó el 14 de octubre de 1446, dos días después de concluir el cerco de la ciudad de Atienza, reconoce en diversas ocasiones que lo ha compuesto alternando la pluma y la espada, pero que nunca ha dejado la segunda por la primera⁴⁸. Era pues un hombre de acción que, aún no sabiendo latín, tenía la formación intelectual

tumba de Álvaro de Luna y el *status* de la imagen en la Castilla tardomedieval”, *Espacio, Tiempo y Forma*, (serie VII-Historia del Arte), 16 (2003), pp. 11-28, esp. 16-17.

⁴⁵ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “La primera escultura gótica en Sevilla: la Capilla Real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1238-1320)”, *Archivo Español de Arte*, 270 (1995), pp. 111-129, esp. 120.

⁴⁶ JUAN DE MENA, *Laberinto de Fortuna*, J. G. CUMMINS, (ed.), Madrid, 1979, p. 174.

⁴⁷ Error historiográfico advertido por RODRÍGUEZ PORTO, *Fartan sus iras*, pp. 11-28. En su argumentación la historiadora reúne los textos de los siglos xv y xvi alusivos al sepulcro del Condestable de los que nos hacemos eco.

⁴⁸ “Pues si algunas cosas falliescieren o demasiadas en esta nuestra obra se fallaren, justas causas damos a la desculpación como toda la mayor parte deste nuestro libro ayamos compuesto andando en los reales e teniendo cerco contra las fortalezas de los rebeldes, puesto entre los orribles estruendos de los instrumentos de la guerra [...] Pues, quién puede ser aquel de tan reposado ingenio, nin quién se sabra así enseñorear de su entendimiento que sabiamente pueda ministrar la pluma, quando de la una parte los peligros demandan el remedio, e de la otra la ira cobdicia la vengança, e la justicia amonesta la execución y el rigor enciende la batalla e la cosa pública demanda el administra-

de otros miembros de su estamento⁴⁹, unas habilidades que le permitieron componer un libro en defensa de las mujeres y también poesías. Al contrario de otros coetáneos, por el momento no hay noticias sobre su biblioteca. Aunque sus intereses en este campo fueran menores que los del marqués de Santillana o el conde de Benavente, por citar casos relevantes⁵⁰, diversos autores le dedicaron sus textos⁵¹. Dado lo que las fuentes señalan sobre su castillo de Escalona, es inimaginable que entre las riquezas que atesoró en él, y aunque sólo fuera por pura emulación, no hubiera libros⁵² y que entre ellos no tuvieran un lugar destacado los textos históricos, como sucede entre sus contemporáneos⁵³.

Esta línea argumental tiene que ver con el carácter personal que intuimos tras la capilla funeraria toledana y su sepulcro. A diferencia de otros promotores que conciben este género de proyectos y que una vez iniciados parecen desentenderse de su desarrollo en el tiempo, el Condestable se muestra atento a la marcha de las obras y lo confirma el viaje realizado a Toledo, previa autorización real, cuando Juan II y su comitiva se dirigen en peregrinación a Guadalupe en 1435. Lo recoge la *Crónica del Halconero*: “e tornóse a Toledo, a ver una capilla suya que mandó fazer en Santa María la Mayor”⁵⁴. El espacio para la capilla en la cabecera de la catedral, el lugar más privilegiado de la iglesia, le había sido concedido en 1430 y el mismo día se había trazado el perímetro de la nueva fábrica, con un azadón, a la vista de su procurador,

ción, en tal manera que todas las cosas privan el reposo que para esto era necesario, tanto que muchas vezes nos acaesció dexar la pluma por tomar las armas, sin que ninguna vez dexásemos las armas por tomar la pluma”, ÁLVARO DE LUNA, *Virtuosas e claras mugeres*, L. PONS RODRÍGUEZ (ed.), Valladolid, 2008, p. 441.

⁴⁹ Véase el apartado que se dedica a la figura del Condestable desde esta perspectiva en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Don Álvaro de Luna”.

⁵⁰ En el testamento del marqués de Santillana hay un recuerdo para su biblioteca y para la biblioteca de su residencia en Guadalajara, donde se custodiaban (Cf. LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara*, I, p. 327). Sobre esta biblioteca, véase: M. SCHIFF, *La Bibliothèque du marquis de Santillana*, Paris 1905. Para los libros del conde de Benavente: I. BECEIRO PITA, “Los libros que pertenecieron a los condes de Benavente entre 1434 y 1530”, *Hispania*, 154 (1983), pp. 237-280; EAD., “La biblioteca del conde de Benavente a mediados del siglo XV y su relación con las mentalidades y usos nobiliarios de la época”, *En la España Medieval*, II (1992), pp. 135-147.

⁵¹ Le dedicaron obras los agustinos fray Juan de Alarcón (*Libro del regimiento de señores*) y fray Martín de Córdoba (*Compendio de la fortuna*); Diego de Valera su *Espejo de verdadera nobleza*, Juan de Mena escribió para él sus *Memorias de algunos linajes antiguos e nobles de Castilla* y prologó el *Libro de las claras e virtuosas mujeres* del Condestable. Tomamos esta información de: A. RUCQUOI, “Privanza, cultura y política: la caída de Álvaro de Luna”, en A. RUCQUOI, *Rex, sapientia, nobilitas. Estudios sobre la península ibérica medieval*, Granada, 2006, pp. 327-369, esp. 333.

⁵² Sin embargo, el ejemplar de lujo de su *Libro de las claras e virtuosas mugeres* que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (ms. 207) parece demasiado tardío para haberle pertenecido, si bien podría corresponderse con el ejemplar registrado a la muerte de Isabel la Católica en el Alcázar de Segovia (1503): “Otro libro de pergamino de mano que es de las virtuosas e claras mujeres que hizo el maestre don alvaro de luna con vna camisa de carmesí pelo forrado en tafetán azul y tiene de cada parte vn quadro de plata dorado y esmaltado grande en que está un escudo leonado las armas de luna e quatro veneras de plata dorada a los cantones e la vna venera de la vna parte esta suelta e tiene las charnelas e manos de las cerraduras de la misma plata con vnas veneras e cruces en dos texillos blancos e morados”. J. FERRANDIS, *Datos documentales para la historia del arte español III: Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943, p. 148.

⁵³ Cf. YARZA, *La nobleza ante el rey*, pp. 273-397.

⁵⁴ P. CARRILLO DE HUETA, *Crónica del Halconero*, J. DE MATA CARRIAZO (ed.), Madrid 1940, p. 195. De nuevo en: LOPE DE BARRIENTOS, *Refundición de la Crónica del Halconero*, J. DE MATA CARRIAZO (ed.), Barcelona 1946, pp. 172-173.



Fig. 6. Capilla del Condestable en la catedral de Toledo. Genaro Pérez de Villamil, *España artística y monumental*, ca. 1842

de los representantes del cabildo y del maestro de obra⁵⁵. Aunque en su testamento (1445) y en el posterior codicilo no hallamos alusión alguna a la fundación⁵⁶, todo lo concerniente a su dotación ya se había ordenado en 1434⁵⁷. Los trabajos arquitectónicos y el primer sepulcro debieron de concluirse algo antes de 1441, puesto que ese año se destruyó el mausoleo. Se trata de una capilla de planta centralizada que en pleno siglo xv era catalogada como: “la más notable, rica e maravillosa capilla e enterramiento suyo que en las Españas, e aun en la mayor parte del mundo, se pudiese hallar”⁵⁸. Aceptando los excesos retóricos del cronista, la excelencia de la construcción tuvo que ser ponderada por sus contemporáneos si atendemos al eco inmediato del modelo (Fig. 6).

En ella se ubicó el primer sepulcro del Condestable, el único en el que Álvaro de Luna tuvo capacidad decisoria, y se trataba de un monumento cuyo rasgo más sobresaliente radicaba en la presentación del difunto como un ser vivo, una modalidad sin parangón en la Castilla del momento⁵⁹. Sin embargo, atendiendo al valor mítico que el Cid tuvo en la Castilla medieval y al eco de la denominada *Leyenda de Cardeña* elaborada por los monjes del monasterio burgalés en torno a la figura del Cid a

⁵⁵ “el dicho señor Condestable, considerando la magnificençia e santidad de la dicha iglesia de Santa Maria desta dicha çibdat [Toledo] les avía suplicado por sus cartas e mensajeros, procuradores para ello dedicados por un logar en la dicha iglesia onde él podiese hedificar e nuevamente e ordenar sus capellanes e los doctar a la dicha iglesia por tal manera que después de su fin fazer una capilla para su enterramiento del dicho señor Condestable ondél pudiese constituyr fuesen oradores a Dios por su ánima”. Publican el documento: J. M. FLORES, (ed.), *Crónica de D. Álvaro de Luna*, Madrid 1784, p. 402; BARRERA, *Sepulcro de D. Álvaro*, pp. 258-259; GONZÁLEZ PALENCIA, *La capilla de Álvaro de Luna*; J. M. CALDERÓN ORTEGA, *Álvaro de Luna (1419-1453)*. Colección diplomática, Madrid 1999, pp. 101-103, doc. 33.

⁵⁶ El testamento en *Ibidem*, pp. 349-356, doc. 111. Para el codicilo *Ibidem*.

⁵⁷ En el documento, fechado en Segovia el 1 de julio, el Condestable dispone ser enterrado con el hábito dominico (“de San Pedro Mártir”, apunta). Se publica en BARRERA, *Sepulcro de Don Álvaro de Luna*, pp. 259-260. La viuda dotará de nuevo la capilla en 1484: *Ibidem*, pp. 264-265.

⁵⁸ GONZALO CHACÓN, *Crónica de Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestro de Santiago*, J. DE MATA CARRIAZO (ed.), Madrid 1940, capítulo CXXVIII, p. 444.

⁵⁹ Experiencias de este género, previas en el tiempo a la tratada, menudean en ámbito italiano ya durante el Trecento y continúan en el Quattrocento. Aunque su artificio no sea equiparable al que imaginamos para el sepulcro toledano, emplazado en la zona central de la capilla y presidido por la efigie del promotor “sentado” ante el altar, los monumentos del emperador Enrique VII, en Pisa, obra de Tino de Camaino (1315), del rey Roberto de Nápoles en la iglesia de Santa Chiara, entre otros, son ejemplo de la incidencia de la efigie sedente en la esfera funeraria, si bien se trata en todos los casos de monumentos adosados al muro.

mediados del XIII⁶⁰, los detalles de la inhumación del Cid en esa casa resultan especialmente significativos como posible “modelo” del sepulcro toledano. El Condestable los pudo conocer. La *Primera Crónica General de España* utiliza estos materiales. Los capítulos 959 y 961 versan sobre la llegada del cuerpo embalsamado del Cid desde Valencia a Cardena y la decisión real de ubicarlo, sentado cual estaba, bajo un tabernáculo, a la derecha del altar mayor⁶¹, un punto en el que los especialistas detectan débitos directos respecto a lo divulgado por diversas fuentes sobre el enterramiento de Carlomagno en Aquisgrán⁶². La existencia en la capilla palatina de este peculiar sepulcro, presidido por el cuerpo embalsamado del emperador, incluso se divulga a través de traducciones castellanas de mediados del XV como sucede con el *Mar de historias*⁶³. En un ejemplar ilustrado de la *Primera Crónica General de España* custodiado en París, en la Biblioteca Nacional de Francia (ms. Esp. 220), fechado en el colofón de su parte más antigua en 1429, los capítulos de la leyenda cidana relativos a la sepultura del héroe (Fig. 7) se acompañan de unos dibujos en los que el cuerpo del Cid, aparece sentado bajo un tabernáculo, junto al altar de la iglesia⁶⁴. En la narración, el cuerpo embalsamado suplanta la efigie

⁶⁰ C. SMITH, “Leyendas de Cardena”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 173-3 (1982), pp. 485-526, esp. 510-516; ID., “The Cid as Charlemagne in the *Leyenda de Cardena*”, *Romania*, 97 (1976), pp. 509-531.

⁶¹ “Descendieron al Çid del cauallo con su siella, et pusieronlo en aquel caulfuste commo solien, et pararonlo ante el altar de sant Pedro [...] Et quando al tercer dia quel quisieron enterrar, et sopo el rey lo que dixiera donna Ximena quando quisiera meter Aluar Fannez en el ataut, non touo por bien quel enterrassen; mas mando fazer un tabernaculo bien obrado de tablas, et mando traer la su siella de marfil que el le uiera en las cortes de Toledo, et mando poner el tabernáculo a man derecha del altar de sant Pedro, et mando poner la siella en el tabernáculo, et mandola cubrir de un panno de peso et un cabeçal. Et desi el rey mismo, por fazer onrra al Çid, lleo ayudar a sacar el cuerpo de entre aquellas tablas ol metieron en Valencia. Et desquel ouieron sacado estaua tan yerto que non se podía doblar a ningún cabo [...] Et quando esto vio el rey, afincosse que fiziessen lo que auien comenzado; et uestieron el cuerpo del Çid de unos pannos de porpola muy noble qual la enbiara el grant soldan de Persia [...] et calçaronle vnas calças de aquella porpola misma, et asentaronlo en su silla que el mandara aguysar; et pusieronle en su mano siniestra la espada Tizon metida en la vayna, et la mano derecha teniela en las cuerdas del manto; et quando los vnos pannos eran podridos, vistienle de otros [...] el rey don Alfonso et las otras conpannas moraron en Sant Pedro de Cardenna bien tres semanas, faziendo mucha onrra al cuerpo del Çid en cantar missas et en vigiliias [...] et acomendauan el cuerpo del Çid ally o estaua asentado, et echauanle del agua bendita et el inçienso, assy commo es costumbre de fazer si yoguyesse en su sepultura”. *Primera Crónica General de España*, R. MENÉNDEZ VIDAL, D. CATALÁN, (eds.), Madrid 1977, (3ra. reimpr.), capítulo 959, pp. 640-641. Más referencias al “sepulcro” en el capítulo 961, pp. 642-643. Sobre el sepulcro del Cid en Cardena y su posible influencia en el diseño del de Fernando III en la catedral de Sevilla: R. ALONSO, “De Carlomagno al Cid. La memoria de Fernando III en la capilla real de Sevilla”, en *Fernando III y su tiempo (1201-1252)*. VIII Congreso de Estudios Medievales, Avila, 2003, pp. 471-488.

⁶² J. F. MOFFITT, *The Enthroned Corpse of Charlemagne. The Lord-in-Majesty Theme in Early Medieval Art and Life*, Jefferson, 2006.

⁶³ La traducción castellana es posterior al 1432. Copiamos el párrafo dedicado al sepulcro de Carlomagno: “E pusieronlo en el sepulcro desta manera: vistiénrole de vestiduras imperiales e pusieronle una corona de oro en la cabeça, e como sy fuese vivo, lo asentaron en una cadira de oro e pusieron sobre sus rodillas el libro de los quatro evangelios que lo tenia él con la mano [diestra]. E en la mano [siniestra] un çetro de oro e pusieronle una cadenilla de oro con que lo ataron porque non inclinase la cabeça a ninguna parte. E a la siniestra parte dél, pusieron un escudo de oro que los romanos a onor dél avian fecho”. FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN, *Mar de historias*, A. ZINATO (ed.), Padua, 1999, pp. 220-221.

⁶⁴ Sobre el manuscrito F. AVRIL, M. MENTRÉ, A. SAULNIER, Y. ZALUSKA, *Manuscripts de la Péninsule Ibérique*, Paris 1982, p. 129, núm. cat. 145. Las ilustraciones se reproducen íntegramente en R. SOLERA LÓPEZ, “El manuscrito D de la Crónica de Castilla: texto y representaciones emblemáticas”, *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, 9 (2003), pp. 17-126, figs. pp. 112-126.



Fig. 7. Sepulcro del Cid en San Pedro de Cardeña. *Primera Crónica General de España*, Paris BNF, ms. Esp. 220

funeraria y, como en ésta, según la gestualidad usual en la estatuaria de raigambre francesa, la mano derecha del héroe “tienela en las cuerdas del manto”. Un hombre culto como Álvaro de Luna sin duda conocía la peripecia *post mortem* del cadáver del Cid y no es descabellado proponer tal imagen sepulcral como referente para su propia efigie; habida cuenta, además, de las implicaciones míticas del modelo, cuyas virtudes militares lo convertían en espejo y *alter ego* ideal para un personaje como el Condestable.

El artificio del primer sepulcro del Condestable era común a otros contemporáneos. La disposición testamentaria del obispo Fray Lope de Barrientos⁶⁵ al respecto de la efigie funeraria que coronaba la arquitectura de su sepulcro en la capilla del Hospital de la Piedad en Medina del Campo⁶⁶, donde había nacido, es elocuente de hasta qué punto hemos perdido eslabones en nuestro periplo hacia la recuperación del pasado artístico:

Item mandamos nuestro cuerpo miserable a la tierra de que fue formado; que lo entierren e sepulten en la nuestra capilla mayor del nuestro ospital de la villa de Medina del Campo, en el lugar que para ello tenemos deputado, e lo pongan debaxo del vulto de alabastro segund e por la vía que lo nós tenemos fecho e ordenado, en medio de la dicha nuestra capilla del dicho nuestro ospital⁶⁷.

⁶⁵ El testamento está fechado el 17 de noviembre de 1454. Lo publican A. MARTÍNEZ CASADO, *Lope de Barrientos. Un intelectual de la corte de Juan II*, Salamanca 1994, pp. 254-271; P. CUENCA MUÑOZ, “El legado testamentario de Lope de Barrientos”, *Espacio, Tiempo y Forma*, (Serie III-Historia Medieval), 9 (1994), pp. 203-325.

⁶⁶ ARA GIL, *La escultura gótica*, pp. 213-217; EAD., *Fray Lope de Barrientos*, en “Comercio, mercado y economía en tiempos de la reina Isabel”, Valladolid, 2004, pp. 102-105; VV.AA., *La escultura de Lope de Barrientos en el Museo del Prado*, s.l. (Valladolid), 2015.

⁶⁷ CUENCA MUÑOZ, *El legado testamentario*, p. 309. En el documento hallamos otra alusión al sepulcro que confirma su cronología: “que commo llegare el cuerpo le pongan en el dicho nuestro vulto secretamente”. *Ibidem*, p. 310.

A través de este párrafo habla de nuevo el patrono de una fundación que existe por y para él y en esa coyuntura le es lícito apropiarse para su enterramiento de la zona más relevante del espacio cultural, la contigua al altar, de cuya proximidad, entiende, derivarán mayores beneficios espirituales para su alma. En el documento se menciona el simulacro que va a evocarlos tras su muerte y que se sitúa en el epicentro del espacio funerario. Es lo único que ha sobrevivido de la fundación. La efigie de Lope de Barrientos, depositada en la actualidad en el Museo del Prado⁶⁸, deviene un elemento capital en nuestro discurso puesto que se trata de una escultura en alabastro de tamaño algo mayor que el natural que le muestra vestido de pontifical, arrodillado solemnemente y con las manos en oración (Fig. 8). No disponemos de ningún documento acreditativo sobre la autoría del sepulcro, pero la relación del prelado con el maestro flamenco afinado en Toledo, Hanequín de Bruselas, hermano de Egas Coeman, ha llevado a atribuirlo a este último⁶⁹. Aunque en la ca-



Fig. 8. Efigie del obispo Lope de Barrientos (†1469). Atribuida a Egas Coeman, ante quem 1454. Procedente del Hospital de la Piedad de Medina del Campo. Ahora en el Museo de las Ferias, Medina del Campo

⁶⁸ La peripecia de este “retrato” ha sido bastante rocambolesca y, con un perrito, es el único elemento que pervive del mausoleo, el diseño y disposición de cuya cama, desconocemos.

⁶⁹ En este contexto es relevante el encargo a Hanequín del doble deambulatorio de la catedral de Cuenca erigido a partir de 1440, sede a la que llegó Lope de Barrientos en 1444, desde Segovia Sobre la trayectoria del artífice: G. C. VON KONRADSHHEIM, “Hanequin Coeman de Bruxelles, introducteur de l’Art Flamand au xvs. dans la région Tolédane”, *Mélanges de la Casa Velázquez*, 12 (1976), pp. 127-140. Por otro lado, un párrafo del testamento episcopal relativo al monumento funerario de una dama abulense, informa de los tratos para su labra con “haniquiz de Toledo” (Hanequín de Bruselas) (CUENCA MUÑOZ, *El legado testamentario*, p. 322). Previo al suyo, Lope de Barrientos ya había impulsado la obra de otro sepulcro. En el convento de San Andrés de Medina del Campo se localizaba la capilla familiar dedicada a las Once Mil Vírgenes en la que estaban enterrados los padres del prelado, en sepulcro alto y exento, dispuesto frente al altar. Se alude a él en el testamento de Don Lope: “sepulturas de nuestros padre e madre, en la nuestra capilla [...] dos misas rrezadas en el altar de la dicha nuestra capilla de las Onze Mil Vírgenes, donde están asentados los dichos vultos de los dichos nuestro padre e madre [...] Item mandamos que en la dicha nuestra capilla del dicho monesterio de Sant Andrés se puedan sepultar sy quisieren, los dichos nuestros visitadores, tanto que non fagan sepulturas altas sauo llanas, con sus lanchas de piedra labradas yguales con el suelo. E asy mismo, por la esta manera, se puedan sepultar en la dicha nuestra capilla del dicho monesterio los fijos de los dichos nuestros visitadores, e nietos, e todos los otros que dellos descendieren faziendo las dichas sepulturas segund dicho es, e non en otra manera; e questo se entienda a la entrada de la dicha capilla e a los lados de los vultos de los dichos nuestros padre e madre, por tal manera que non sea ninguno sepultado entre el altar e los dichos vultos”. *Ibidem*, p. 312 y 314.

pilla pudieron instalarse otros sepulcros, adecuadamente jerarquizados según la condición social de sus destinatarios⁷⁰, su centro lo ocupaba la imagen devota del obispo, cuya gestualidad, congelada hasta el fin de los tiempos, tenía como destinatarios a los intercesores que debían aligerar su camino a la gloria, un camino en el que, tanto el ejercicio de la caridad, como las peticiones, eran valiosos salvoconductos. Al fiel que entraba en la capilla del hospital no le cabía duda alguna sobre quien había sido el *alma mater* de la fundación: lo “veía” de rodillas ante el altar, elevado sobre la cama sepulcral por encima del nivel de la nave de la iglesia, rezando por su alma. Es la posición que adopta la efigie orante del obispo Martín Zurbarano (†1516) sobre su sepulcro, una obra de inicios del *xvi*,⁷¹ en la iglesia de San Sebastián de Azpeitia.

Estos simulacros que asumen una corporeidad activa en la *commendatio animae* debieron tener una gran fortuna en ámbito castellano desde mediados del *xv* a tenor de los testimonios conservados y de aquellos que podemos evocar por medio de la documentación, caso de los pertenecientes a los condes de Osorno en el monasterio de la Trinidad de Burgos⁷². Rezaban por sus almas como lo habían hecho en vida, muchas veces desde el mismo lugar, ese *locus* privilegiado que su categoría como patronos de la fundación funeraria les confería. Incluso, aunque el espacio fuera una construcción *ex novo* erigida tras el fallecimiento del promotor, la efigie ocuparía el lugar que cualquiera podía identificar como la propia de su estatus.

Es el caso de Pedro I el Cruel (†1369) que fue enterrado inicialmente en Montiel, trasladado, más tarde a la iglesia parroquial de la Puebla de Alcocér, e inhumado finalmente en Santo Domingo el Real de Madrid en 1446⁷³, más de setenta años después de su fallecimiento. El sepulcro fue desmantelado en el *xix* y la efigie que lo presidía trasladada al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, donde sigue⁷⁴. Es de alabastro y presenta al monarca arrodillado, vestido con arnés y con la cabeza descubierta. Es sabido que coronaba un sepulcro situado en el centro de la capilla mayor. Dadas las proporciones del simulacro corporal, el proyecto es comparable en su voluntad de artificio al de Lope de Barrientos del que hemos tratado. Aunque algunos autores sostienen que fue concluido en 1504, una noticia que ha pasado desapercibida

⁷⁰ Se contemplan estos enterramientos en las ordenaciones del hospital aprobadas por el papa Nicolás el 18 de abril de 1447. El documento, según la traducción vernácula del 1602, se transcribe en: E. FONTANEDA PÉREZ, “El Hospital de la Piedad y san Antonio Abad o del obispo Barrientos”, en *Historia de Medina del Campo y su tierra. Nacimiento y expansión*, vol. I, Valladolid 1986, pp. 429-450. Véase especialmente *Ibidem*, p. 446, apartado 5.

⁷¹ Una bella litografía del sepulcro en: G. PÉREZ DE VILLAAMIL, P. DE LA ESCOSURA, *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notable de España*, (3 vols.), París, 1850, III, pp. 70-72. Sobre el proyecto: M. A. ARRÁZOLA, *Don Martín de Zurbarano, alias de Azpeitia*, San Sebastián 1982.

⁷² Es lo que puede deducirse al cruzar los datos que proporcionan el cronista Salazar y Castro y Antonio Ponz que visitó la iglesia de los Trinitarios en su periplo burgalés. El primero menciona el testamento de la condesa Aldonza dictado en 1443 (fallecida con posterioridad a 1448) y su inhumación “en medio de la capilla mayor” del convento, junto a su marido, donde en el *xvii* se conservaba su “sepulcro de alabastro, primorosamente labrado con dos bultos que los representan”. SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica*, p. 503. Avanzado el *xviii* el sepulcro es descrito por Ponz que añade un detalle importante en lo concerniente a su diseño: “Allí mismo en los costados del altar mayor hay otros dos [sepulcros] con estatuas de mármol arrodilladas muy bien ejecutadas, señaladamente las del lado de la Epístola”. PONZ, *Viaje de España*, XII, p. 83.

⁷³ R. DEL ARCO, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, pp. 229, 303-306.

⁷⁴ CORDERERA, *Iconografía española*, I, lámina XXVI. J. RADA, “Estatua orante del rey don Pedro de Castilla que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional”, *Museo Español de Antigüedades*, IV (1875), pp. 537-545.

hasta ahora confirma que ya existía en 1501, cuando lo vio Antonio de Lalaing que lo describe en su primer *Viaje a España* (1501):

En otro monasterio de dominicos está enterrado el rey don Pedro y su hijo don Juan, que murió prisionero en la prisión de don Enrique, hermano bastardo del dicho rey don Pedro, de cuyo don Pedro es el sepulcro de mármol negro. Su estatua está arrodillada, armada, delante del altar mayor, y la de su hijo don Juan es de alabastro poco tallada⁷⁵.

La noticia aportada tiene un doble interés: es la fuente más antigua que proporciona detalles sobre el sepulcro real y certifica que su ordenación se correspondía con la que llega al siglo XIX, pero, además, aproxima la ejecución del proyecto al del sepulcro real de Miraflores.

Y llegados a este punto parece lícito interrogarnos: ¿por qué no se adoptó esta fórmula en el proyecto más imaginativo de cuantos conservamos? Gil de Siloe conoce el formato dado que lo aplica en el sepulcro del infante Alfonso en Miraflores, pero descarta que las efigies reales, contiguas, se incorporen de su cama funeraria. Quizá la respuesta esté en el hecho de que el escultor fue responsable tanto del diseño del sepulcro como del retablo y buscó armonizar ambos diseños dentro del espacio común que compartían. Además, respetando la subordinación visual del sepulcro al retablo, se consigue que la asimilación iconográfica del mueble por parte de quien avanza por la nave, funcione con gran eficacia. En el muro oriental de la iglesia se ha desplegado un denso programa cuyas jerarquías semánticas se van desvelando al espectador en paralelo a su progresivo acercamiento al mismo, merced al inteligente juego de proporciones concebido por Siloe. Desde la lejanía se identifica a la Trinidad, enmarcada por un clípeo monumental, más adelante se reconocen otros asuntos hasta llegar a la escultura más menuda que exige una obligada inmediatez⁷⁶. De haber existido efigies de tamaño natural erigidas sobre la cama del sepulcro áulico estos juegos visuales no hubieran sido posibles en la misma medida. Puede que Gil de Siloe ponderara el valor de ese efecto que constituye uno de los rasgos más relevantes del retablo, por encima de la espectacularidad derivada de convertir a los yacentes en orantes plenos, por qué orantes ya lo son: los ojos abiertos y el libro o las insignias en sus manos los delatan como tales.

La modalidad de efigie funeraria que tratamos tuvo que impactar necesariamente en sus contemporáneos. Si personajes como Beltrán de la Cueva⁷⁷ conciben el simulacro escultórico del difunto como algo que va más allá de lo meramente representativo (al igual que lo hacen las imágenes en cera de tamaño real que funcionan como exvotos en muchos santuarios y que se sitúan en las proximidades del altar principal)⁷⁸, muchos usuarios potenciales de sepulcros,

⁷⁵ “Viaje de Antonio de Lalaing, señor de Montigny”, en J. GARCÍA MERCADAL (ed.), *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, vol. I, Salamanca, 1999, pp. 426-427.

⁷⁶ El retablo ha sido objeto de varios estudios centrados en sus aspectos estilísticos e iconográficos: WETHEY, *Gil de Siloe*, pp. 70-78; J. YARZA LUACES, “El retablo mayor de la cartuja de Miraflores”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*. (Burgos, 1999), Burgos, 2001, pp. 207-238. Más recientemente Id., *La cartuja de Miraflores II: El retablo*, s.l. (Madrid), 2007, pp. 7-67. Quedan por tratar estos juegos visuales a los que hemos hecho alusión.

⁷⁷ Véase la nota 19 y el texto que la precede.

⁷⁸ De los exvotos a la carta, muy abundantes en época medieval, sólo sobrevive la efigie del Ferdinandeum Museum de Innsbruck. En la Corona de Aragón, los encargos de imágenes de cera, en tamaño natural, para ser colocadas

en su calidad de patronos, pudieron aspirar a ser incorporados al túmulo de esa guisa. Puede que hayamos perdido ejemplares pero, junto a los mencionados, sobreviven otros en los que la ficción se expresa y refuerza a través del propio marco espacial del sepulcro.

ARQUITECTURAS FICTICIAS PARA EFIGIES FUNERARIAS EN ORACIÓN

Un arcosolio excavado en el lado del evangelio de la catedral de Coria cobija la imagen funeraria del obispo Pedro Ximénez de Préxamo (+1495). Aparece orando, vestido de pontifical y encarado hacia el altar mayor. Es de alabastro, de tamaño natural y de acuerdo con la documentación conservada fue ejecutada por el escultor Copín de Holanda en 1495⁷⁹. En la Extremadura bajomedieval no es el primer testimonio documentado de esta modalidad ni con esta topografía. Aunque aquí el cobijo espacial del sepulcro es muy simple, en un ejemplar más antiguo existente en el monasterio de Guadalupe, los simulacros escultóricos de los difuntos se sitúan en el interior de lo que constituye una réplica fiel de los oratorios utilizados en el reino de Francia por los patronos de calidad para seguir con el máximo confort los oficios en sus capillas. Estas construcciones incluso disponían de estufa para hacer más llevaderas las bajas temperaturas. El integrante de una legación diplomática catalana que viaja a Francia a mediados del siglo xv (1463-1464) describe en estos términos la que vio en la Sainte-Chapelle de Bourges, camino de París:

Item ha en la ditan ciutat [Bourges] una molt singular capella, ab un tabernacle o cloquer, la qual fou hedificada per lo Duch de Barrí, primer duch, apel·lat Johan, dins la qual capella [...] hi ha dos apartaments, hu per lo duch altre per la duquessa, dins cascun dels quals ha una ximenea, molt singular cosa, dins las quals stàvem com hi oyrem missa o l'offic⁸⁰.

En Guadalupe se muestra uno de estos oratorios (Fig. 9) con las efigies arrodilladas de Alonso de Velasco e Isabel Cuadros en su interior⁸¹. La arquitectura se simula bajo un

en las inmediaciones de altares presididos por iconos “milagrosos” son habituales entre los miembros de la realeza y del estamento nobiliario, en especial durante el siglo xiv. Hemos reunido ejemplos significativos en F. ESPAÑOL BERTRÁN, “Exvotos y recuerdos de peregrinación”, en *El Camí de Sant Jaume El Camí de Sant i Catalunya*, (Actas del Congreso internacional celebrado en Barcelona, Cervera y Lleida, 16-18 de octubre de 2003), Barcelona, 2007, pp. 297-317, esp. 309-310.

⁷⁹ El 29 de diciembre de 1495, poco después de la muerte del prelado, el cabildo autorizó la ubicación del sepulcro episcopal y en 1496 contrató con Martín de Solórzano la obra de la nueva catedral de Coria, comprendidos los nichos para el sagrario y “para el bulto del señor obispo que esta en gloria” en la capilla mayor. Ese mismo año se documenta a Copín de Holanda como artífice del mausoleo: “maestro Copin por que vino a mostrar la muestra de la obra que se ha do fasser en la iglesia”. Estos datos documentales en: F. M. SÁNCHEZ LOMBA, “Martín de Solórzano: la influencia de Santo Tomás de Ávila en los proyectos constructivos de la catedral de Coria”, *Norba*, 3 (1982), pp. 63-76, esp. 66; Id., “Martín de Solórzano y el sepulcro del obispo Préxamo en la catedral de Coria”, en *VII Congreso de Estudios Extremeños* (Cáceres-Badajoz 1982), 2 vols., vol. I, s.l., 1983, pp. 233-240; M^oC. SANABRIA SIERRA, “Nuevos datos documentales sobre Enrique Egas y la catedral de Coria”, *Espacio, Tiempo y Forma*, (Serie VII-Historia del Arte), 15 (2002), pp. 425-433, esp. 427-428. En el siglo xviii el monumento del prelado llamó la atención de Antonio Ponz que lo cataloga como una “obra bien, y con mucha delicadez executada”. PONZ, *Viage de España*, VIII, Madrid 1784, p. 46.

⁸⁰ J. M. MADURELL Y MARIMÓN, “Embajada catalana a Luís XI (1463-1464) (Notas para su estudio)”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII (1967-1968), pp. 215-216.

⁸¹ “Se han de asentar dos bultos de ymagenes puestos de rodillas cada vno de altura de vn onbre comunal, el vno ha de ser de onbre e el otro de mujer [...] E estos dos bultos han de estar puestos los cobdos sobre cada vna almohada

arcosolio de cierta profundidad excavado en el lado del Evangelio de la capilla de santa Ana, erigida en el sector meridional de la iglesia del santuario. La ordenación de este espacio ficticio obedece al modelo que se evoca; al fondo incluso se reproduce una puerta ante la que se sitúan dos figuras masculinas “entrando” en el reservado. Por su indumentaria y juventud corresponden a sendos pajes⁸². Los dos orantes, vestidos según su estatus, tienen las manos en oración y dirigen sus miradas hacia el altar mayor. Han desaparecido los reclinatorios donde debían de reposar sendos libros abiertos, según se especifica en el contrato del monumento funerario y en el de la policromía que debía complementarlo. Este último documento, extremadamente prolijo, proporciona otros detalles que informan del alto grado de ficción que impregnaba el proyecto:

Dos fasistoles que se han de faser en que han de estar las almohadas e libros de Resar que sean dorados e las almohadas blancas de damasco las borlas e caireles sean de oro los libros el vno azul e el otro verde e los cantos de las fojas de oro [...] las puertas de color de madera fagueadas de moldura, las Aldabas doradas al derredor de la puerta fagan vn desuan con sus molduras e fojas fasiendole vn florón encima de blanco e prieto que parezca de talla, todo el otro campo fagan una cortina abierta que faga sus enveses de azul fino brocado de oro el envés de clemesyn⁸³.

La obra la contrató el escultor Egas Coeman el 12 de septiembre de 1467, en vida de Alfonso de Velasco, y la ejecutó en los años posteriores (se conservan pagos de los años 1467-1468)⁸⁴. No obstante, determinadas cláusulas del testamento del promotor, dictado en

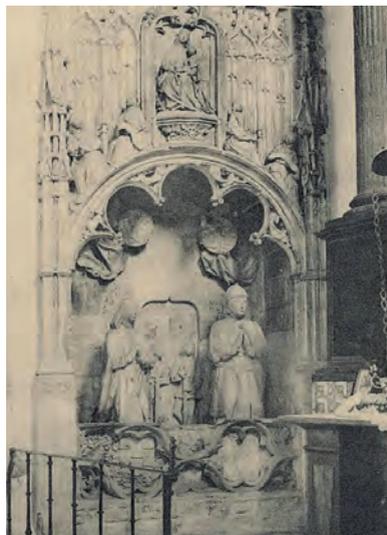


Fig. 9. Sepulcro de Alonso de Velasco (+1477) e Isabel Cuadros en el monasterio de Guadalupe. Contratado en 1467 por Egas Coeman

e vn paño de seda de damasco que ha de venir tendido debaxo de las almohadas por encima de la delantera que cuelgue vn poco sobre ella con su flocadura al derredor e las almohadas asy mesmo han de tener sus botones e borlas e franjas al derredor e encima dellas ha de uenir en derecho de cada bulto vn libro abierto con sus coberturas de seda con sus borlas e botones a los cantos e con sus cerraduras recias; e los bultos han de estar de tal continencia como si estouiesen resando por los dichos libros con las manos juntas e bien puestas cerca dellos”. G. RUBIO, I. ACEMEL, *El Maestro Egas en Guadalupe*, Madrid 1912, p. 16. Para un análisis del sepulcro M. T. PÉREZ HIGUERAS, “El foco toledano y su entorno”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*. (Burgos 1999), Burgos 2001, pp. 263-286, esp. 268-271.

⁸² Este detalle no se menciona en el contrato, pero cuando se pactó la policromía del monumento con posterioridad a 1477, año del fallecimiento de Alfonso de Velasco, se indica: “los pajes las ropas blancas de damasco e los jubones verdes de brocado; rostros e manos encarnados, los cabellos ruuios, las cabezas moradas, los zapatos naranjados e los enforros pardillos, las espadas las vaynas negras, las guarniciones doradas, los paños de clemesin. RUBIO, ACEMEL, *El Maestro Egas*, p. 24.

⁸³ *Ibidem*, pp. 23-24.

⁸⁴ Para el contrato, *Ibidem*, pp. 15-18; Los pagos a Egas Coeman en *Ibidem*, pp. 18-19.

1476, confirman que por entonces el montaje definitivo todavía estaba pendiente⁸⁵. El artífice ya había trabajado previamente en Guadalupe (sepulcro de Fray Gonzálo de Illescas, obispo de Córdoba †1464, contratado en 1458) y lo hará en otro mausoleo, el de Fernando Álvarez de Meneses, padre del obispo de Zamora, en 1478⁸⁶. Aunque este último se ha perdido y no podemos evaluar la tipología adoptada en la efigie, el primero se conserva y presenta al difunto como yacente sobre la cama funeraria.

El archivo del monasterio de Guadalupe conserva tres dibujos a plumilla de Egas Coeman relacionados con el proyecto de los Velasco. Uno de ellos corresponde al sepulcro. El hecho de que esté presidido por una única figura masculina, yacente, prueba el notable cambio que se produjo entre el diseño original y el definitivo. Probablemente se habían concebido para los esposos dos sepulcros independientes, ambos bajo arcosolio, y finalmente se optó por la solución más innovadora que conllevó reunirlos bajo un nicho común y convertir sus efigies en figuras orantes. Para ello se realizó una nueva muestra (perdida) a la que se alude reiteradamente en el contrato.

¿Estamos ante uno de los primeros ejemplos de esta modalidad en Castilla? Probablemente sí, aunque el sepulcro del obispo Lope de Barrientos de Medina del Campo lo preceda en el tiempo. Tal constatación nos lleva a otra pregunta ¿Quién fue determinante en la elección de la nueva tipología? La atención puesta por los promotores en el desarrollo del proyecto y los modelos adoptados por Egas Coeman en Guadalupe previamente, llevan a sospechar que la intervención de los destinatarios pudo ser decisiva. Sin embargo, no podemos ir más allá aunque la implicación, tanto de Alfonso de Velasco como de su mujer, Isabel Cuadros, que es quien suscribe el contrato para la policromía del monumento tras el fallecimiento del marido, esté fuera de duda⁸⁷. En todo caso, para el ámbito hispano, el sepulcro de Guadalupe deviene un *unicum* indiscutible, no solo por la tipología de los yacentes, sino por el trampantojo del marco arquitectónico que los cobija.

Gil de Siloe adoptará este mismo formato en el sepulcro del infante Alfonso (†1468), en Miraflores⁸⁸. En el arcosolio abierto en el lado del Evangelio se simula un oratorio arquitectónico, encortinado, o, directamente, las propias cortinas con las que pudieron aislarse los patronos en sus capillas privativas, puesto que el fondo del nicho está ocupado por lo que podemos interpretar como un rico brocado o la trasposición pétreo de un tapiz de verduras (Fig. 10).

Se separan de la fórmula adoptada en los testimonios precedentes tanto el monumento funerario del doncel Juan de Padilla (†1491), en origen en el monasterio de Fresdeval, ahora en el Museo de Burgos⁸⁹, cuya peripecia justifica las irregularidades del montaje actual, como el

⁸⁵ Se extracta en *Ibidem*, pp. 21-22.

⁸⁶ Los datos en *Ibidem*, pp. 7-12, 27-33.

⁸⁷ Es el caso de la carta de Alfonso de Velasco al prior de Guadalupe (*Ibidem*, p. 20), y de sus disposiciones testamentarias (*Ibidem*, p. 21-22). Asimismo, del contrato para la policromía en el que interviene su viuda (*Ibidem*, pp. 23-25).

⁸⁸ CARDERERA, *Iconografía española*, II, Lámina L. WETHEY, *Gil de Siloe*, pp. 43-55. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica*, pp. 216-221. EAD., “El sepulcro del Infante Alfonso”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*. (Burgos 1999), Burgos, 2001, pp. 189-205. YARZA, *Los sepulcros reales*, pp. 55-73.

⁸⁹ CARDERERA, *Iconografía española*, II, Lámina LV. WETHEY, *Gil de Siloe*, pp. 62-69. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica*, pp. 162-165.



Fig. 10. Sepulchro del Infante Alfonso (†1468) en la cartuja de Miraflores. Gil de Siloe 1489

del conde de Buendía (†1482) en la iglesia parroquial de Santa María de Dueñas, en Palencia⁹⁰. En uno y otro las arquitecturas que envuelven la efigie orante, siendo de gran calidad de ejecución, reproducen vidrieras góticas o motivos afines, algo puramente ornamental y alejado de la ficción formal y del artificio que domina en los nichos-oratorios de Guadalupe y Miraflores.

En todos estos ejemplares el difunto, arrodillado, se sitúa ante un reclinatorio cubierto con un paño rico sobre el que está depositado un libro abierto. En Miraflores este último elemento alerta de una interesante modificación del proyecto inicial puesto que junto al devocionario se halla una mano, aislada. Aunque en ocasiones la efigie funeraria en lugar de tener las manos en oración puede sostener el códice (lo vemos en el caso de la figura de la familia Guevara de comienzos del XVI, originaria del desaparecido convento de clarisas de Cuenca de Campos, ahora en la casa de la orden en Palencia), en el caso de Miraflores, el Infante, de no haberse optado finalmente por la fórmula más usual, habría pasado las hojas del códice, una solución para la que no disponemos de paralelos.

⁹⁰ Sobre el sepulchro: PONZ, *Viage de España*, XII, p. 52. J. YARZA LUJACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pp. 243-245.



Fig. 11. Efigie de Bernat de Raset (†1432) en la capilla de San Damián y San Jorge de la catedral de Girona

En la Corona de Aragón la efigie funeraria orante tuvo escasa incidencia. Se adoptó en un sepulcro existente en la capilla de san Damián y san Jorge de la catedral de Girona que corresponde a Bernat de Raset, fallecido en la isla de Lípari, al norte de Sicilia, en 1432. La capilla, abierta en el lado norte de la iglesia, próxima a los pies, fue fundada por el arcediano Dalmau de Raset, hermano del anterior, enterrado también en ella. Mientras al eclesiástico se le representa sobre el sepulcro como yacente, vestido con los indumentos preceptivos, Bernat, como miembro del estamento militar, viste arnés blanco y se muestra arrodillado, con las manos en oración (Fig. 11). En origen invocaba a san Miguel, pero la imagen fue desplazada hace ya tiempo a otra zona de la catedral. Su efigie es de madera, al igual que la del arcángel, y conserva la policromía originaria⁹¹. Este testimonio constituye un *unicum* en el panorama catalán contemporáneo. Sólo documentamos otra homónima en Aragón, ya de comienzos del siglo XVI, que desapareció durante el siglo XX de la iglesia parroquial de Pedrola. Coronaba el sepulcro de Alfonso de Aragón, conde de Ribagorza, nacido en 1457, virrey de

Cataluña y teniente general en Nápoles. La conocemos gracias al dibujo de Vicente Poleró que ilustra el capítulo que se dedica al sepulcro en su libro sobre las estatuas tumulares españolas⁹².

REFLEXIONES FINALES

De acuerdo con el enunciado de este trabajo, como capítulo final y colofón del mismo deberíamos abordar ahora el tema de los baldaquinos que en el arte medieval español conoce ejemplos relevantes tanto en el campo hagiográfico como en el profano. No obstante, la extensión de este apartado nos obliga a derivar su análisis a un futuro estudio en el que también tendrán cabida las efímeras y espectaculares capillas ardientes, protagonistas de exequias y aniversarios.

Lo tratado en las páginas precedentes, referido al espacio funerario o al sepulcro cobijado en su interior y centrado en los territorios cristianos peninsulares bajomedievales, confirma la trascendencia de la voluntad de forma en cualquiera de estas empresas artísticas, una forma que en su expresión más monumental puede derivar y evocar modelos cargados de significado, como ocurre con la recurrente planta centralizada y su ascendente jerusalmitano, aunque la clientela de calidad castellana que recurrió a ella no estuviera necesariamente en disposición

⁹¹ F. ESPAÑOL BERTRÁN, "Els sepulcres de la capella de Sant Damià i Sant Jordi", en *L'Art gòtic a Catalunya. Escultura II: De la plenitud a les darreres influències forànes*, Barcelona, 2007, pp. 278-281.

⁹² V. POLERÓ, *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*, Madrid, 1903, pp. 83-84.

de valorar estos débitos, al menos en sus testimonios más tardíos, cuando la forma deviene “género arquitectónico”. No obstante, a tenor de los ejemplares documentados, incluso entonces, por identificarse con una determinada función, su identidad funeraria convierte la planta centralizada, “ochavada” en expresión de la época, en un “signo” donde forma y función se retroalimentan. Como ya hemos apuntado en su momento, en el capítulo de la historia de las mentalidades el éxito y pervivencia de este formato es muy revelador y es en este contexto donde la forma estrellada del sepulcro real de Miraflores adquiere todo su significado, puesto que allí (en la principal fundación funeraria áulica) el “signo” se imprime no a través de la arquitectura del edificio sino del mausoleo.

A menudo abordamos el ornato de las obras de arte como algo superfluo y menos trascendente que la figuración y, por lo tanto, con menos peso en el significado global del proyecto. Nada más lejos de la realidad. La forma y el material con el que se modelan son importantes para el hombre medieval y el calificativo “noble” reservado a ciertas piedras (pórfido, mármol, alabastro) lo confirma. Los clientes eligieron los materiales de sus sepulcros bajo este prisma y es prueba de ello el éxito del alabastro en la esfera funeraria a lo largo y ancho de la península, tras asumir los clientes unos costes de transporte elevadísimos en ciertos casos. El material contribuyó a la excelencia de los diseños sepulcrales, al igual que el aparato ornamental de raigambre arquitectónica desplegado en ellos. También se encuadra en este contexto la efigie funeraria si “invade” el espacio, si se proyecta en él, mostrándose incorporada, ya sea sentada como en el caso del primer sepulcro del Condestable, o arrodillada según se presentaba el obispo Lope de Barrientos en la capilla del Hospital de la Piedad de Medina del Campo. Hemos hablado en este último caso de una *commendatio animae* activa. También lo es la que asumen las figuras situadas bajo arcosolio en Coria, Guadalupe, Miraflores, Fresdelval etc., donde el nicho en ocasiones se adapta a esta verosímil presentación de difunto haciéndose verosímil, a su vez, al adoptar la apariencia de los reservados situados en lugar preferente de la iglesia o de la capilla, cerca del altar mayor, desde donde el patrono participaba de los oficios litúrgicos en vida.

Si el arte es artificio, en materia funeraria la ficción, ya fuera arquitectónica o escultórica, contribuyó a perpetuar la memoria de los difuntos en todo occidente. Los testimonios surgidos en el ámbito peninsular durante la baja edad media que hemos reunido lo certifican. Aunque en muchas ocasiones quienes los ejecutan son extranjeros (Egas Coeman, Copín de Holanda, Gil de Siloe...), la singularidad de alguno de estos diseños no tiene parangón en escenarios septentrionales (la figura de Álvaro de Luna, en particular). La inspiración de escultores y arquitectos sedujo a los clientes y fue la adhesión de estos últimos lo que determino el éxito de ciertas formulas. Unos y otros contribuyeron, por igual, a encuadrar la muerte en términos equivalentes a los invocados por san Isidoro en sus *Etimologías* y los monumentos que concibieron y perviven, sea real o virtualmente, *a mentem moneat ad defuncti memoriam*. La atención que la historiografía les sigue dedicando lo certifica.

