

TESIS DOCTORAL

El último adiós a mujeres célebres.
Mausoleos españoles para el recuerdo,
siglos XIV-XVIII.



Doctorado Islas Atlánticas: Historia, Patrimonio y Marco Jurídico Institucional

Doctoranda: Cristina Iguanira Soto Rodríguez

Directora: María de los Reyes Hernández Socorro

Agradecimientos

Quiero comenzar expresando mi más sincero agradecimiento a mi directoria, Mayeye, por confiar en mí desde el inicio de mi trayectoria académica, brindándome la oportunidad de recibir la beca predoctoral de la ULPGC, lo cual me ha permitido seguir ampliando mis conocimientos. A Santiago de Luxan, por sus valiosas recomendaciones que me han acompañado a lo largo de esta experiencia. A mis compañeros por sus continuos consejos. A mis amigos, por su compañía y ser ese refugio en los momentos de desconexión, tan necesarios en esta larga travesía. A mis suegros, por su generosa amabilidad y por siempre estar dispuestos a ayudarme. A mi familia por su cariño y apoyo incondicional, y por darme siempre la libertad para elegir mi propio camino. Y, especialmente, a mi pareja, por ser el pilar fundamental de mi vida, por su amor y paciencia, por dedicar su tiempo para escucharme y ayudarme, dándome la energía que necesitaba en los momentos que menos la tenía.

A todos ellos, gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	Pág. 5
1. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	Pág.7
2. FUENTES Y METODOLOGÍA.....	Pág.7
3. ESTADO DEL ARTE.....	Pág. 14
3.1. Historiografía y bibliografía de la muerte.....	Pág. 15
3.2. Historiografía y bibliografía del género sepulcral.....	Pág. 23
3.3. Historiografía y bibliografía sobre el género, la mujer y el arte funerario.....	Pág. 32
3.4. Conclusiones.....	Pág. 36
4. CUESTIONES PREVIAS.....	Pág. 37

CAPÍTULO 1. SIGLO XIV

1. Características del siglo XIV.....	Pág. 50
2. Estudio de casos:	
2.1 Santa Eulalia	Pág. 64
2.2 Sancha Muñiz.....	Pág. 76
2.3 Margarita de Lauria y Entenza.....	Pág. 85
3. Conclusiones.....	Pág. 95
4. Bibliografía y webgrafía.....	Pág. 99

CAPÍTULO 2. SIGLO XV

1. Características del siglo XV.....	Pág. 105
2. Estudio de casos:	
2.1. María Sarmiento.....	Pág. 120
2.2. Elvira de Quiñones.....	Pág. 131
2.3. Inés de Osorio.....	Pág.141
3. Conclusiones.....	Pág. 153
4. Bibliografía y webgrafía.....	Pág. 157

CAPÍTULO 3. SIGLO XVI

1. Características del siglo XVI.....	Pág. 163
2. Estudio de casos:	
2.1. María Enríquez de Portocarrero.....	Pág. 184
2.2. Ana de Gurrea.....	Pág.198
2.3. Marina Fernández de Torres.....	Pág. 210

3. Conclusiones.....	Pág. 219
4. Bibliografía y webgrafía.....	Pág. 223

CAPÍTULO 4. SIGLO XVII

1. Características del siglo XVII.....	Pág. 228
2. Estudio de casos:	
2.1 María Alonso Coronel.....	Pág. 233
2.2 María de Aragón.....	Pág. 247
2.3 Magdalena de Ulloa.....	Pág. 258
3. Conclusiones.....	Pág. 269
4. Bibliografía y webgrafía.....	Pág. 273

CAPÍTULO 5. SIGLO XVIII

1. Características del siglo XVIII.....	Pág. 278
2. Estudio de casos:	
2.1 Antonia Coronado Zapata.....	Pág. 281
2.2 Bárbara de Braganza.....	Pág. 292
2.3 Santa Teresa de Jesús.....	Pág. 309
3. Conclusiones.....	Pág. 320
4. Bibliografía y webgrafía.....	Pág. 325

CAPÍTULO 6. UNIDOS EN LA VIDA Y EN LA MUERTE. SEPULCROS MATRIMONIALES

1. Introducción.....	Pág. 330
2. Tipologías.....	Pág. 332
3. Las representaciones del finado y sus distintivos.....	Pág. 339
4. Inscripciones y heráldicas.....	Pág. 343
5. Conclusiones.....	Pág. 346
6. Bibliografía y webgrafía.....	Pág. 347

CONCLUSIONES.....	Pág. 349

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	Pág. 357

ANEXOS.....	Pág. 379

INTRODUCCIÓN



Para comenzar, consideramos oportuno reseñar los motivos que nos llevaron a elegir este tema para la Tesis Doctoral. La razón se fundamenta en una trayectoria de investigación continuada que se remonta años atrás, siempre bajo la supervisión de la misma directora. Este camino se inició con el Trabajo de Fin de Grado titulado “Iconografía e iconología de la muerte en el arte español de la Baja Edad Media y Renacimiento”, seguido por el Trabajo de Fin de Máster titulado “Los monumentos funerarios en Europa: su aplicabilidad y difusión social a través de itinerarios culturales”. Estos estudios previos nos han proporcionado el conocimiento necesario para adentrarnos, con cierta fluidez, en el campo de estudio elegido para el presente trabajo. Si bien se mantiene el monumento funerario como nuestro principal objeto de estudio, ahora lo hacemos desde un enfoque innovador y específico: los mausoleos dedicados a mujeres en España entre los siglos XIV y XVIII. En este sentido, nuestra investigación se centra en demostrar no solo la importancia artística y cultural del género sepulcral, sino, también, de explorarlos desde una perspectiva femenina. Rescatamos la memoria de mujeres de épocas pasadas, atendiendo al rol e influencias que pudieron tener en vida, pero, fundamentalmente en la muerte, pues prestamos especial atención a las cuestiones históricas y artísticas relacionadas con sus respectivos óbitos.

Nuestra tesis está organizada en seis capítulos. Los primeros cinco capítulos corresponden a cada uno de los siglos que abordamos en el estudio. Estos capítulos siguen una estructura uniforme, comenzando con una breve introducción que se centra en las características generales de dicho período. Posteriormente, se dedica una sección al estudio de casos, donde exploramos la vida de tres mujeres a través del análisis de sus respectivos mausoleos. Finalmente, cada capítulo concluye con una reflexión final que sintetiza los hallazgos. En cambio, el capítulo seis, dedicado a los monumentos funerarios matrimoniales presenta una estructura diferente. Aquí nuestro enfoque consiste en identificar las peculiaridades existentes en obras compartidas por la representación femenina y masculina de los difuntos. Asimismo, debido a que, para el desarrollo de los capítulos acudimos a multitud de fuentes, hemos decidido presentar al final de cada la bibliografía utilizada, con el fin de garantizar la comodidad del lector.

1. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Hipótesis:

1. A lo largo de la Historia, los monumentos funerarios femeninos presentan una menor diversidad de tipologías e iconografías.
2. La representación póstuma de la mujer idealiza su rol pasivo dentro de la sociedad.
3. En el arte funerario existen normas de representación según el género del difunto.

Objetivos:

1. Documentar y catalogar ejemplos significativos de monumentos funerarios femeninos localizados en España.
2. Examinar la evolución histórica y cultural del arte funerario femenino según el marco temporal planteado.
3. Identificar y estudiar las tipologías e iconografías de los monumentos funerarios femeninos.
4. Analizar la imagen de la mujer en el arte funerario español.
5. Explorar las vidas de mujeres emblemáticas, atendiendo a sus roles y contribuciones en la sociedad de su tiempo, así como la interpretación de su imagen póstuma.
6. Comparar las representaciones femeninas y masculinas en el arte sepulcral, atendiendo a la similitudes y diferencias de sus roles en la propia obra.

2. FUENTES Y METODOLOGÍA

Comenzaremos este apartado haciendo referencia a las fuentes y la recolección de datos empleados para la realización de esta investigación, distinguiendo entre fuentes primarias y fuentes secundarias. En primer lugar, centraremos nuestra atención en las fuentes primarias, que dividiremos en tres modalidades: restos materiales, documentos escritos y obras gráficas.

Entre todas ellas sobresalen los restos materiales pues, en este caso, se corresponden a nuestro objeto de estudio, es decir al monumento funerario. Teniendo en cuenta que esta tesis está orientada a la rama de Historia del Arte, nada podríamos hacer sin la obra en cuestión. Esta manifestación artística, escultórica fundamentalmente, aunque también vinculada a la arquitectura, es un producto de la creatividad humana, realizada según los códigos intrínsecos de cada época. Por lo tanto, el análisis de esta fuente proporciona para nuestro estudio un conocimiento esencial en la materia.

Asimismo, son especialmente relevantes las fuentes escritas. Para el desarrollo de la investigación hemos recurrido principalmente a dos tipologías de documentos: por un lado, el testamento y, por otro, el contrato de la obra artística. En el ámbito histórico, el uso de los testamentos nos ayudó en la obtención de información relacionada con la muerte y los ritos funerarios. Esto no quiere decir que todos los testamentos incluyan datos concernientes al sepulcro, sin embargo, es frecuente encontrar algún comentario sobre el enterramiento. Por ejemplo, algunos mencionan la forma que debe tener el sepulcro, a que artista se le ha encargado el monumento, ya sea quién diseña la traza o quien esculpe la obra; del estado en el que se encuentra, es decir si ya está labrado o si aún no se han iniciado las obras; del lugar donde debe colocarse, no solo haciendo referencia a la edificación, sino que también a su disposición en el interior del templo; o, finalmente, el coste del sepulcro y si ya está pagado o existen deudas. Aunque muchas personas, especialmente aquellos pertenecientes a un status privilegiado, se preocupaban por dejar constancia de todo lo correspondiente a su inhumación, era frecuente que los testadores dejaran a criterio de sus albaceas todo lo que atañe a su memoria póstuma.

Junto al testamento, otra fuente útil para el estudio de esta materia son los poderes notariales o contratos relacionados con la creación del monumento funerario. Por lo general, estos documentos dan a conocer una información bastante variada de la obra en cuestión, entre las que destacamos: las personas implicadas -ya sea el artista encargado del diseño, su escultor u otros miembros- la ubicación en el templo, los materiales, las medidas, la tipología y programa iconográfico -a veces se incluye el modelo a seguir o la fuente de inspiración-, el plazo de ejecución o el precio.

Tampoco debemos dejar de mencionar dentro del cómputo de estas fuentes escritas, el empleo de algunos textos contemporáneos a la época. Nos referimos a las crónicas o libros como, por ejemplo, los redactados por la propia Santa Teresa de Jesús, cuya revisión nos

ha permitido conocer, de una forma más directa, asuntos referentes al contexto histórico y al papel de las mujeres que abordamos para dicha investigación.

Por último, es reseñable el uso de distintos materiales gráficos como son los dibujos, grabados, pinturas o fotografías relacionados con nuestro objeto de estudio. Examinarlos atentamente ha permitido ampliar nuestra visión de la obra desde diversas perspectivas, así como su configuración inicial, su evolución en el tiempo o su aspecto actual.

Si bien hemos intentado priorizar, en la medida de lo posible, la búsqueda de fuentes primarias, lo cierto es que en esta investigación ha sido fundamental el trabajo con fuentes secundarias. Sin duda, la tesis no podría haberse llevado a cabo sin una revisión exhaustiva de la bibliografía y de los estudios previos sobre los monumentos funerarios, a lo cual debemos añadir los documentos que hacen alguna referencia a la memoria de las mujeres elegidas. Como comprobaremos más adelante, en el estado de la cuestión, son múltiples y diversas las perspectivas de los estudios elaborados sobre el arte funerario. Asimismo, son relevantes aquellas publicaciones que, de alguna manera, han aportado datos que nos permitieran configurar dichas biografías.

Mencionadas las fuentes, procedemos a comentar la metodología. Nuestra tesis se enmarca en un periodo cronológico de larga duración, cinco siglos, lo cual nos ha llevado a adoptar un enfoque tanto sincrónico como diacrónico del análisis. Por un lado, recurrimos al análisis sincrónico. De esta manera, estudiamos el arte funerario de cada época de forma individualizada, situando las obras en un contexto histórico y cultural particular, lo que permite profundizar en las características y particularidades propias de ese periodo. Y, por otro, el análisis diacrónico. Con ello comprendemos la evolución de nuestro objeto de estudio a lo largo del tiempo, desde la Edad Media hasta los albores de la Contemporaneidad. Así pues, este enfoque nos permite identificar los cambios de la representación tipológica e iconográfica de los monumentos funerarios femeninos en los diferentes periodos.

Al principio, nuestra tarea principal fue crear una base de datos que agrupara los monumentos funerarios femeninos. Debemos recordar que nuestra tesis abarca un marco cronológico y geográfico bastante extenso en el tiempo y en el espacio, lo cual complica notablemente esta labor. De manera que, la búsqueda y registro de las obras encontradas se ha prolongado desde el principio hasta prácticamente el final de la investigación. Esta tarea no ha sido nada fácil, para ello fue fundamental la lectura de una cuantiosa

bibliografía -libros, artículos, estudios y catálogos monumentales-, que localizamos a través de las bibliotecas físicas y digitales, los repositorios de las Universidades, portales como Dialnet, JTOR o Google Académico, además de la Red Digital de Colecciones de Museos de España, entre otros.

Como punto de partida, a medida que encontramos alguna obra interesante para el estudio, la clasificamos en una tabla creada con Excel y elaboramos una pequeña ficha técnica con los elementos y los datos que la conforman. En el caso concreto de la base de datos, que adjuntamos en el anexo de la tesis, dispusimos una tabla para cada centuria, la cual debía contener diferentes campos: nombre de la mujer conmemorada (*si es posible fecha de fallecimiento*), cronología (*siglo en el que se construyó la obra y si es posible una fecha aproximada*), ubicación (*por provincias*), localización (*centros religiosos o museos*), tipología, bulto, situación (*en interior del centro religioso*), material y autor. Disponer de un registro lo más completo posible era una cuestión esencial para ejecutar el primer apartado de cada capítulo, nos referimos a las características del arte sepulcral de los periodos que abarcamos. Incluimos en esta sección información sobre el contexto histórico, el estilo artístico, la tipología de las obras, la iconografía y su significado, los autores más representativos, los materiales usados, etc.

Una vez creada la base de datos, procedemos al apartado que se corresponde al estudio de casos. Para ello elegimos tres obras de cada siglo para analizar atendiendo, en el conjunto global de la investigación, a una norma: no repetir las provincias. Nuestra intención, al ajustarnos a esta premisa, se debe al interés por la distribución geográfica de estos sepulcros. Por lo que no repetir la ubicación garantiza una mayor expansión del conocimiento de esta materia en el territorio español. Después de seleccionar la obra, procedimos a la búsqueda de información sobre la mujer a la que se rememora. La revisión bibliográfica fue nuestra principal fuente de obtención de datos, pero también acudimos al Portal de Archivos Españoles -PARES- para buscar los documentos relacionados con el personaje en cuestión -como, por ejemplo, los testamentos o contratos de la obra-. También, y en la medida de lo posible, fue fundamental la visita de sitios que nos permitiera observar la obra *in situ* y documentarla en su entorno.

Es fundamental mencionar algunas de las limitaciones que encontramos a lo largo de este proceso. Para empezar, varios documentos de interés no estuvieron disponibles para su consulta. Las razones para esta falta de acceso son diversas: desde la inexistencia de ciertos documentos, la ausencia de catalogación adecuada, problemas de conservación,

hasta la falta de digitalización. Además, la dificultad para leer textos antiguos representa un desafío considerable. En este último caso, resulta esencial contar con la ayuda de un paleógrafo o especialista en la materia.

Posiblemente, nuestra principal problemática fue el acceso al objeto de estudio, nos referimos a los monumentos funerarios. Por supuesto, al trabajar esta materia, aspiras a contemplar todas las obras de forma presencial, o como mínimo las del estudio de casos. Sin embargo, esta misión nos resultó complicada por diferentes motivos. En primer lugar, por la situación geográfica. Nuestra insularidad, alejada de la península y, por ende, de los principales focos de promoción artística de este género, hizo inalcanzable este propósito. Dichos sepulcros, distribuidos por toda España, se localizan tanto en grandes ciudades como en lugares recónditos, generalmente en centros religiosos, pues estos fueron los enclaves para los que fueron concebidos; o, también, en museos que, aunque descontextualizados, han permitido conservar las obras y estudiarlas. Durante estos años pudimos realizar algunos desplazamientos que nos permitieron observar algunas obras *in situ*. De especial ilusión fue la visita a la cripta-panteón de los marqueses de Buenavista en el santuario de la Victoria, en Málaga; por un lado, debido a la dificultad que supone la entrada al público de este espacio, ya que por cuestiones de conservación ha permanecido cerrado durante periodos determinados de tiempo; y, por otro lado, a la oportunidad de atender, presencialmente, a las explicaciones del doctor Francisco José Rodríguez Marín. Ahora bien, encontrarse en el lugar del monumento en cuestión no siempre garantiza su visión. Por poner algunos ejemplos: debido a restauraciones, como ocurrió durante la visita del monasterio de El Parral en Segovia, en el que los sepulcros de los marqueses de Villena se encontraban ocultos por las lonas de trabajos; también, debido al cierre de las estancias donde se encuentra la obra -como el cierre temporal de algunas salas del Museo Arqueológico Nacional; el cierre de iglesias de pueblo con un horario muy limitado, e incluso de capillas cerradas al público; a lo cual debemos añadir la propia localización de la obra, especialmente aquellas situadas en altura, cuya visión de los detalles es prácticamente imposible.

Teniendo en cuenta todas estas limitaciones de acceso a las obras, nuestro principal recurso fueron las fuentes gráficas, mayoritariamente fotografías, pero también dibujos, grabados o pinturas. El análisis de estos documentos visuales nos permitió obtener detalles de las obras que, a simple vista, pudieron pasar desapercibidos. Además, gracias a este registro se han podido estudiar monumentos funerarios que actualmente han

desaparecido o se encuentran en un estado deplorable de conservación, especialmente como consecuencia de los conflictos bélicos ocurridos durante los siglos XIX y XX. Por lo tanto, estas imágenes constituyen, en algunos casos, los últimos vestigios de obras de gran importancia para nuestro patrimonio y que sin su registro nunca habiéríamos podido contemplar. Por suerte, algunas obras desaparecidas como la estatua funeraria de Mayor Guillén de Guzmán, realizada durante el siglo XIII, han permanecido en nuestro recuerdo gracias a las fotografías de estudiosos en la materia, como Ricardo Orueta. Asimismo, en este caso particular, el registro gráfico ha permitido ir todavía más allá, al encargarse a la empresa Anancus la reproducción física de la obra funeraria dedicada a esta ilustre dama del medievo, y que puede visitarse, desde 2022, en la iglesia de Alcocer, Guadalajara.

Por último, a la información aportada quisiéramos añadir la dificultad que supone encontrar fuentes históricas sobre mujeres. En muchos casos, no queda constancia documental del papel que ejercieron mujeres relevantes de nuestro pasado y, en todo caso, solo lo hace de aquellos personajes femeninos que pertenecían a un estatus social elevado, del cual ciertos individuos han considerado que es relevante su conservación. El enfoque tradicional de la historiografía ha relegado a un segundo plano los documentos destinados o protagonizados por mujeres, debido al interés fomentado en otros temas que, generalmente, han sido desempeñados por hombres. Abordar el estudio de figuras femeninas no es una tarea fácil, pues muchas de ellas han quedado insertas en el conjunto de personas invisibles para la Historia. No obstante, desde hace algunas décadas, las investigaciones dedicadas a la vida y contribución de dichas mujeres se han incrementado, por lo que cada vez es más frecuente encontrar trabajos en los que la mujer se estudia como un sujeto activo de la Historia. Aunque de muchas escasean los datos o nos llegan de forma indirecta, a raíz de estudios centrados en personajes masculinos, lo cierto es que a medida que avanzan estas investigaciones se descubren los roles en los que la mujer tuvo una mayor influencia: como el sistema de relaciones -por ejemplo, en el ámbito familiar o matrimonial-, su situación jerárquica dentro de la sociedad; los diferentes puestos y cargos que ocuparon; o el mecenazgo y patronazgo artístico, entre otros. Asimismo, añadimos a las complicaciones de este estudio, la frecuente homonimia de los personajes históricos que, sin duda, entorpece o condiciona las labores de identificación relacionadas con la persona sobre la que nos interesa saber algunas cuestiones determinadas.



Fig. 1 y 2 *Yacentes de Mayor Guillén de Guzmán*.
 Fotografía: izq. Autor Ricardo Orueta, obra original; dcha. Réplica a tamaño natural.
<https://anancus.es/trabajos/replica-de-la-tapa-del-sepulcro-de-da-mayor-guillen-de-guzman/>

ESTADO DEL ARTE



Para la elaboración de esta investigación se ha estimado hacer una revisión historiográfica centrada en nuestro objeto de estudio: los monumentos funerarios destinados a mujeres. Como bien se puede apreciar en esta premisa, son dos los temas fundamentales; por un lado, como materia principal, hacemos referencia al estudio del arte sepulcral; y, por otro, el papel de la mujer en tiempos pasados. Es por ello que nuestro objeto de estudio se establece en torno a dos corrientes historiográficas, la Historia de la Muerte¹ y la Historia de Género o de la Mujer. A lo largo de este capítulo, haremos un recorrido historiográfico, desde lo general hasta lo particular, para conocer de esta manera qué trabajos se han realizado con relación a nuestro tema de investigación y cuál es la bibliografía existente, destacando especialmente las fuentes consultadas.

1. Historiografía y bibliografía de la muerte

Comenzando por la historiografía sobre la muerte, debemos retroceder hasta principios del siglo XX con la Escuela de Annales, fundada en 1929 por los historiadores franceses Marc Bloch y Lucien Febvre, la cual supuso una renovación de los estudios históricos tradicionales. La creación de esta doctrina conllevó a una nueva forma de entender la Historia pues su aplicación cambió los intereses de los historiadores. Anteriormente, la Historia se entendía a partir de procesos eventuales y políticos, sin embargo, la Escuela de Annales amplió su ámbito de investigación a contextos más globales, añadiendo nuevos estudios en el marco social, económico o cultural. Por lo tanto, ahora no solo eran protagonistas los grandes personajes del pasado, sino que también importaba el papel ejercido por el resto de la sociedad. Además, la innovación en el método historiográfico contribuyó al enriquecimiento de los análisis. Durante las décadas posteriores, la Escuela de Annales se desarrolló a partir de las diferentes generaciones de historiadores, siendo la tercera generación la que mayor interés nos suscita. A comienzo de los años setenta, surge un nuevo término que enmarcaría la producción historiográfica de esta época, conocida como “La Nueva Historia”. Será en este momento cuando se impulsa la historia de las mentalidades como corriente historiográfica, caracterizada, entre otras cosas, por la ampliación y variedad de fuentes, la interdisciplinariedad y por la tendencia hacia los estudios con procesos históricos de larga duración. Dentro de las temáticas más importantes encontramos la muerte como una de las inquietudes principales relacionada

¹ Dentro de la Historia de la Muerte hemos incluido la historiografía del género sepulcral.

con la mentalidad de las sociedades del pasado. La realidad es que ya se habían realizado algunas publicaciones concretas sobre el tema de la muerte, generalmente vinculadas a la antropología o al arte². Entre estos estudios sobresale como obra de referencia “*El otoño de la Edad Media*”³ de Johan Huizinga, quién dedicó uno de sus capítulos a la imagen de la muerte, analizada a partir de fuentes literarias y artísticas, predominando principalmente la idea del *memento mori*. Otra obra que nos resulta de gran relevancia por su vinculación a la historia del arte pertenece a Alberto Tenenti “*La vie et la mort à travers l’art du XVe siècle*”⁴, en la que estudia la muerte a través de la iconografía de finales de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna.

Será a partir de los años setenta cuando la muerte comienza a formar parte del debate historiográfico. Desde entonces la bibliografía referente a dicha temática ha sido prolífera. Podemos destacar la obra de Edgar Morin “*El hombre y la muerte*”⁵ que desde una visión antropológica reflexiona sobre la muerte y sus diferentes ámbitos. A lo largo de esta década se llevaron a cabo algunos congresos y seminarios, en donde participaron los historiadores de mayor relevancia sobre la materia. En primer lugar, se celebró el congreso denominado *La mort au Moyen Âge (Colloque de l’Association des Historiens médiévistes français réunis à Strasbourg en juin 1975 au Palais universitaire)*; en segundo lugar, se llevó a cabo otro congreso titulado *La religion populaire. Colloque international du Centre National de la Recherche Scientifique (Paris, 17-19 octobre 1977)* centrado en el concepto de -religión popular- con ponencias dedicadas a diferentes regiones de Francia desde la Edad Media hasta nuestros tiempos; y, en tercer lugar, el seminario de 1979 que recibió el nombre *Death in the Middle Ages*. No obstante, debemos mencionar el papel ejercido por dos pioneros en la materia, Michel Vovelle y Philippe Ariès, de cuyos trabajos surgieron los dos principales modelos historiográficos.

Michel Vovelle fue el investigador que más seguidores tuvo. Su vinculación con los estudios sobre la muerte empieza con su primera obra “*Vision de la mort et de l’au-delà en Provence*”⁶, publicada hacia 1970 en colaboración con su esposa Gabrielle Vovelle.

² MÂLE, É. (1908). *L’art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l’iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d’inspiration*.

³ HUIZINGA, J. (1919). *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*.

⁴ TENENTI, A. (1952). *La vie et la mort à travers l’art du XVe siècle*. Ed. Librairie Armand Colin.

⁵ MORIN, E. (1951). *El hombre y la muerte*. Ed. Seuil.

⁶ VOVELLE, G. y VOVELLE, M. (1970). *Vision de la mort et de l’au-delà en Provence*.

Sin embargo, será su Tesis Doctoral presentada 1971, y publicada posteriormente en 1973, la obra que sentaría las bases de los futuros estudios sobre la muerte⁷. En esta obra titulada “*Piété baroque et Dechristianisation. Les attitudes devant la mort en Provence au XVIIIe siècle*”⁸ el historiador examina miles de testamentos pertenecientes a la sociedad del siglo XVIII en la Provenza, descubriendo, a través de su análisis, la progresiva descristianización en las prácticas habituales en torno la muerte. Asimismo, a este autor se le reconoce como el precursor de la metodología serial testamentaria, método que han utilizado posteriormente numerosos historiadores sobre las actitudes ante la muerte a partir de fuentes escritas. Además, Vovelle hizo contribuciones teóricas sobre la materia, abordando el estudio de la muerte desde una visión integral, por lo que, ante la amplitud del campo de investigación, el autor crea la denominada “muerte en tres niveles”, a partir de la cual reflexiona sobre el tema desde tres perspectivas diferentes. Para empezar, la “muerte sufrida” que hace referencia a la demografía y los índices de mortalidad; luego la “muerte vivida” asociada a las prácticas funerarias; y, para finalizar, “el discurso sobre la muerte” que incorpora todo lo referido a la ideología de la sociedad ante la ya referida muerte⁹. Por consiguiente, debemos mencionar que la línea vovelliana ha sido muy seguida en España, como comprobaremos más adelante con algunos ejemplos bibliográficos.

El otro gran historiador sobre la materia fue Philippe Ariès. Este autor, cuya investigación recibió tanto críticas como alabanzas, realizó un proyecto más ambicioso. Su primera obra relacionada con esta temática fue “*Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*”¹⁰ basada en una compilación de los ensayos escritos para distintas conferencias. Sin embargo, su libro “*El hombre ante la muerte*”¹¹ fue su obra más destacada, pues en ella aborda todos los aspectos relevantes relacionados con la muerte. A diferencia de Vovelle, cuya fuente fundamental fue el testamento, Ariès recurre al uso de fuentes más variadas como, por ejemplo: la literatura, la iconografía, la legislación o los testamentos entre otras. La utilización de esta riqueza documental supuso

⁷ MATEO, L. (1994) “La historiografía de la muerte: trayectoria y nuevos horizontes” en *Manuscripts: Revista d’història moderna*, N° 12, 1994 (Ejemplar dedicado a: Mites i nacionalisme), Pp. 323-324.

⁸ VOVELLE, M. (1973). *Piété baroque et Dechristianisation. Les attitudes devant la mort en Provence au XVIIIe siècle*. París: Plon. S. D.

⁹ VOVELLE, M. (1983). *La mort et l’Occident de 1300 à nos jours*. Paris: Gallimard.

¹⁰ ARIÈS, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado. (Edición original: *Essais sur l’histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil, 1975).

¹¹ ARIÈS, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus. (Edición original: *L’homme devant la mort*. Paris: Éditions du Seuil, 1977).

un mayor interés hacia su obra, no obstante, el tratamiento individualizado que hace de ellos resultó, para algunos historiadores de la época, poco concluyente. Entre sus aportaciones podemos resaltar su teoría de las edades de la muerte expuesta en su libro *Historia de la muerte en Occidente*. El autor comienza reflexionando sobre cómo los estudios relacionados con la actitud frente a la muerte estarían insertos en períodos de larga duración, acentuando la diferencia entre los cambios que se producían en el pasado, realizados más lentamente con respecto a la contemporaneidad, cuyos cambios se producen en períodos más cortos. Ariès entendía la muerte de forma acrónica, por lo tanto, el historiador debía percibir y demostrar estas alteraciones a lo largo de la Historia. Retomando la idea de las edades de la muerte, el autor explica las actitudes hacia la muerte desde cuatro categorías. Para empezar *la muerte domesticada*, desde la Antigüedad hasta la Alta Edad Media; continúa en la Baja Edad Media y el Renacimiento con *la propia muerte*, asociada a la aparición del Juicio Final; luego se sustituye en el siglo XVIII por *la muerte del otro*; y finalmente, *la muerte vedada* que se impone en la época contemporánea. Para comprender por qué se produce este cambio gradual de la muerte, Ariès recurre al modelo de familia, pues considera que dichas transformaciones estarían vinculadas al sentimiento familiar existente en las sociedades de cada época.

A pesar de las visibles diferencias entre Vovelle y Ariès, sus trabajos son consideradas obras de referencia en el campo de la historia de la muerte, por lo tanto, cualquier persona interesada en dicho ámbito debe conocer cuáles fueron sus reflexiones y aportaciones a la materia. De esta manera, ambas figuras sirvieron de precedente para atraer y consolidar los estudios dedicados a esta corriente historiográfica, trasladándose su influencia más allá de las fronteras francesas.

En el caso español surgieron a mediados de siglo¹² algunas obras aisladas relacionadas con la historiografía de la muerte. Sin embargo, será en la década de los ochenta cuando realmente se impulsaron los estudios en la materia. Se inspiraron en los grandes maestros franceses, pues como bien hemos mencionado a lo largo del capítulo, nuestro país vecino fue la cuna de los estudios sobre la historia de las mentalidades y de la muerte. De esta manera, trasladaron principalmente la metodología basada en el análisis de los testamentos, planteando las mismas inquietudes para el territorio español. A partir de

¹² LIDA DE MALKIEL, M.^a R. (1952). *La idea de la fama en la Edad Media castellana*. México: Fondo de Cultura Económica; y ORLANDIS ROVIRA, J. (1950). “Sobre la elección de la sepultura en la España Medieval”. *Anuario de Historia del Derecho Español*, tomo XX, pp. 5-49.

entonces los trabajos dedicados a esta línea de investigación aumentaron considerablemente. A continuación, haremos un breve repaso por las contribuciones más destacadas.

Comenzando por los congresos, debemos mencionar que fue durante la década de los ochenta cuando se iniciaron y desarrollaron las conferencias y publicaciones que abordaron la muerte como uno de sus temas primordiales. El primer acercamiento se produjo en las *I Jornadas de Metodología Aplicada de las Ciencias Históricas* celebradas en 1973 en Santiago de Compostela, a partir de la cual Baudilio Barrero¹³ expuso los problemas metodológicos que planteaban los testamentos como fuente histórica. Más adelante en 1982, también en Santiago de Compostela, se llevó a cabo el *II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada*, coordinada por Antonio Eiras Roel. A través de ella se promovió el uso de los protocolos notariales como fuentes históricas, dándole una especial relevancia al uso del testamento¹⁴. Conviene subrayar que es en el segundo volumen del Acta, publicada en 1984, donde se encuentran los tres capítulos a cerca de la muerte¹⁵. Como podemos comprobar, Santiago de Compostela se convirtió en uno de los centros principales de los estudios historiográficos sobre la muerte, pues en 1986 se produjo otro ciclo de conferencias tituladas *La Idea y el sentimiento de la muerte en la historia y el arte de la Edad Media*. Lo interesante de dicha jornada es que muchos de los autores dedicaron sus ponencias a la escultura y la iconografía funeraria. Debemos mencionar a algunos historiadores que participaron como Manuel Núñez Rodríguez, María Jesús Gómez Bárcena, Joaquín Yarza Luaces o María Ángela Franco Mata¹⁶, pues como comprobaremos más adelante, dedicaron gran parte de sus investigaciones al

¹³ BARREIRO, B. (1975) «El sentido religioso del hombre ante la muerte en el Antiguo Régimen, un estudio sobre archivos parroquiales y testamentos notariales». En las *I Jornadas de Metodología Aplicada de las Ciencias Históricas*, celebrado en Santiago de Compostela del 24 al 27 de abril de 1973. Universidad de Santiago de Compostela, pp. 181-198.

¹⁴ AZPEITIA, M. (2008), p.121.

¹⁵ BARREIRO, B. (1984) «La nobleza asturiana ante la muerte y la vida», pp. 27-60; GARCÍA, R. (1984) «La muerte en la Barcelona del Antiguo Régimen (aproximación metodológica)», pp. 1115-124; y GONZÁLEZ, D. (1984) «La actitud ante la muerte en la Galicia occidental de los siglos XVII y XVIII», pp. 125-138. En EIRAS, A. del coordinador del congreso (coord.), *II Coloquio de metodología histórica aplicada*, celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela del 27 de septiembre al 1 de octubre de 1982.

¹⁶ NÚÑEZ, M. (1988) «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», pp. 9-19; GÓMEZ, M.^a J. (1988) «La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica», pp. 31-50; YARZA, J. (1988) «La capilla funeraria hispana en torno a 1400», pp. 67-91; y FRANCO, M.^a A. (1988) «Relaciones hispano-italianas de la escultura funeraria del siglo XIV», pp. 99-125. En NÚÑEZ, M. del coordinador del congreso (coord.), *Sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela del 1 al 5 de diciembre de 1986.

estudio del arte funerario. Asimismo, destacamos en 1987 el Congreso realizado en Sevilla dedicado a la Religiosidad Popular, en el cual se abordaron los problemas heurísticos y metodológicos propios de este campo de estudio. En el segundo volumen titulado *Vida y Muerte: la imaginación religiosa*, hallamos diversos capítulos sobre dicha temática. Por poner algún ejemplo, encontramos un capítulo titulado “El ritual funerario a fines de la Edad Moderna: una manifestación de la religiosidad popular” por María José García Gascón¹⁷. A partir de estas jornadas, se constató que la muerte ya era una línea de investigación establecida entre los historiadores españoles. También, en 1990, se celebró en Zaragoza un congreso titulado *Muerte, religiosidad y cultura popular, siglos XIII-XVIII*, centrado en los diferentes ámbitos relacionados con la muerte y en el que participaron numerosos investigadores de renombre como Emilio Mitre Fernández¹⁸.

Ahora bien, en el siguiente apartado nos centraremos en autores cuya bibliografía ha marcado la historiografía de la muerte en España. Entre las figuras más destacadas se encuentra el ya mencionado historiador medieval Emilio Mitre Fernández¹⁹, quien dedicó parte de su línea de investigación a la Historia de la Mentalidades y a la temática de la muerte en concreto. En 1988 publicó su trabajo más reconocido sobre este tema “*La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente medieval (1200-1348)*”²⁰, en el cual estudió la muerte desde la perspectiva de Europa occidental, aunque dedicando un interés especial a la España cristiana durante la Baja Edad Media.

Para finales de los ochenta distinguimos tres trabajos que corresponden, por un lado, a Ana Arranz Guzmán quién en 1986 publicó un artículo denominado “La reflexión sobre la muerte en el medievo hispánico: ¿Continuidad o ruptura?”²¹; otro a Susana Royer de

¹⁷ GARCÍA, M.^a J. (1989) «El ritual funerario a fines de la Edad Moderna: una manifestación de la religiosidad popular». En BUXÓ, M.^a J.; RODRÍGUEZ, S. y ÁLVAREZ, L. coordinadores del congreso (coords.), *La religiosidad popular*, Barcelona: Anthropos, pp. 328-343.

¹⁸ MITRE, E. (1994) «La muerte y sus discursos dominantes entre los siglos XIII y XV: (reflexiones sobre recientes aportes historiográficos)», *Muerte, religiosidad y cultura popular, siglos XIII-XVIII*, celebrado en Zaragoza del 12 al 14 de diciembre de 1990, pp. 15-34.

¹⁹ Entre las publicaciones de Emilio Mitre Fernández vinculadas a esta temática encontramos (1986) “El sentido medieval de la muerte: Reflexiones desde el prisma del siglo XX”. *Anuario de estudios medievales*, N.º 16, pp. 621-630. (1986-1987) “La preparación ante la muerte en torno a 1300”. *Acta histórica et archaeologica mediaevalia*, N.º 7-8, pp. 219-243; (1988) “La muerte del rey: La historiografía hispánica (1200-1348) y la muerte entre las élites”. En *La España medieval*, N.º 11, pp. 167-184.

²⁰ MITRE, E. (1988). *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente medieval (1200-1348)*, Madrid, España: Encuentro.

²¹ ARRANZ, A. (1986). “La reflexión sobre la muerte en el medievo hispánico: ¿Continuidad o ruptura?”. En *La España Medieval*, N.º 8 (vol. 5), pp. 109-124.

Cardinal²² quien dedicó su trabajo a la muerte en la Castilla bajomedieval; y por último la tesis doctoral de Juan Madariaga²³, presentada en 1989, cuya investigación se centró en las actitudes ante la muerte en el ámbito geográfico del País Vasco durante los siglos XVIII y XIX.

A finales de la década, ya había numerosas provincias con investigaciones publicadas o en vías de realización. No faltaron los estudios centrados en la religiosidad y las actitudes ante la muerte, cuya metodología estaba inspirada en la línea iniciada años atrás por Michel Vovelle, pues se recurrió al testamento como fuente principal de análisis. Predominaron los trabajos de esta índole por lo que, a modo de ejemplo y para el ámbito canario, podemos nombrar el artículo elaborado por las medievalistas Manuela Ronquillo Rubio y Ana Viñas Brito²⁴, quiénes estudiaron más de doscientos testamentos del siglo XVI para su investigación. Asimismo, para llevar a cabo estos trabajos especializados en zonas geográficas concretas, tienen un papel importante los fondos situados en los Archivos Provinciales.

Otro de los autores españoles más relevantes es Fernando Martínez Gil, pues ha dedicado parte de su bibliografía a esta línea de investigación. Esta vinculación se inició con la presentación de su tesis doctoral “Muerte y sociedad en la España de los Austrias”²⁵ en el año 1990. En ella aborda la muerte, entre los siglos XVI y XVII, desde múltiples facetas utilizando una gran diversidad de fuentes, incluyendo testamentos, literatura, iconografías, las artes del buen morir, etc. Además, debemos destacar como una de sus obras más relevantes el estudio monográfico dedicado a la muerte en Castilla durante la Baja Edad Media²⁶. Dos años después otro autor también abordará esta temática, Ariel Guance con su obra “Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-

²² ROYER DE CARDINAL, S. (1989). “Morir en España (Castilla, Baja Edad Media)”. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 261-269.

²³ MADARIAGA ORBEA, J. (1990). Actitudes ante la muerte en el valle de Oñati durante los siglos XVIII y XIX (Tesis doctoral). En la Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea (España).

²⁴ RONQUILLO, M. y Viña, A. (1998). «Actitud ante la muerte a través de los testamentos canarios del primer cuarto del siglo XVI». En MORALES, F. del coordinador del congreso (coord.), *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de América*, celebrado en Las Palmas de Gran Canaria en 1998. Las actas fueron publicadas en el año 2000 por el Cabildo Insular de Gran Canaria.

²⁵ MARTÍNEZ, F. (1990). *Muerte y sociedad en la España de los Austrias* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.

²⁶ MARTÍNEZ, F. (1996). *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo.

XV)”²⁷. Entre las publicaciones de Guance podemos encontrar, desde una perspectiva diferente a lo acostumbrado, trabajos de interés sobre esta materia, como los centrados en la fiesta y la muerte²⁸. Al mismo tiempo, Víctor Infantes publicó uno de los estudios más completos realizados hasta el momento sobre las danzas de la muerte. Aunque este asunto lo trató en su tesis doctoral²⁹, tuvo mayor relevancia otra de sus obras, publicada una década después, *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII- XVII)*³⁰. A partir de las manifestaciones halladas, tanto gráficas como textuales, demostró que nuestro país estuvo inmerso dentro de este género tan reconocido en otros países de Europa, examinando también el fenómeno de lo macabro en el contexto español.

Ya en el cambio de milenio, surgieron otras divulgaciones de gran interés, como el libro colectivo “Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval”³¹, en el que participaron historiadores de renombre abordando la muerte desde múltiples perspectivas.

A nivel nacional y especialmente en los estudios de carácter regional, muchos investigadores han aportado información a esta corriente historiográfica. Estos trabajos realizados desde enfoques diversos, utilizan distintas metodologías y fuentes que han enriquecido los contenidos de dicha temática. Presentarlos todos supone una tarea inabarcable que no procede para este capítulo, ahora bien, es necesario recalcar que, hasta el momento, hemos enfatizado únicamente la bibliografía referente a la Historia de las Mentalidades y de la Muerte. Sin embargo, nuestra tesis se especializa en una de las vertientes de la historiografía de la muerte, el arte funerario. Entender los anteriores conceptos sobre las representaciones mentales propias de una época y sociedad, nos ayudarán a interpretar de qué manera manifestaban artísticamente sus creencias e inquietudes. En otras palabras, difícilmente entenderemos el arte funerario si no comprendemos cómo era su pensamiento.

²⁷ GUIANCE, A. (1998). *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

²⁸ GUIANCE, A. (1994). «La fiesta y la muerte». En NÚÑEZ, M. (coord.), *El rostro y el discurso de la fiesta*. Santiago de Compostela, España: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 109-118.

²⁹ INFANTES DE MIGUEL, V. (1987). *Estudio de las danzas de la muerte* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.

³⁰ INFANTES DE MIGUEL, V. (1997). *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII- XVII)*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

³¹ AURELL i CARDONA, J. y PAVÓN, J. (coords.). (2002). *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra, EUNSA.

2. Historiografía y bibliografía del género sepulcral

Entre las múltiples facetas que este tema puede tener, encontramos estrechamente vinculada a la historia del arte, la relevancia de los monumentos funerarios como materia de estudio. No obstante, el interés por los sepulcros se traslada tiempo atrás de la mano de François-Roger Gaignières, quién a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, realizó la primera recopilación sistemática de monumentos funerarios franceses. Esta información la hallamos en la denominada Colección Gaignières, elaborada con ayuda del copista Barthelemy Rémy y el ilustrador Louis Boudan, y en dónde incluyen numerosos manuscritos y dibujos que testimonian el valioso patrimonio de la Francia medieval y moderna. Ahora bien, centrándonos en el ámbito español, la tendencia por el estudio del género sepulcral comienza en el siglo XIX, asociada al Romanticismo. Durante este período se intensifica el gusto por épocas pasadas, por lo tanto, suponían una gran curiosidad aquellos monumentos que ofrecían una evidencia acerca de un glorioso pasado nacional. Entre los principales retos que abordaron los autores de este momento estaba elaborar un compendio de todos los monumentos de España. Ello parte de las circunstancias adversas vividas en el siglo XIX, que ponían en riesgo el preciado patrimonio nacional. Entre estas circunstancias destacan las sucesivas desamortizaciones y los frecuentes conflictos bélicos como la guerra de independencia. Sobresalen así obras como *Recuerdos y bellezas de España*, con diversos tomos publicados entre 1839 y 1872, la litografía estuvo a cargo de Francisco Javier Parcerisa y los textos corresponden a cuatro autores: Francisco Pi y Margall, Pablo Piferrer, Pedro de Madrazo y José María Quadrado, estos dos últimos se distinguieron por un mayor rigor histórico de sus contenidos.

Por estas fechas aparece uno de los eruditos del momento, el artista Valentín Carderera y Solano, quién realizó una labor encomiable por salvaguardar el patrimonio funerario español. En 1844 publicó una memoria titulada “*Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los Reyes Católicos*”³². Esta obra comienza con una reflexión del autor quien evidencia su preocupación por la profanación y el estado de abandono en el que se encontraban los monumentos fúnebres. Como mencionamos anteriormente, la invasión francesa y su

³² CARDERERA, V. (1918). “*Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los Reyes Católicos*”. Edición digital del Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 73 (1918), pp. 224-258.

consiguiente guerra de independencia, y por otro lado las continuas desamortizaciones que culminarían en 1836 con la de Mendizábal, provocaron la progresiva destrucción y desaparición de numerosas obras artísticas que albergaban los edificios religiosos. En términos de Carderera, los sepulcros, cenotafios y mausoleos son unos de los más ricos tesoros históricos artísticos que podemos encontrar en los templos sagrados. Por lo que a partir de este trabajo expone su intención de realizar un ensayo artístico, recopilando sepulcros nacionales con inicio en los Reyes de Asturias y finalizando en el reinado de Felipe III. A lo largo de este recorrido histórico por diversos monumentos funerarios, el autor consiguió examinar y dejar constancia documental sobre obras que apenas se conocían o de las que aún no se había escrito nada³³. Sin embargo, la obra primordial de Carderera y que mejor ilustra su dedicación por esta temática se titula “*Iconografía española*”³⁴ la cual está dividida en dos tomos publicados entre 1855 y 1864. Contienen estos trabajos una recopilación de pequeñas biografías de personajes célebres desde el siglo XI hasta el siglo XVII, dedicando especial importancia a la descripción de sus respectivos monumentos funerarios. Ahora bien, si por algo destaca esta obra es por las numerosas ilustraciones creadas por el propio autor. En ellas, se muestra una reproducción de la escultura funeraria, prestando una atención particular por las figuras yacentes que representaban a los difuntos. Valentín Carderera consigue de esta manera, abordar las piezas principales del patrimonio funerario medieval y moderno español, legando con ello no solo estudios escritos, sino que también imágenes detalladas que conservan, para la posteridad, un recuerdo visual de estas bellas obras artísticas. Por lo tanto, gracias a copias como estas se facilitó a los futuros investigadores el acercamiento al análisis de dichos monumentos.

En torno a 1838 otro erudito del momento, Vicente Poleró, inició un viaje desde su residencia en Madrid hasta la vecina Toledo, deteniéndose en su majestuosa catedral. En su interior contempló la capilla de Santiago, que alberga diversos mausoleos como las famosas sepulturas góticas de don Álvaro de Luna y su esposa doña Juana de Pimentel. La fascinación por estas obras originó su afición por un mundo todavía bastante desconocido, el arte sepulcral. Desde entonces, Poleró comenzó un itinerario por todo el país recopilando información sobre el rico patrimonio histórico-artístico nacional. La

³³ CARDERERA, V. (1918), pp. 224-226

³⁴ CARDERERA, V. *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, copiados de los originales por Valentín Carderera y Solano con textos biográficos y descriptivos, en español y francés por el mismo autor. Madrid: impr. de R. Campuzano, (1855-1864).

búsqueda de mausoleos antiguos y relevantes ocupó gran parte de su trabajo, tal y como demuestra su obra *“Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII”*³⁵. Aunque su fecha de publicación es en 1902, se trata de un trabajo elaborado durante muchos años, con información reunida desde sus primeros viajes hacia 1838, como se ha señalado anteriormente. El trabajo de Poleró se asemeja bastante a la obra de Carderera, ya que, al igual que éste, hace una elección de personajes tanto masculinos como femeninos, sobre los cuales expone información relevante de sus vidas, pero dedicándole una especial atención a la descripción de sus monumentos funerarios. Asimismo, el propio autor elaboró ilustraciones con la representación de cada persona en su sepulcro, otorgando, de esta forma, un interesante vestigio gráfico sobre cada obra. Cabe destacar, que para Poleró el estudio de la indumentaria tuvo una gran importancia, por lo que aportó al final de esta obra un glosario con términos relacionados con piezas de vestir y de armaduras.

Durante los próximos años se desarrollaron estudios históricos-artísticos que también aportaron información sobre el arte funerario. No obstante, será la figura del historiador Ricardo de Orueta y Duarte quién marcaría un precedente en el estudio del arte sepulcral. Este autor se especializó en la escultura y escribió tres monografías sobre importantes escultores españoles: primero sobre Pedro de Mena y Medrano (1914), segundo sobre Alonso Berruguete (1917) y tercero dedicado a Gregorio Fernández (1920). Su predilección por esta temática provocó un obligado acercamiento a la escultura funeraria española. De esta manera, Orueta realizó el primer estudio sistemático sobre la estatuaría funeraria en España. Su obra *“La escultura funeraria en España. Provincias de Cuenca, Ciudad Real y Guadalajara”*³⁶ editada en 1919, fue la precursora de las investigaciones de ámbito regional sobre esta temática. Al comienzo de dicha obra el autor advierte sobre su intención de estudiar la escultura funeraria de España, realizando una catalogación completa del arte sepulcral de nuestro país, por lo tanto, la publicación sobre las tres provincias manchegas correspondería con el primer tomo. Orueta anunció que el segundo tomo lo dedicaría a las provincias de Toledo y Madrid, y así sucesivamente por todo el territorio nacional. Dicho proyecto no pudo llevarse a cabo debido a que se trataba de una tarea ingente para el autor. Ahora bien, en la única obra que pudo elaborar, es decir la

³⁵ POLERÓ, V. (1902). *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*. Madrid, España: Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.

³⁶ DE ORUETA Y DUARTE, R. (1919). *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*. Madrid, España: Centro de Estudios Históricos, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.

dedicada a Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara, el autor expone qué elementos se ajustan a su investigación. Abarcar todo el arte funerario es prácticamente imposible, por lo tanto, Orueta explica que se va a limitar a obras cristianas e históricas que contengan la escultura de una figura humana. Aunque se descarta la Edad Antigua y la Contemporánea, excluyendo de esta forma los sepulcros situados en cementerios, el autor estructura el libro de manera cronológica, desde el siglo XIII hasta el XVII. Es necesario recalcar que, publicaciones como esta dieron a conocer obras localizadas en pueblos remotos o desconocidos y a preservar del olvido esculturas funerarias que en la actualidad han desaparecido o han sido destruidas. Tal es el caso de la primera obra analizada por Orueta, que corresponde con el sepulcro de Mayor Guillén, desaparecida en Alcocer durante la Guerra Civil española.

Como comprobaremos a continuación, el estudio del arte funerario por regiones marcó la tendencia bibliográfica en torno a esta temática. Por otro lado, también comprobaremos que ya no solo se centran en territorios concretos, sino que, además, se especializan en distintas épocas artísticas, siendo las de arte funerario gótico y renacentista las que contienen mayores investigaciones. Mencionando algunos trabajos de carácter local encontramos, para la primera mitad del siglo XX, obras como la de Pedro Carbonell centradas en la escultura funeraria de Cataluña³⁷, o de M. Abizanda sobre la estatuaria funeraria de Aragón³⁸. En estas fechas también se publicó un tomo sobre la escultura sepulcral de la provincia de Cantabria realizado por varios autores E. Ortiz de la Torre, el marqués del Saltillo, G. Camino y F. Camino³⁹. A comienzos de la segunda mitad del s. XX destacaron los estudios de Chamoso Lamas sobre la estatuaria sepulcral gallega. Entre sus obras encontramos títulos como *“Escultura funeraria en Galicia”*⁴⁰ en donde hace un recorrido por los templos de las diferentes provincias gallegas, en busca de los sepulcros que allí se encuentran. Para la zona de Castilla y León, podemos resaltar la labor de varias autoras: M.^a Ángela Franco Mata⁴¹, Clementina Julia Ara Gil y M.^a Jesús Gómez

³⁷ CARBONELL, P. (1926). «La escultura funeraria en Cataluña». En *Museum*, N.º 7, (vol. 4), pp. 125-164.

³⁸ ABIZANDA, M. (1933): «La escultura funeraria en Aragón». En: Aragón. Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, N.º 89, pp. 32-33.

³⁹ ORTIZ DE LA TORRE, E.; EL MARQUÉS DEL SALTILLO; CAMINO, G. y CAMINO, F. (1934). *La escultura funeraria en la Montaña*. Santander, España: Centro de Estudios Montañeses.

⁴⁰ CHAMOSO LAMAS, M. (1979). *La escultura funeraria en Galicia: Orense, Pontevedra, Lugo, La Coruña, Santiago de Compostela*. Orense, España: Instituto de Estudios Orensanos. “Padre Feijóo” de la Diputación Provincial.

⁴¹ Algunos trabajos de interés sobre la materia por M.^a Ángela Franco Mata son (2002). “Imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XIV)”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo 20,

Bárcena⁴². La primera centró sus estudios en la provincia de León, con títulos como “Escultura funeraria en León y provincia”⁴³; la segunda realizó varios trabajos sobre diferentes lugares de la comunidad autónoma, como por ejemplo “*Sepulcros medievales en Medina de Pomar*”⁴⁴; y la tercera se dedicó a la escultura burgalesa desde su tesis doctoral titulada “*Escultura gótica funeraria en Burgos*”⁴⁵. Asimismo, podemos resaltar el trabajo de Ricardo Fernández Gracia, especializado en la región de Navarra con la obra “*La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y Barroco*”⁴⁶. Otros autores dedicaron sus trabajos al arte sepulcral de la provincia de Álava. Por ejemplo, encontramos a Jesús María González de Zárate cuya obra se titula “*El arte sepulcral como una de las mayores manifestaciones del Renacimiento en la Vitoria del siglo XVI*”⁴⁷ y también a M.^a Lucía Lahoz Gutiérrez con “*Sepulcros góticos de la catedral de Vitoria*”⁴⁸. De esta última autora debemos destacar uno de sus artículos más recientes “*De sepulturas y panteones: memoria, linajes, liturgias y salvación*”⁴⁹, pues nos ha sido de gran utilidad para el desarrollo de la tesis doctoral. Para finalizar los estudios de carácter regional mencionamos a un historiador que ha centrado su trabajo en el territorio sevillano, Alberto Morales Chacón quién realizó un libro titulado “*Escultura funeraria del renacimiento en Sevilla*”⁵⁰.

N.º 1-2, pp. 121-144.; Y también (2003) “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”. *De arte: revista de historia del arte*, N.º 2, pp.47-86.

⁴² Entre la amplia bibliografía de M.^a Jesús Gómez Bárcena podemos encontrar investigaciones más recientes como (2006) «La sociedad burgalesa y el arte gótico funerario». En RODRÍGUEZ, E. y BRINGAS, M.^a I. (coords.), *El arte gótico en el territorio burgalés*. Burgos, España: Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos.

⁴³ FRANCO MATA, M.^a Á. (1998). *Escultura funeraria en León y provincia (1230-1530)*. León, España: Diputación de León Instituto Leonés de Cultura.

⁴⁴ ARA GIL, C. J. (1975). “Sepulcros medievales en Medina de Pomar”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 40-41, pp.201-210.

⁴⁵ GÓMEZ BÁRCENAS, M.^a J. (1978). *Escultura gótica funeraria en Burgos* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.

⁴⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1988). “La escultura funeraria en Navarra durante el Renacimiento y Barroco”. *Príncipe de Viana*, N.º 183, pp. 51-69.

⁴⁷ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.^a (1989). “El arte sepulcral como una de las mayores manifestaciones del Renacimiento en la Vitoria del siglo XVI”. *Ondare: cuadernos de arte plásticas y monumentales*, N.º 6, pp. 125-150.

⁴⁸ LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a L. (1993). “Sepulcros góticos de la catedral de Vitoria”. *Ondare: cuadernos de arte plásticas y monumentales*, N.º 11, pp. 73-92.

⁴⁹ LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a L. (2014). «De sepulturas y panteones: memoria, linajes, liturgias y salvación». En González, C. y BAZÁN, I. (eds.), *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media: estudios y documentos*. [Universidad del País Vasco](#), [Servicio de Publicaciones](#), pp. 241- 294.

⁵⁰ MORALES CHACÓN, A. (1996). *Escultura funeraria del renacimiento en Sevilla*. Sevilla, España: Diputación Provincial de Sevilla.

Antes de continuar con la bibliografía referente al arte funerario español, consideramos necesario hacer un breve paréntesis para mencionar algunas obras extranjeras, de la segunda mitad del s. XX, que ayudaron en el avance de la materia. Para empezar, encontramos a Henriette S. Jacob que se dedicó al arte sepulcral cristiano con su obra *“Idealism and Realism. A study of sepulchral symbolism”*⁵¹, llevando a cabo un estudio iconológico sobre los principales temas representados en los sepulcros, investigando el origen cristiano o pagano de los motivos, así como su transmisión y modificaciones a lo largo de los siglos. No obstante, entre los investigadores más relevantes, sobresale la figura de Erwin Panofsky con su estudio *“Tomb sculpture”*⁵². En este trabajo el autor examina de forma integral la evolución de la escultura funeraria desde el antiguo Egipto hasta los inicios del Barroco, exponiendo los condicionantes históricos, ideológicos, religiosos o artísticos que influyeron sobre la escultura funeraria. No obstante, si por algo es reconocido Panofsky fue por sus análisis de los temas iconográficos, los cuales variaban según la mentalidad de la época. Más adelante, surgió el interesante trabajo de Kathleen Cohen titulado *“Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Middle Ages and the Renaissance”*⁵³, en el que investiga la trayectoria y evolución del *transi* durante la Edad Media y el Renacimiento. Para el año 2000 se publicó un libro, enfocado desde la historia del arte, titulado *“Memory and the Medieval Tomb”*⁵⁴, en el cual se exploran las formas en que los cristianos medievales buscaron conmemorar a los difuntos ya sea con tumbas, cenotafios, etc., demostrando, además, como a través de los monumentos funerarios la aristocracia evidenciaba su poder para la posteridad.

Retomando el estudio del arte sepulcral en España, este no solo siguió un enfoque de carácter regional, pues como comprobaremos a continuación se realizaron numerosos estudios con perspectivas diversas. Haciendo referencia a autores que investigaron este tema podemos comenzar por Ricardo del Arco, pues dedicó dos de sus estudios a los enterramientos de las familias reales de los dos principales reinos de España. La primera obra se centró en el reino de Aragón titulada *“Sepulcros de la Casa Real de Aragón”*⁵⁵.

⁵¹ S'JACOB, H. (1954). *Idealism and Realism. A study of sepulchral symbolism*. E. J. Brill, Leiden.

⁵² PANOFSKY, E. (1964). *Tomb sculpture. Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, Nueva York: H.N. Abrams.

⁵³ COHEN, K. (1973). *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Middle Ages and the Renaissance*. Berkeley, University of California Press.

⁵⁴ VALDEZ DEL ÁLAMO, E. y STAMATIS, C. (2000). *Memory and the Medieval Tomb*. Ashgate Publishing.

⁵⁵ DEL ARCO, R. (1945). *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*. Madrid, España: CSIC. Instituto Jerónimo Zurita.

Casi una década después realizó otra obra destinada al reino de Castilla, “*Sepulcros de la Casa Real de Castilla*”⁵⁶. Asimismo, podemos destacar la labor de otro historiador del arte que ha centrado su investigación en el arte funerario de la Edad Moderna, José María de Azcárate Ristori⁵⁷. Entre su bibliografía podemos resaltar artículos como “*Los enterramientos reales de El Escorial*”⁵⁸, además bajo su dirección se han publicado tesis doctorales sobre arte funerario. Algunas obras más actuales vienen de las manos de historiadores del arte reconocidos en esta temática. El ya mencionado Manuel Núñez Rodríguez publicó en 2001 un artículo titulado “*El caballero, la muerte y la fama póstuma*”; además discípula suya es Marta Cendón Fernández⁵⁹ quién ha llevado a cabo varias publicaciones relacionadas con el tema de la muerte y el arte funerario gallego, dedicándole una especial atención a los sepulcros episcopales medievales. Otra gran investigadora sobre la materia es María José Redondo Cantera quién ha publicado varias obras relacionadas con el arte funerario renacentista, ejemplo de ello es su interesante artículo sobre los monumentos funerarios de los Reyes Católicos y de su hija Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso, titulado “*Los sepulcros de la Capilla Real de Granada*”⁶⁰. Para finalizar este apartado, debemos mencionar que algunos estudios estuvieron dedicados a sepulcros de personajes concretos, no obstante, más adelante mencionaremos algunos centrados en figuras femeninas.

Con respecto a los congresos, mencionaremos únicamente aquellos más cercanos en el tiempo, concretamente los dos que se realizaron en la ciudad de Málaga. Primeramente, se llevaron a cabo las “*Jornadas Internacionales de Cementerios Patrimoniales. La muerte desde la arqueología, la historia y el arte*”, celebradas en octubre de 2011 bajo la coordinación de Alicia Marchant Rivera y Francisco José Rodríguez Marín. Y, además,

⁵⁶ DEL ARCO, R. (1954). *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*. Madrid, España: CSIC. Instituto Jerónimo Zurita.

⁵⁷ En la amplia bibliografía de Azcárate Ristori encontramos títulos como (1962) “Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 28, pp.289-296.; (1971) “Tres monumentos sepulcrales de arte italiano: Lorenzo Suárez de Figueroa, Ramón Folch de Cardona, Per Afán de Ribera”. *Castillos de España*: publicación de la Asociación Española Amigos de los Castillos, N.º 72, pp. 42-47.; (1994) «Los grupos funerarios de la basílica». En CAMPOS, F.J. Y DE SEVILLA, F. (coords.), *La escultura en el Monasterio del Escorial: actas del Simposium*. Madrid, España: Real Centro Universitario Escorial- María Cristina.

⁵⁸ AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª de (1963). “Los enterramientos reales de El Escorial”. *Goya: Revista de Arte*, N.º 56-57, pp. 130-139.

⁵⁹ CENDÓN, M. (2013). «El poder y la fama póstuma: yacientes episcopales en la Castilla bajomedieval». En MÍNGUEZ, V. (coord.), *Las artes y la arquitectura del poder*. España: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, pp. 2133-2152.

⁶⁰ REDONDO, M.ª J. (2010). «Los sepulcros de la Capilla Real de Granada». En ZALAMA, M. Á. (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*. Valladolid, España: Ayuntamiento de Tordesillas [et al.], pp. 185-214.

de manera más reciente tuvimos la oportunidad de asistir al “XX Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Los cementerios como recurso cultural, educativo y turístico”⁶¹, también coordinado por el profesor Francisco José Rodríguez Marín, quién ha dedicado parte de sus investigaciones al ámbito funerario y especialmente a los cementerios de la ciudad de Málaga. Durante este congreso se expusieron numerosos trabajos sobre el patrimonio funerario, no solo de España, sino que también de diversos países de América, lo que supuso un evidente enriquecimiento en la materia, pues de esta manera pudimos conocer de primera mano que investigaciones se están llevando a cabo al otro lado del océano en este campo.

El siguiente apartado corresponde a las Tesis Doctorales realizadas hasta el momento sobre esta temática. En nuestra búsqueda hemos comprobado que numerosas investigaciones del mundo funerario corresponden a épocas anteriores, la Prehistoria y la Edad Antigua, sin embargo, la temática que abordamos es a partir de la Edad Media. Por lo tanto, mencionaremos las tesis que se ajustan más a nuestra etapa de estudio. Expuestas de manera cronológica encontramos entre las tesis más antiguas la de María José Gómez Bárcenas “*Escultura gótica funeraria en Burgos*”⁶² publicada en 1978 y dirigida por Azcárate Ristori. Unos pocos años después, se presentó la tesis de M.^a José Redondo Cantera titulada “*El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*”⁶³, esta investigación hizo un recorrido completo por el mundo sepulcral, centrándose especialmente en los aspectos tipológicos e iconográficos, pero también analizando aspectos variados como artistas, materiales, lugares de colocación, epigrafía, etc. Otra tesis doctoral dirigida por Azcárate se llamó “*Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX*”⁶⁴, realizada por Saguar Quer y publicada en 1982. En la década de los noventa sobresalen tres tesis doctorales: en primer lugar, la investigación de Rocío Sánchez Ameijeiras “*Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*”⁶⁵, 1993; en segundo lugar, el trabajo de Miguel Ángel León Coloma

⁶¹ En Francisco José Rodríguez Marín (coord.), *Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales. Los cementerios como recurso cultural, educativo y turístico*, celebrado en Málaga (España) del 11 al 16 de noviembre de 2019 por la Universidad de Málaga (UMA).

⁶² GÓMEZ, B. (1978). *Escultura gótica funeraria en Burgos* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.

⁶³ REDONDO, M.^a J. (1982). *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía* (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid, España.

⁶⁴ SAGUAR, C. (1989). *Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.

⁶⁵ SÁNCHEZ, R. (1993). *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León* (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, España.

“Escultura funeraria en Castilla en torno a Fancelli y Ordoñez. Reyes, Nobles y Prelados ante la Muerte”⁶⁶, 1995; y, en tercer lugar, el estudio de Marta Cendón Fernández “Iconografía funeraria del obispo de la Castilla de los Trastámara”⁶⁷, 1995. En el año 2009 se presentaron dos tesis, por un lado, la investigación de Sonia Morales Cano “Símbolos, formas y espacios de la escultura funeraria gótica en Castilla-La Mancha: Toledo”⁶⁸ y, por otro, el trabajo de Raquel Novero Plaza “Mundo y trasmundo de la muerte, ámbitos y recintos funerarios del Barroco español”⁶⁹. Para 2016 se publicaron otras dos tesis doctorales, una titulada “Los panteones reales del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Muerte, Sistemas sepulcrales y construcción de imagen dinástica (1563-1833)”⁷⁰ por Andrés Merino Thomas, y otra “Iglesia y sociedad. El mundo funerario en la Catedral de Córdoba (siglos XIII-XVI)”⁷¹ por Antonio Jesús González Torrico. Recientemente, en 2021, se publicó la última tesis doctoral relacionada con esta temática “Iconografía funeraria del clero bajo medieval en la archidiócesis de Santiago de Compostela”⁷² por María Canedo Barreiro.

Teniendo en cuenta que nuestra investigación también aborda los camposantos como uno de los espacios principales que albergan obras funerarias, es necesario resaltar por tanto aquellas tesis doctorales realizadas en nuestro país cuyo objeto de estudio principal es el cementerio. Entre las tesis más antiguas correspondientes a esta temática encontramos una publicada en 1987 dedicada a nuestra comunidad autónoma, titulada “Los cementerios de Canarias”⁷³ por Enrique Roig García. Para 1992 se presenta otra investigación realizada por Ana Arnaiz Gómez denominada “La memoria evocada. Vista alegre un cementerio para Bilbao”⁷⁴. Dos años después se publicó otra tesis titulada “Los

⁶⁶ LEÓN, M. Á. (1995). *Escultura funeraria en Castilla en torno a Fancelli y Ordoñez. Reyes, Nobles y Prelados ante la Muerte* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, España.

⁶⁷ CENDÓN, M. (1995). *Iconografía funeraria del obispo de la Castilla de los Trastámara* (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, España.

⁶⁸ MORALES, S. (2009). *Símbolos, formas y espacios de la escultura funeraria gótica en Castilla-La Mancha: Toledo* (Tesis doctoral). Universidad de Castilla-La Mancha, España.

⁶⁹ NOVERO, R. (2009). *Mundo y trasmundo de la muerte, ámbitos y recintos funerarios del Barroco español* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, España.

⁷⁰ MERINO, A. (2016). *Los panteones reales del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Muerte, Sistemas sepulcrales y construcción de imagen dinástica (1563-1833)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.

⁷¹ GONZÁLEZ, A. J. (2016). *Iglesia y sociedad. El mundo funerario en la Catedral de Córdoba (siglos XIII-XVI)* (Tesis doctoral). Universidad de Córdoba, España.

⁷² CANEDO, M. (2021). *Iconografía funeraria del clero bajo medieval en la archidiócesis de Santiago de Compostela* (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, España.

⁷³ ROIG, E. (1987). *Los cementerios de Canarias* (Tesis doctoral). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España.

⁷⁴ ARNAIZ, A. (1992). *La memoria evocada. Vista alegre un cementerio para Bilbao* (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco, España.

cementerios de la Sevilla contemporánea: análisis histórico-artístico (1800-1950)”⁷⁵ elaborada por Francisco Javier Rodríguez Barberán. Para el siglo XX podemos destacar dos investigaciones interesantes: en primer lugar, encontramos el trabajo de Ana María Moreno Atance titulado “*Cementerios murcianos. Arte y arquitectura*”⁷⁶; y, en segundo lugar, el estudio de Jorge Gírbés Pérez denominado “*Arquitectura ecléctica funeraria de la ciudad de Valencia. El Cementerio General de Valencia*”⁷⁷. Como podemos observar en cada título, las formas de enfocar estas investigaciones son de carácter regional, lo que supone una interesante especialización de los cementerios distribuidos por el territorio nacional.

3. Historiografía y bibliografía sobre el género, la mujer y el arte funerario

Al inicio de este capítulo hemos establecido que para la elaboración de esta investigación ha sido esencial conocer la bibliografía acerca de las corrientes historiográficas surgidas en las últimas décadas del siglo XX, nos referimos a la Historia de las Mujeres o a la también denominada Historia de Género. Estas tendencias persiguen el reconocimiento de las mujeres como sujetos históricos, analizando el sistema de relaciones y estructuras jerárquicas a los que se las vincula⁷⁸. Ahora bien, para este apartado no tenemos intención de realizar un desglose sobre la historiografía de la mujer, pues esta tiene muchas vertientes, sino más bien, hacer un breve recorrido por algunos aspectos que nos pongan en contexto.

A partir de los años setenta surgen en nuestro país los primeros estudios académicos sobre el papel de la mujer en la Historia. No obstante, estos trabajos individuales pronto se fueron desarrollando de forma conjunta tras la creación del Centre d’ Investigació de la Dona en Barcelona en 1979. Así mismo, fueron relevantes los Seminarios de Estudios de la Mujer organizados por la Universidad Autónoma de Madrid tituladas “*Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*” iniciadas en 1981 y celebrándose un total

⁷⁵ RODRÍGUEZ, F. J. (1994). *Los cementerios de la Sevilla contemporánea: análisis histórico-artístico (1800-1950)* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, España.

⁷⁶ MORENO, A. (2005). *Cementerios murcianos. Arte y arquitectura* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.

⁷⁷ GIRBÉS, J. (2009). *Arquitectura ecléctica funeraria de la ciudad de Valencia. El Cementerio General de Valencia* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, España.

⁷⁸ FRANCO RUBIO, G. A. (2009). “La Historia de las Mujeres en la historiografía modernista española”. *Spagna e Italia in età moderna*, pág. 40.

de doce ediciones. Unos años después, en 1984, la Universidad Complutense de Madrid organizó un coloquio con la mujer como protagonista, titulado “*La condición de la mujer en la Edad Media*” y también a finales de la década de los noventa se inició en Valencia un congreso especializado en la situación de la mujer en la Antigüedad titulado “*Seminario de Estudios sobre la Mujer en la Antigüedad*”, el cual tuvo un total de once ediciones celebradas. De esta manera, los congresos llevados a cabo sirvieron para consolidar, progresivamente, líneas de investigación destinadas a la mujer en la historia con publicaciones de temática muy variada.

Con respecto a la bibliografía influyeron algunas publicaciones extranjeras. Al inicio de la década de los noventa surgieron dos libros destacados cuyo objeto de estudio fue la mujer. En primer lugar, se publicó la obra “*Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*”⁷⁹ que presenta un conjunto de artículos realizados todos por historiadoras, en los que se engloban diversos temas a través de una renovación metodológica. Y, en segundo lugar, debemos destacar una obra titulada “*Historia de las Mujeres en Occidente*”⁸⁰ bajo la dirección de George Duby y Michelle Perrot. Esta última autora participó también en el libro mencionado anteriormente al inicio de este mismo párrafo. Este libro dividido cronológicamente en cinco volúmenes (La Antigüedad, La Edad Media, Del Renacimiento a la Edad Moderna, El siglo XIX y El siglo XX), está a su vez dividido en diversos capítulos trabajados principalmente por historiadoras de diversas nacionalidades y generaciones. Cada trabajo muestra a la mujer como protagonista de cada época y evidenciando su papel como sujeto histórico.

En España, hacia 1993, se llevó a cabo el tercer Seminario Internacional titulado “*Mujeres y poder*”⁸¹ en el que expusieron los trabajos de diversas investigadoras que recogen sus impresiones sobre la terminología, analizando, también, las diferentes formas de poder femenino. Se inicia de esta manera una línea de investigación que ha incluido, a lo largo de los años, numerosas publicaciones que desarrollan esta cuestión. Por lo tanto, hablamos de una rama de investigación consolidada, pero que todavía puede ser muy innovadora. Por ejemplo, en el mundo anglosajón surge un término denominado “*Queenship*”, asociado a un nuevo modelo analítico sobre los ejercicios, ámbitos y

⁷⁹ AMELANG, J. y NASH, M. (ed. Lit.) (1990). *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia, España: Institució Alfons el Magànim.

⁸⁰ DUBY, G. y PERROT, M. (dir.) (1991). *Historia de las Mujeres en Occidente*. Madrid, España: Taurus.

⁸¹ GALLEGO, M.; MÓ, O y PÉREZ, P. (org.), *Mujeres y poder*, Seminario Internacional organizado por el Instituto Universitario de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, celebrado en octubre de 1993.

formas del poder femenino, dedicado, especialmente, al marco cronológico de la Baja Edad Media y primera Edad Moderna. Este concepto está vinculado a la “Nueva Historia Política”, la cual se ha especializado, concretamente, en el estudio del poder de las reinas, evidenciando que las capacidades de actuación política de estas mujeres eran mayores que las que la historiografía les había otorgado. Debido al éxito de este término a nivel europeo, los investigadores se han visto en la necesidad de traducirlo, siendo Nuria Silleras, en el caso español, quién en 2003 propone la palabra “Reginalidad” para referirse a este modelo teórico⁸².

Como hemos podido comprobar el estudio de la mujer ha supuesto la incorporación de formas de análisis innovadoras. Durante las últimas décadas se han desarrollado estudios de diversa índole relacionando a la mujer con la historia del arte. En nuestro caso, la búsqueda de fuentes se ha dirigido al ámbito artístico y concretamente a los monumentos funerarios destinados a mujeres. De esta manera obtenemos una visión particular de cómo la figura femenina ha quedado representada en la Historia. Por lo tanto, haremos un breve recorrido por algunas publicaciones centradas en este aspecto y que, además, nos han resultado muy útil para desarrollar esta tesis. Podemos destacar, nuevamente, a Manuel Núñez Rodríguez con aportaciones como “*El sepulcro de doña Constanza de Castilla, su valor memorial y su función anagógica*”, “*La iconografía funeraria: la mujer y la fama póstuma*” o “*Leonor de Aquitania en Fontevreud: la iconografía funeraria como expresión de poder*”⁸³. También resultan interesantes las obras con temáticas más generales como la de Antonio Delgado “*El sentido dramático del rito funerario: prácticas de luto de la mujer en el País Vasco y en Portugal. Referentes a partir del Arte*”, o la de Diana Pelaz “*La imagen de la reina consorte como muestra de poder en el reino de Castilla durante el siglo XV. Construcción y significado*”⁸⁴ concretamente el capítulo titulado “*Construcción de la memoria funeraria. Las exequias por la reina difunta*”.

⁸² PAGÉS POYATOS, A. (2017). “El Queenship como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica”. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, N.º 5, pág. 48.

⁸³ Entre la bibliografía de Manuel Núñez encontramos (1989) “*El sepulcro de doña Constanza de Castilla, su valor memorial y su función anagógica*”. *Archivo español de arte*, tomo 62, N.º 245, pp. 47-60.; (1993) “*La iconografía funeraria: la mujer y la fama póstuma*”. En GARCÍA, M. Á. y HERNANDO, J.L. (coord.) *Repoblación y reconquista: Seminario. Actas del III Curso de Cultura Medieval*. Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, pp. 95-106.; (1994) “*Leonor de Aquitania en Fontevreud: la iconografía funeraria como expresión de poder*”. En SERRANO, E. (coord.), *Muerte, religiosidad y cultura popular: siglos XIII-XVIII*. Instituto “Fernando El Católico”, pp. 451-470.

⁸⁴ PELAZ, D. (2013). “La imagen de la reina consorte como muestra de poder en el reino de Castilla durante el siglo XV. Construcción y significado”. *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, N.º 23, pp. 265-290.

Además, podemos resaltar algunos estudios sobre la sepultura de personajes femeninos. Por poner algunos ejemplos, destacamos el trabajo de Margarita Ruiz Maldonado “*El sepulcro de Doña Beatriz de Portugal en Sancti Spiritus (Toro)*”⁸⁵, el de Balbina Martínez Caviro “*María Orozco <La Malograda>*”⁸⁶, María Luisa Tárraga Baldó “*El sepulcro de la Reina María Bárbara de Portugal, esposa del Rey Fernando VI*”⁸⁷ o Marta Cendón Fernández “*El sepulcro de doña Aldonza*”⁸⁸. Por último, entre las publicaciones más recientes podemos encontrar en el 2020 una realizada por Magdalena Lasala titulada “*Ruta de las Mujeres Imborrables. Rutas del cementerio de Torrero*”⁸⁹. Este tipo de divulgaciones ejemplifican itinerarios cada vez más frecuentes en los cementerios, como es recorrer las tumbas de mujeres emblemáticas asociadas al lugar.

A pesar de que en España existe una bibliografía bastante amplia sobre el arte funerario, la centrada en la figura femenina es aún bastante escasa. De esta manera se diferencia de otros países como Portugal que ya tiene establecida una línea de investigación sobre la representación de la mujer en el arte funerario de la Edad Media. Algunas tesis desarrolladas en las universidades lisboetas son: “*Poder e Representação, Iconologia da família real portuguesa. Primeira Dinastia. Séculos XII a XIV*”⁹⁰ de Carla Varela en el cual hace un análisis de los monumentos funerarios de las reinas de dicha dinastía; otra tesis titulada “*O Género Feminino em Discussão. Re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa: projectos, processos e materializações*”⁹¹ por Joana Ramôa Melo, en el que hace una investigación monográfica sobre todo lo referente a las sepulturas de mujeres relevantes del periodo medieval portugués; y, además, la tesis de Clara Ribeiro “*Género e representação: A indumentária feminina nos jacentes*

⁸⁵ RUIZ, M. (1993). “El sepulcro de Doña Beatriz de Portugal en Sancti Spiritus (Toro)”. *Goya: Revista de arte*, N.º 237, pp. 142-148.

⁸⁶ MARTÍNEZ, B. (2000). “María Orozco <La Malograda>”. *Totolum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, N.º 42, pp. 223-240.

⁸⁷ TÁRRAGA, M.ª L. (2008). “El sepulcro de la Reina María Bárbara de Portugal, esposa del Rey Fernando VI”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, N.º 178, pp. 46-65.

⁸⁸ CENDÓN, M. (2017). «El sepulcro de doña Aldonza». En PARDO, E. (coord.) *Mujeres con poder en la Galicia Medieval (siglos XIII-XV): estudios, biografías y documentos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”, pp. 323-339.

⁸⁹ LASALA, M. (2020). *Ruta de las mujeres imborrables. Rutas del Cementerio de Torrero*. Zaragoza, España: Ayuntamiento de Zaragoza- Cementerio de Torrero.

⁹⁰ VARELA, C. (2004). *Poder e Representação, Iconologia da família real portuguesa. Primeira Dinastia. Séculos XII a XIV* (Tesis doctoral). Universidade de Lisboa, Portugal.

⁹¹ RAMÔA, J. (2012). *O Género Feminino em Discussão. Re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa: projectos, processos e materializações* (Tesis doctoral). Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

*portugueses dos séculos XIII a XV*⁹², cuyo objetivo fue estudiar la vestimenta con la que fueron representadas en sus respectivas sepulturas.

4. Conclusiones

A través de este recorrido por los principales autores y sus publicaciones, hemos sintetizado y evidenciado cuál es el área de investigación al que pertenece nuestra tesis. Esta panorámica sobre la bibliografía de las corrientes historiográficas expuestas demuestra cuáles han sido los temas y los trabajos realizados hasta el momento. Como hemos podido comprobar, en España existen artículos dedicados al estudio de sepulcros femeninos de manera individualizada, sin embargo, hasta el momento no se han hecho trabajos monográficos sobre el tema. Por lo tanto, nuestra tesis doctoral pretende rellenar un vacío historiográfico existente en el estudio del género sepulcral, así como revalorizar la figura femenina en la Historia del Arte. De manera que la realización de dicha investigación no solo servirá para documentar, conservar y dar a conocer el patrimonio funerario nacional, sino que, además, supondrá un evidente avance y ampliación de los estudios sobre la mujer en la historia de nuestro país, rescatando del olvido figuras femeninas a través de sus mausoleos, tesoros artísticos aún bastante desconocidos para la gran parte de la sociedad.



Fig. 3 *Estatua sepulcral de doña Juana Manuel* Dibujo de Valentín Carderera.
Iconografía española, pág. 124.

https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=146114&interno=S

⁹² RIBEIRO, C. (2014). *Género e representação: A indumentária feminina nos jacentes portugueses dos séculos XIII a XV* (Tesis doctoral). Universidad de Lisboa, Portugal.

CUESTIONES PREVIAS



El trabajo de investigación que hemos planteado, pretende contribuir al conocimiento del arte funerario a través de una perspectiva de género, en el que los sepulcros femeninos serán nuestro principal objeto de estudio. Antes de entrar en materia, consideramos interesante plantear algunas cuestiones fundamentales acerca del pensamiento sobre la muerte y la evolución en las formas de enterramiento. Partiendo de esta base, que sirve como antecedente, será mucho más comprensible el tema que abordamos en la investigación.

Sin duda alguna, podemos decir que una de las cuestiones que más ha preocupado al ser humano, en todas sus etapas históricas, es el asunto de la muerte. La inquietud ante una situación desconocida que, tarde o temprano, todos tendremos que afrontar, explica las diversas actitudes que tendrán las sociedades pasadas respecto a este tema, y, por ende, sus diferentes representaciones artísticas. Desde la Antigüedad, las culturas profesaban una fuerte dedicación por las cuestiones referentes al término de la vida, de ahí que existiera un gran interés por encontrar una justificación natural o mística de este hecho. Por esta razón, la religión va a tener un papel fundamental, siendo uno de los factores más influyentes en la mentalidad de cada época. A lo largo del tiempo, la muerte y la religión estarán íntimamente unidas desarrollándose un sistema de creencias -a partir de la mitología-, de prácticas -a través de los ritos y hábitos- y de valores -con el código ético-. De manera general, en las culturas antiguas se creía en la existencia de otra vida después de la muerte y que, por tanto, tras fallecer, el alma del difunto realizaba el viaje hacia el inframundo. Este pensamiento se fomentaba y complementaba por medio de narraciones en las que se describían estos lugares, las divinidades a las que se vinculaban o las costumbres y normas por las cuales se regulaban. Evidentemente, cada civilización tenía su propio culto funerario, aunque también compartían algunos elementos comunes. Por ejemplo, los egipcios daban gran importancia a las construcciones de tumbas y sarcófagos, así como al acompañamiento de un ajuar funerario. Pero, sobre todo, a la conservación del cuerpo -momificación-, una práctica meticulosa y esencial para garantizar la vida eterna en el reino de los muertos. También, en las culturas clásicas, el mundo de los muertos estaba muy desarrollado, existiendo infinidad de relatos y vestigios que aluden a este tema, o bien, a los ritos y procedimientos que debían cumplirse durante los funerales. Tal es el caso del uso del *óbolo* en el que, según la tradición griega, el cadáver debía enterrarse con una moneda en la boca para que sirviera de pago al barquero Caronte, quien estaba encargado de transportar la *psique* del difunto, a través de los

pantanos del Aqueronte, conduciéndolo hacia el Hades, es decir, el inframundo griego⁹³. Prácticas como estas se trasladaron al ámbito romano, en donde también existían complejas exequias que debían cumplirse con mucha rigurosidad. Precisamente durante la República Romana se promulgó la Ley de las Doce Tablas, entre los años 451- 450 a. C., cuyo texto jurídico contiene normas para regular la convivencia del pueblo. En concreto los once artículos que componen la Tabla X están dirigidos al “Derecho Sacro”, centrados en el tema del ritual funerario. La mayoría están enfocados a evitar la excesiva suntuosidad de las honras fúnebres. Así pues, entre otras cuestiones, se prohibió que los cadáveres fueran cremados o inhumados dentro de las ciudades, debido a razones de seguridad e higiene⁹⁴. Por lo tanto, estas prácticas se desarrollaban en las necrópolis, que eran espacios preparados para ello situados a las afueras de las urbes, colindando con los caminos y las calzadas. En la Antigüedad había dos tipos de enterramientos: la inhumación y la incineración. Esta última práctica, que consistía en reducir el cadáver a cenizas, estuvo muy expandida hasta la implantación del cristianismo como religión oficial. A partir de entonces, la incineración se fue sustituyendo por la inhumación, que terminaría por constituirse como la única forma de enterramiento posible.

Teniendo en cuenta que nuestro objeto de estudio es la escultura funeraria destinada a mujeres, consideramos interesante reseñar importantes piezas de nuestro patrimonio arqueológico que permiten retrotraernos a tiempos lejanos. Estos ejemplos pueden servir como punto de partida, a nivel nacional, en la práctica de estas costumbres. Nos referimos a las famosas esculturas de la cultura íbera, como son las Damas de Elche, Baza o Guardamar, entre otras. Estas estatuas, que representaban a mujeres ataviadas elegantemente, servían como urnas cinerarias. Cada una de ellas disponía en la parte trasera de un orificio excavado, en cuyo interior se depositaban los restos y cenizas de las difuntas. Si bien existen numerosas inquietudes sobre la identidad de estas mujeres, pues no se sabe con seguridad si se trataban de diosas, aristócratas o sacerdotisas, el hallazgo de estos modelos iconográficos en los espacios funerarios demuestra la relevancia de la

⁹³ Referencias a este rito lo mencionaron autores de la época como Aristófanes en su publicación *Las Ranas*. ARISTÓFANES (s.f.). *Las Ranas*, pág. 16.

⁹⁴ “Cicerón (*De leg. II*, 23) dice que estas reglas son dignas de elogio y se aplican por igual a aristócratas y a plebeyos, pues resulta completamente lógico que las diferencias de fortuna desaparezcan en la hora de la muerte”. MOJER, Mario (1994). *La ley de las doce tablas*, pp. 61-62.

imagen femenina y el rol de las mujeres ibéricas como transmisoras de la memoria familiar y del linaje⁹⁵.



Fig. 4 y 5: *La Dama de Baza* y *la Dama de Elche*. Museo Arqueológico Nacional.

[Fotografías 1 y 2: MANArqueológico (6 de enero de 2016)]

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Museo_Arqueol%C3%B3gico_Nacional_-_1969-68-155-123A_-_Dama_de_Baza_01.jpg/

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Museo_Arqueol%C3%B3gico_Nacional_-_26207_-_Dama_de_Elche_02.jpg

En la Edad Antigua, el interés por destinar un espacio adecuado a los difuntos, provocó un importante desarrollo de las necrópolis. En estas ciudades de los muertos, donde se practicaba tanto la inhumación como la incineración, también era costumbre perpetuar la memoria de las personas fallecidas con algún monumento, ya sea a través de estructuras arquitectónicas, esculturas o de la representación de su propia imagen idealizada. Este conjunto de obras de arte ligadas al mundo funerario, demuestran la importancia y el respeto que sentían las sociedades antiguas por sus muertos.

La implantación del cristianismo, así como los cambios que se dieron en el tránsito de las sociedades antiguas a las medievales, provocaron modificaciones en lo correspondiente al ámbito funerario. Si bien los primeros cristianos mantuvieron la tradición romana de enterrar a sus muertos *extra muros*, la imposición de la inhumación requería de mayor espacio para los enterramientos, de ahí que a partir del siglo II d. C. se desarrollaran las

⁹⁵ RÍSQUEZ CUENCA, Carmen; RUEDA GALÁN, Carmen; HERRANZ SÁNCHEZ, Ana (s.f.). “La posición de la mujer en la sociedad ibérica y su papel en el ámbito económico”, pág. 8.

criptas o catacumbas⁹⁶. Estos lugares eran cementerios subterráneos comunitarios, en los que multitud de sepulturas se aglomeraban en las paredes de las galerías. Estos nichos excavados en los muros se llamaban *loculi*, y se colocaban en filas, unos sobre otros, aprovechando al máximo el espacio. A pesar de la aparente igualdad que otorgaba esta forma de enterramiento, también era usual encontrar espacios privilegiados denominados *cubiculum*, que albergaban la sepultura de algún difunto insigne. Se trataba de un espacio más grande, abierto y decorado, que a su vez estaba protegido por un arco. Estas estructuras, conocidas como arcosolios, serán una de las tipologías que más éxito tendrá en la arquitectura funeraria y que, como veremos a lo largo de nuestra investigación, se desarrollará siglos después, ajustándose a los estilos de cada época.

Continuando con este recorrido histórico, entre los siglos IV- V se produjo el auge de la devoción a las reliquias de los santos. Por lo tanto, sobre sus tumbas se construyeron mausoleos y *martyria*. Estas últimas eran iglesias de pequeñas dimensiones, erigidas en honor a santos, mártires o maestro de la fe, y en donde no solo se custodiaban sus restos, sino que también se les rendía culto. Muchas de estas edificaciones religiosas se convirtieron en centros de peregrinación, que tuvieron más o menos relevancia según la divulgación del culto al santo que se veneraba⁹⁷. Estos templos, donde pronto se erigieron basílicas, fueron lugares en los que la población quiso ser enterrada. El deseo de recibir sepultura en un lugar próximo al cuerpo de un santo o de alguna de sus reliquias, se extendió durante esta época, conociéndose dicha costumbre por el nombre de enterramientos *ad sanctos*. Esta práctica se debía a la creencia de que cuanto más próximo se inhumara el cuerpo del difunto con respecto al santo, mayor era su protección espiritual, ya que estos podrían interceder ante Dios. Asimismo, se propagó la idea, de que el día del Juicio Final, resucitarían solamente aquellos que habían recibido sepultura conveniente e inviolada en suelo sagrado o en sus proximidades. Por lo tanto, el miedo a no resucitar en el más allá, arraigó todavía más esta creencia. A medida que las urbes van creciendo, tanto las necrópolis como las basílicas, que estaban situadas a las afueras, se van incorporando progresivamente al entramado urbanístico⁹⁸. A partir de entonces, las

⁹⁶ A pesar de la importancia que tuvieron durante este periodo las catacumbas romanas, en la Península Ibérica no tuvieron arraigo como forma de enterramiento. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Alejandro (2001). “Libertad religiosa y cementerios: incidencia del factor religioso sobre las necrópolis”, pp. 645-646.

⁹⁷ DE SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad (2009), “Los sepulcros de los santos: la piedad medieval, el sentido del “decoro” y el ornato durante los siglos del románico”, pág. 96.

⁹⁸ ARIÈS, Philippe (1983). *El hombre ante la muerte*, pp. 35-43.

localidades acogen en su interior estos recintos funerarios, combinándose la ciudad de los vivos con la de los muertos. Los nuevos cementerios urbanos, cobijados por alguna iglesia, generaron una nueva actitud de familiaridad y cercanía con la muerte, dada su proximidad.

La realidad, es que son numerosas cuestiones las que engloban la comprensión de la naturaleza humana ante el término de la vida, ya sea en el ámbito físico como en el espiritual. Como ya hemos mencionado, a lo largo de la Historia las diferentes civilizaciones han tenido diversas visiones sobre la muerte y cómo debían relacionarse con ella. Lo que está claro, es que todas se preocuparon por los restos mortuorios, así como por los ritos funerarios derivados. Ahora bien, en nuestra investigación nos adentraremos en la concepción cristiana de la muerte, no obstante, para comprenderla completamente, necesitaríamos una extensión mucho más amplia de lo que disponemos en este apartado. Por lo tanto, y de manera bastante sencilla, nos detendremos en algunos conceptos y reflexiones que son fundamentales para entender la mentalidad medieval, que es precisamente con la que iniciamos este estudio.

Comenzando por las cuestiones ontológicas referentes a la escatología, los cristianos creen que la causa de la mortalidad humana se debe al pecado original y, en consecuencia, lo entienden como un castigo que debían cumplir. Dicho esto, y retrocediendo a las antiguas creencias –inspiradas por Padres y maestros de la Iglesia como fue la figura de San Agustín, quien abordó este tema en *La Ciudad de Dios*-, las personas se componen de cuerpo y alma, que, aunque unidas en la vida, se distinguen en la muerte. A esto hay que añadir que en la mentalidad cristiana existían diferentes tipos de muerte. La primera, la corporal, se daba en el ámbito terrenal y era inevitable para todos. Consiste en la corrupción física y biológica, por la cual se produce el desprendimiento del cuerpo y del alma, que hasta ese momento formaban un conjunto indivisible. En cambio, la segunda muerte afecta únicamente al alma, que es perpetua, y era lo verdaderamente preocupante para los fieles. Esta podía sufrir dos destinos, que varían según las acciones o conductas vividas, que podrían ser la salvación o la condenación eterna. Por lo tanto, la muerte no significaba el final, sino un paso más en el camino de la vida. De esta manera, quienes habían sido buenos durante el período terrenal debían esperar la resurrección con tranquilidad, sin embargo, aquellos que habían sucumbido al vicio y los pecados, debían

temerla, ya que esto suponía morir por segunda vez condenados⁹⁹. En consonancia con estas ideas, el lugar para enterrar los cuerpos de los fallecidos comenzó a denominarse cementerio, que proviene de la palabra griega *koimenterion* que significa dormitorio. Este término es muy apropiado para la mentalidad cristiana, pues se trata de un espacio en donde los difuntos duermen, a la espera de la resurrección, que les permitiría despertar en la vida eterna.

En definitiva, la vida se entendía como un peregrinaje hacia el *más allá*, así pues ¿en qué consiste este místico lugar? Según los textos medievales, concretamente desde el siglo XI, se tuvo especial interés en la difusión de la lectura del Apocalipsis de San Juan y su creencia en el Juicio Final¹⁰⁰. De esta manera, se produce un cambio de mentalidad entre la Alta y Baja Edad Media, que afectó a estas cuestiones escatológicas. A partir de entonces, el *más allá* se divide en tres espacios: Cielo, Infierno y Purgatorio. Cada uno de estos lugares son los destinos a los que llega el alma del difunto, según las culpas o pecados cometidos en vida. En un principio, el Cielo se asoció a la idea del Jardín del Edén, no obstante, avanzada la Edad Media, se sustituyó por la idea de una ciudad sagrada, la Nueva Jerusalén. Este era el destino al que todo moribundo deseaba llegar, pues se pensaba que alcanzando dicha ciudad celestial resucitabas al amparo de Dios¹⁰¹. En oposición al Cielo se sitúa el Infierno. Este lugar subterráneo, descrito como terrorífico, era el destino de las almas que habían sido condenadas para la eternidad a sufrir los peores dolores y tormentos, como castigo por los pecados cometidos. Sin duda, un destino temido por todos los cristianos, a los que debía servir de advertencia para alejarlos de todo mal y evitar así las atroces penas perpetuas. En cuanto al Purgatorio, es el último lugar en consolidarse, lo hace en el siglo XIII, concretamente en el año 1274. Se establece como un lugar intermedio entre el Cielo y el Infierno, que acoge a las almas que han superado el juicio particular, pero que aún no están lo suficientemente purificadas como para acceder al Cielo. Por esta razón, aunque estaban salvadas de la condena eterna, todavía debían expiar sus culpas. En cierta manera, el Purgatorio servía de consuelo, pues se entiende como una nueva oportunidad, donde el alma debe pasar una temporada para

⁹⁹ MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996). *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, pp. 11- 12; HAINDL UGARTE, Ana Luisa (2009). “La muerte en la Edad Media”, pp. 106-

¹⁰⁰ HAINDL UGARTE, Ana Luisa (2009), pág. 114.

¹⁰¹ NOVERO PLAZA, Raquel (2009). *Mundo y trasmundo de la Muerte: Los ámbitos y recintos funerarios del barroco español*, pág. 22.

purgar sus pecados tras la muerte¹⁰². Ahora bien, según la tradición cristiana, no es un lugar para todas las almas pecadoras, sino para aquellas que se muestran arrepentidas y estando en gracia con Dios, y recuerda que solo algunos pecados menores pueden ser perdonados, ya que los pecados mortales, cometidos en vida, no pueden redimirse aquí¹⁰³. Conviene subrayar que la idea del Juicio Final se va a ir modificando con el paso de los años, pasando de un juicio universal -más o menos lejano- por otro particular, que es inmediato a la muerte corporal. De ahí que empiecen a tener importancia los tratados de *Ars Moriendi*, que ayudan a preparar al moribundo para tener una Buena Muerte. El término de la vida se presenta como un momento individualizado, en el que cada uno debe afrontar una última batalla contra los demonios, quienes conocedores de la debilidad del agónico intentan tentarlo con malos pensamientos. Por lo tanto, aunque en un principio la segunda muerte -la del alma- era la preocupación principal para los cristianos, con el paso del tiempo la primera muerte -la del cuerpo- también será trascendental para conseguir la salvación¹⁰⁴.

En cuanto a las prácticas funerarias, que se encargaban de qué hacer con los cuerpos de los fallecidos y de cómo o dónde sepultarlos, existía un amplio corpus de legislaciones, instrumentos y costumbres para proceder ante estas acciones. La mayoría se servían de las constituciones conciliares y sinodales. Desde principios de la Edad Media, y a causa del desarrollo de la inhumación *ad sanctos*, tanto el Concilio de Braga, del siglo VI, como el de Nantes, en el siglo VII, elaboraron regulaciones sobre las prácticas funerarias. En el primero, decidieron prohibir las sepulturas en el interior de las iglesias, debido a las molestias que generaban en las liturgias, a lo que deben sumarse los motivos higiénicos; mientras que, en el segundo, se determinó la disposición según la gradación de las personas: “*los no cristianos se enterrarían fuera de los recintos de la iglesia, los fieles en el atrio, y las personas de calidad espiritual podrían tener un espacio diferenciado en el pórtico*”¹⁰⁵. Sin embargo, con el paso de los años se fue transigiendo en la regulación, tal y como puede comprobarse con el Concilio de Maguncia del siglo IX, en el que ya se

¹⁰² NOVERO PLAZA, Raquel (2021). “Poder, honor y élites. La capilla funeraria barroca en España”, pág. 15.

¹⁰³ Desde antiguo maestros como San Agustín, San Gregorio Magno, San Beda o San Jerónimos se defiende la importancia que se le concede a los sufragios a través del poder de la oración, ya que con ella se puede ayudar a que las almas de los difuntos encuentren la salvación. HAINDL UGARTE, Ana Luisa (2016). “La idea del Purgatorio en la Edad Media: Organización y definición de una tradición”, pág. 56-57.

¹⁰⁴ SANZ DE ANDRÉS, Mercedes (12 de junio de 2021). *El culto a la muerte en la Edad Media*. [Conferencia], (19:00 min).

¹⁰⁵ NOVERO PLAZA, Raquel (2009), pág. 58.

concedía la posibilidad del enterramiento dentro de las iglesias a determinadas personalidades, según la jerarquización eclesiástica y, además, posibilitando la entrada a laicos cualificados¹⁰⁶.

En España, en tiempos de los visigodos, se regían a partir del *Liber Iudiciorum* o Fuero Juzgo, en el cual los asuntos sobre la muerte hacen referencia a cuestiones de mala *praxis* y sus castigos. Ejemplo de ello, lo encontramos en el Libro XI, Título II, Capítulo I, que expone: “Si algun omne quebranta monumento de muerto, ó despoja al muerto de los vestidos, ó de los ornamentos que tiene, si es omne libre el que lo faz, peche una libra de oro á sus herederos del muerto, y entreque quantol tomó. E si el muerto non oviere herederos, peche la libra del oro al rey é todo lo quel tomó, é demas reciba CC azotes. E si es siervo reciba CC azotes, é sea cremado en fuego ardiente, y entregue lo que tomó”. O también en el Capítulo II: “Si algun omne furta monumento de muerto, si por ventura lo quiere pora sí, peche doce sueldos a los parientes del muerto. E si lo ficiere el siervo de mandado de su sennor, el sennor faga emienda por el siervo. E si lo ficiere sin mandado del sennor, reciba C azotes, y entregue lo que levó en su logar á su cuerpo del muerto”¹⁰⁷.

No obstante, será con la promulgación de Las Siete Partidas del rey Alfonso X, el Sabio, donde podemos apreciar un reglamento sobre esta materia, concretamente en la Partida primera, título XIII, llamado “De las sepulturas”. Entre los numerosos aspectos referentes a este tema, podemos resaltar algunas cuestiones de gran interés que nos permiten comprender dicha mentalidad y práctica. Para empezar, la Ley II, expone los motivos por los que deben sepultarse cerca de las iglesias. Cuatro son las razones: la primera, porque la creencia de los cristianos es más allegada a Dios, por lo tanto, sus sepulturas también deben acercarse a las iglesias; la segunda, porque cuando la gente va a la iglesia ve las huellas de sus difuntos parientes y amigos, por lo que así se acordaban de rogar a Dios por ellos; la tercera, porque se encomiendan a los santos en cuyo nombre se ha fundado la iglesia, para que rueguen ante el Señor por aquellos que están sepultados en sus cementerios; y la cuarta, porque los diablos no pueden llegar a los cuerpos que están soterrados en estos cementerios, a los cuales se les llamaba el amparamiento de los muertos. Asimismo, reconoce que los antiguos emperadores y reyes de los cristianos hicieron establecer estas iglesias y cementerios fuera de las ciudades y de las villas, para

¹⁰⁶ GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Alejandro (2001), pág. 646.

¹⁰⁷ ALBA BUENO, M.^a Angustias; RODRÍGUEZ GARCÍA, Manuel (2016). “La Muerte en el Fuero Juzgo y tipos de enterramiento en el reino visigodo de Toledo”, pág. 91.

que el hedor de los muertos no corrompiese el aire y afectase de mala manera a los vivos¹⁰⁸. Además, en la Ley XI se expone quiénes son las personas que pueden enterrarse en la iglesia:

“ Enterrar non deben á otro ninguno dentro en la iglesia sinon á estas personas ciertas que son nombradas en esta ley, asi como los reyes et las reyna et sus fijos, et los obispos, et los abades, et los priores, et los maestros et los comendadores que son perlados de las órdenes et de las iglesias conventuales, et los ricos homes, et los otros hombres honrados que ficiesen eglesias de nuevo ó monesterios, et escogesen en ellas sus sepolturas: et todo otro home quier sea clérigo ó lego que lo meresciese por santidad de buena vida et de buenas obras. Et si alguno otro soterrasen dentro en la iglesia sinon los que son dichos en esta ley, débelos facer sacar ende el obispo; et tambien estos como qualquier de los otros que son nombrados en la ley ante desta, que deben ser desoterrados de los cementerios, débenlos ende sacar por mandado del obispo, et non de otra manera. Eso mismo deben facer quando quisieren mudar algunt muerto de una eglesia á otra, ó de un cementerio á otro. Pero su alguno soterrasen en algun lugar non para siempre mas con entencion de lo levar á otra parte, atal como ese bien lo pueden desoterrar para mudarlo á menos de mandado del obispo.”¹⁰⁹. La aceptación de esta nueva normativa que consentía la inhumación en el interior de la iglesia generó que, a partir del siglo XII -en la transición entre la Alta y Baja Edad Media-, se iniciara la conquista de los espacios funerarios privilegiados del templo. Hasta este momento, se limitaba esta posibilidad a dignidades eclesiásticas, reyes, nobles y ciertas personas honradas¹¹⁰. A partir de entonces, e inspirándose en lo expuesto en las



Fig. 6 Pavimento original con las tumbas más humildes en la iglesia de Santa María de los Ángeles en San Vicente de la Barquera, Cantabria. [Fotografía: Elaboración propia].

¹⁰⁸ *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. Tomo primero. Partida Primera, Título XIII, ley II, pág. 382.

¹⁰⁹ *Ibidem*, Título XIII, Ley XI, pág. 388.

¹¹⁰ Estas personas tenían el privilegio de ser enterrados en el interior de una iglesia porque habían contribuido con dádivas y limosnas a la fundación, construcción o reformas de iglesias.

Partidas de Alfonso X, la nobleza comienza a financiar el levantamiento de nuevos centros religiosos que sirvieran de panteón funerario. De esta forma, los fundadores se garantizaban un espacio digno para albergar sus restos mortuorios en sepulturas artísticas y, además, la perpetuación de su memoria y la de su linaje, generalmente, con el uso de la heráldica. Con el paso de los siglos, los grupos privilegiados siguieron asegurándose el descanso eterno en los mejores lugares de la iglesia, mientras que el resto de la población, aunque consiguió adentrarse en el interior de la iglesia, tuvo que resignarse a ser inhumado bajo el suelo, en modestas lápidas y en las zonas de menor relevancia. Todavía hoy, se conservan en algunas iglesias las huellas de esta práctica funeraria, evidenciado en los suelos completamente pavimentados por las tumbas colocadas hasta el siglo XVIII. Buen ejemplo de ello, lo podemos encontrar en la iglesia de Santa María de los Ángeles, en San Vicente de la Barquera, Cantabria, que mantiene el piso original de madera con la forma de las antiguas tumbas.

Precisamente, una de las maneras que tiene la sociedad para afrontar la muerte, así como su percepción, es a través del arte. Los monumentos funerarios forman parte de este gran abanico de representaciones artísticas vinculadas al ámbito mortuario. Estos ofrecen una imagen de la muerte, generalmente bella, que facilita la relación existente entre los vivos y los muertos, al tiempo que suaviza el miedo al que siempre se ha vinculado. Mantener viva la memoria de los muertos a través del lenguaje de la belleza, ha permitido dejar para la posteridad obras de gran valor artístico e histórico. Sin duda, el patrimonio funerario forma parte del legado de las sociedades pasadas, creándose monumentos perecederos como los catafalcos -túmulos adornados con magnificencia, que suelen ponerse en los templos para las exequias solemnes-; o duraderos como los mausoleos que son nuestro objeto de estudio.

Ahora bien, aunque en teoría la muerte es un hecho común para todos, pues es inherente a nuestra naturaleza y todos, independientemente de nuestra condición, moriremos, la realidad es que la igualdad ante la muerte es relativa. En la práctica existían muchas diferencias, ya que, dependiendo del rango social o del poder adquisitivo, disponías de mayores privilegios para expiar los pecados y sufragar la “salvación” del alma de los difuntos. Estos podían ser: inhumarse en el interior de una catedral o iglesia, especialmente aquellas vinculadas a monasterios o conventos; tener el derecho de patronato de alguna de ellas, lo cual les permitía solicitar los mejores lugares de

enterramiento -recordemos que el precio variaba según la jerarquía de la zona¹¹¹-; la construcción de un mausoleo o disponer de una capilla funeraria; e incluso, la posibilidad de destinar más cantidad de dinero para un mayor número de misas, obras de caridad, limosnas, etc. Estas circunstancias no solo favorecían a los más poderosos, sino también a la Iglesia. Por un lado, se afianzaban las creencias religiosas vinculadas al mundo funerario y con ello una mayor práctica de la fe, sin olvidar lo que suponían estos importantes ingresos económicos, de los cuales se beneficiaban estas instituciones¹¹². Por lo tanto, solo una parte bastante reducida de la población pudo permitirse erigir un monumento funerario. Buena muestra de ello ofrecemos a lo largo de la investigación, pues las mujeres sobre las que escribimos formaban parte del estamento privilegiado de su época. Dentro del conjunto, distinguimos a miembros de la realeza, nobleza y a religiosas.

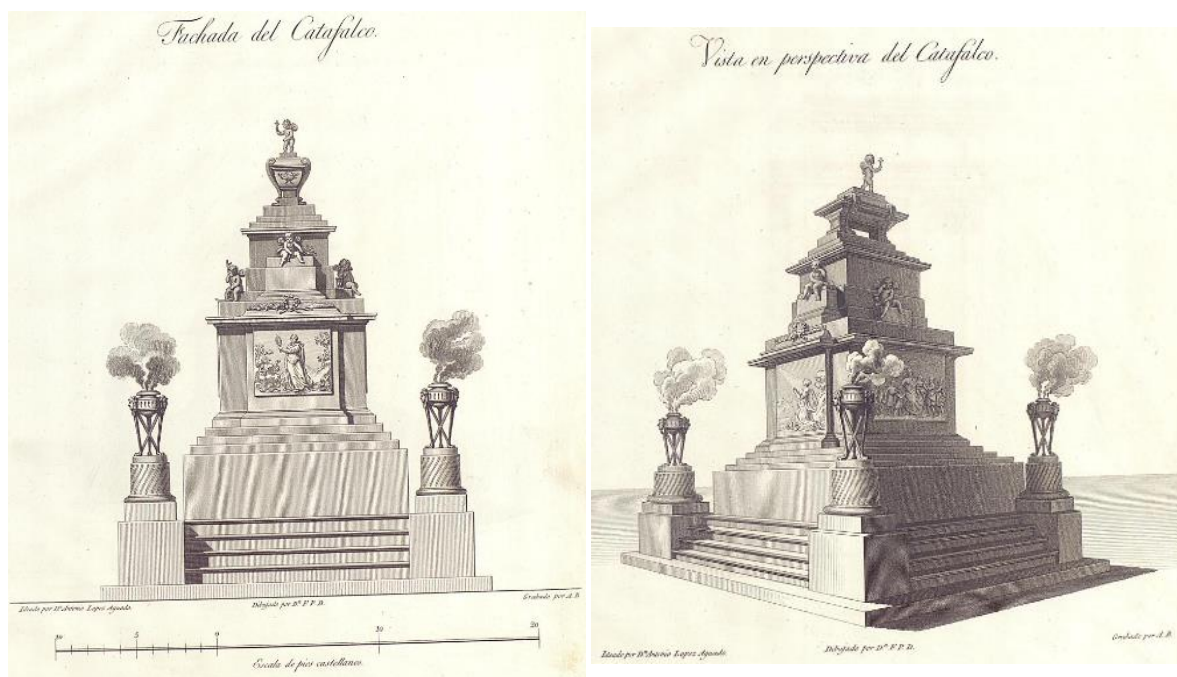


Fig. 7 Dibujo catafalco de la Marquesa de Camarasa.

Libro encuadernado relativo a la descripción artística del catafalco que se presentó en la iglesia de San Felipe Neri de Madrid para celebrar las exequias de [Josefa Manuela Téllez-Girón Alfonso Pimentel, marquesa de Marguini, (XII)] marquesa de Camarasa, hija de [María Josefa Pimentel, XII] condesa-duquesa de Benavente, en fecha 11-11-1817.

¹¹¹ A modo de fuente, son relevantes los inventarios de sepulturas de iglesias, que ayudan a conocer cómo estaba distribuido y tasado el espacio funerario dentro de un templo. Asimismo, también pueden aportar información descriptiva de los diferentes sepulcros.

¹¹² NOVERO PLAZA, Raquel (2009), pp. 25-29.

CAPÍTULO I

SIGLO XIV



1. Características del siglo XIV

Iniciamos nuestro estudio histórico-artístico en el siglo XIV, aunque es importante señalar que, en comparación con el siglo anterior, se observa una cierta continuidad en la transmisión de concepto. A lo largo de esta centuria, comienzan a formarse las capillas funerarias. Estos espacios se entienden como un conjunto compuesto por diferentes elementos interrelacionados, en el que sobresale por importancia el monumento funerario, pero también aparece acompañado por otros componentes significativos, como las imágenes devocionales, retablos, y escudos de armas, entre otros¹¹³. Para abordar el análisis del género funerario tendremos en cuenta dos aspectos fundamentales: el estudio tipológico, que se centra en las formas de los monumentos, y el estudio iconográfico que examina las representaciones visuales que componen la obra.

Comenzando por la tipología de las sepulturas adoptadas en la España del siglo XIV, observamos que se mantienen los tipos tradicionales de enterramientos presentes durante la Baja Edad Media. Existe bastante variedad en cuanto a la forma del monumento funerario, encontrando para el ámbito femenino ejemplos desde las más sencillas lápidas hasta los sepulcros más suntuosos. A diferencia del siglo XIII, en donde sobresalen excepcionales modelos de sepulcros exentos, es decir, en los que todos sus lados están ornamentados como es el caso del de Urraca López de Haro¹¹⁴; durante el siglo XIV, es más habitual encontrar sepulcros murales en los que la obra se ha constituido en el interior de un nicho -dentro de la pared- o bien adosado al muro. Es posible caer en la confusión entre ambas tipologías pues, en algunos casos, existieron modificaciones posteriores, especialmente, por el traslado de su ubicación original. Tal es el caso de la reina Juana de Castro, sepultada en el Panteón Real de Compostela, cuyo sepulcro fue concebido como una obra exenta y no adosada, como se muestra hoy día. Aunque se desconoce el lugar primigenio, la pieza quedó así encajada en su traslado al Panteón en el año 1535¹¹⁵. En otros casos, tenemos una visión bastante distorsionada de cómo debía ser el monumento en un principio, pues algunas obras han desaparecido, mientras que de otras solo se conservan unas pocas piezas, predominando la figura yacente. Ejemplo de la situación

¹¹³ NOVERO PLAZA, Raquel (2009) Mundo y trasmundo de la muerte: los ámbitos y recintos funerarios del barroco español”, pág. 74.

¹¹⁴ El sepulcro de doña Urraca López de Haro debió realizarse durante la primera mitad del siglo XIII y se localiza en la sala capitular del monasterio cisterciense de Santa María de San Salvador de Cañas, en La Rioja.

¹¹⁵ [Sepulcro de la Reina D.ª Juana de Castro] (s.f.). *Museo Catedral de Santiago*.

<https://www.museocatedraldesantiago.es/es/2020/04/07/sepulcro-de-la-reina-da-juana-de-castro/>

que se presenta, es el caso de la reina María de Chipre, de cuya sepultura solo se conserva su efigie en el Museo Nacional de Arte de Cataluña¹¹⁶.

Comenzaremos este recorrido por una de las manifestaciones más modestas del arte funerario, nos referimos a la lápida sepulcral, también conocida como losa o *lauda*. Esta tipología está vinculada al cristianismo medieval y se extendió con la costumbre de enterrar en el interior de los templos los cuerpos de personas fallecidas¹¹⁷. En contraste con otros monumentos funerarios, que tienen carácter de cenotafios [nota que significa], la lauda siempre se coloca en lugar en el que se encuentra sepultado el individuo. Por lo general, la lápida tiene un tamaño bastante reducido, ocupando únicamente las dimensiones del difunto o bien las de su ataúd. De manera que, estas losas, servían para cubrir el espacio en el que estaba depositado el cadáver inhumado, lo cual permitía su delimitación, pero sobre todo su identificación. Sobre ellas se labraban algunos elementos que facilitaban el reconocimiento de su destinatario, como una inscripción con su nombre, el escudo heráldico o la representación del sepultado. Debido a la forma plana en la que se constituían estas piezas, se favorecía su integración en el recinto, llegando incluso a confundirse con el piso de la iglesia. Gracias a esta morfología, la cual permitía pisar sobre ellas, se facilitaba el tránsito por el interior del recinto, evitando cualquier impedimento en la circulación o en la visión de los fieles. Por desgracia, las condiciones en las que se encuentran estas losas, han provocado que muchas de ellas sufrieran daños irreparables; ya sea por la erosión del suelo que borra los relieves de la obra o por la sustracción del pavimento por otro más moderno, lo que significaría eliminar cualquier vestigio del enterramiento¹¹⁸. Para esta época, constituye un claro ejemplo la lápida sepulcral de Teresa de Luna, sepultada en la capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca, y convertida en panteón familiar. Esta llamativa lauda tiene representada a la difunta yacente, una postura apropiada para el modelo pues reproduce la manera en que se encuentran los restos bajo la losa. La figura está grabada en una única pieza de pizarra negra que contrasta con la cabeza y manos hechas en piedra caliza blanca¹¹⁹.

¹¹⁶ [Figura yacente de la reina María de Chipre (muerta en 1322)] (s.f.) Museu Nacional D'Art de Catalunya. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/figura-yacente-de-la-reina-maria-de-chipre-muerta-en-1322/joan-de-tournai/009877-000>

¹¹⁷ REDONDO CANTERA, M.^a José (1987), *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*; pág. 100.

¹¹⁸ NOVERO PLAZA, Raquel (2009), pp. 78-79.

¹¹⁹ MALABIA MARTÍNEZ, Vicente (2004), *Arte en el tiempo: obra restaurada del patrimonio diocesano conquense*, pág. 30.

A lo largo del siglo XIV, hallamos una de las tipologías de enterramiento con mayor tradición histórica: hablamos de los sarcófagos, existentes desde la Antigüedad. Estos recipientes, por lo general, tienen forma cuadrilonga y se realizaban en diferentes materiales. Los más utilizados solían ser: la piedra, como el caso de la dama María Gutiérrez de Escalante, actualmente en el claustro de la catedral de Santander; o en madera, como el de la infanta Berenguela de Castilla, tallado para su fundación en el convento de Santa Clara de Toro. Estas obras suelen tener una notable ornamentación, sobre todo en el lado frontal, que varía según la temática elegida. Debido a la aparente sencillez de estas cajas fúnebres, encontramos situaciones a lo largo de los siglos, en las que los sarcófagos se reemplazaron por otras obras. Ejemplo de ello son los dedicados a dos santas barcelonesas: Santa Eulalia y Santa María de Cervelló. En caso de la primera, el sarcófago románico en el que reposaban sus restos se reemplazó por otro sarcófago de influencia italiana, de mayor envergadura y calidad artística, el cual explicaremos con detenimiento más adelante. En cambio, para la segunda santa, se sustituyó la caja sepulcral de estilo gótico por una urna-relicario encargada a finales del siglo XVII, conservándose la pieza primigenia en el Museo Diocesano de Barcelona¹²⁰.

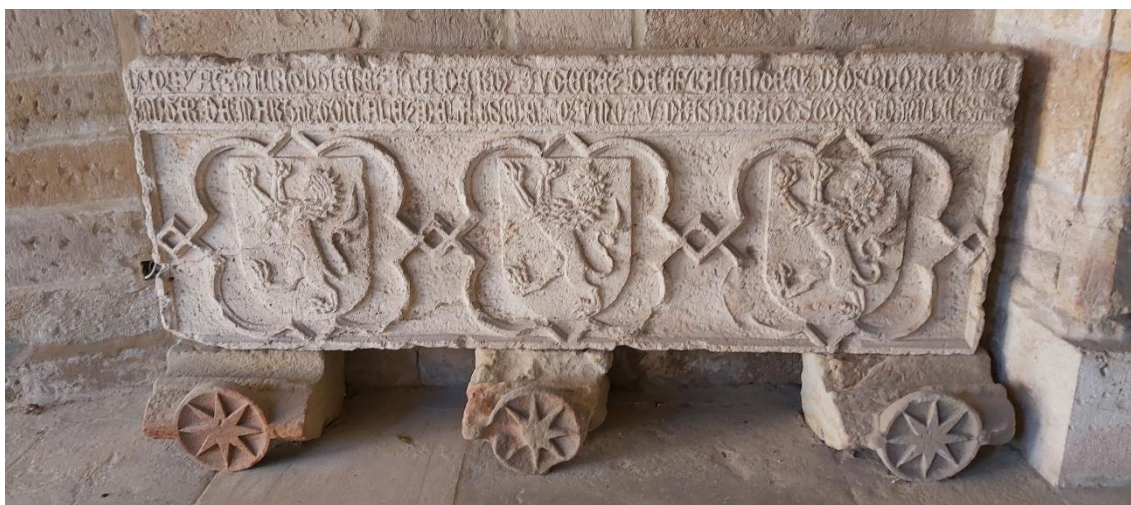


Fig. 8 *Sarcófago de María Gutiérrez de Escalante*. [Fotografía: Elaboración propia].

Entre los prototipos estudiados para este siglo observamos que la presencia de sepulcros de concepción horizontal es más reducida. Esta tipología se identifica por la utilización del suelo como soporte de la memoria sepulcral, dividiéndose estos en: bidimensional, en

¹²⁰ ZAMORA BRETONES, Montserrat (2018), “Santa María de Cervelló (o Socors): estratigrafía de una santa barcelonesa del Barroco”, pág. 1239.

el caso de las lápidas; o tridimensional, como los sepulcros exentos que pueden ser observados por todos sus lados. En cambio, serán más cuantiosos los sepulcros de concepción vertical, caracterizados por establecerse en una pared en la cual predomina la visión frontal de la obra¹²¹. En la zona de la Corona de Aragón, era muy frecuente una tipología de enterramiento denominada urna funeraria. Se trata de unos osarios, de pequeño tamaño, que se utilizan para guardar los huesos de la persona fallecida. Conservamos un variado número de ejemplos que nos ayudan a comprender cómo se constituyen estas obras fúnebres. Para empezar, la pieza principal la conforma el sarcófago, que puede tener una cubierta plana o a doble vertiente. A su vez, las urnas pueden hallarse colocadas de diferentes maneras: a ras del suelo; sobre elementos arquitectónicos como columnas o canecillos con formas de animales; o también podían aparecer yuxtapuestas a la pared. Generalmente, estas obras están adornadas con los elementos decorativos propios de este periodo, no obstante, nos detendremos en la iconografía más adelante. Entre los modelos que se ciñen a esta tipología podemos resaltar las urnas sepulcrales de Constança de Böil y Laura de Fabras, ambas obras ubicadas originalmente en el desaparecido convento de Santo Domingo de Valencia. En la actualidad, ambas urnas se preservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia¹²².

Para el ámbito femenino encontramos interesantes modelos en la tipología de sepulcro mural. En este caso, tanto la arquitectura como la escultura se vinculan entre sí, configurándose en una unidad. Debido a que su estructura combina diferentes formas, es posible que existan numerosas variaciones en lo que a la clasificación se refiere. Este tipo de construcción tiene su herencia en las catacumbas paleocristianas, en cuyos muros se abrían unos nichos con forma rectangular llamados *loculi* o semicircular denominadas *arcosolio*. Durante la Edad Media, la forma más sencilla que había de realizar esta tipología era perforando un arco en el interior de un muro, configurándose en la base la cama o arca sepulcral, que debía quedar alineada con respecto a la cara exterior de la pared¹²³. Debido a las dificultades que suponía horadar las paredes de una construcción, se solía optar por el sepulcro mural adosado. De manera que, la colocación se resuelve pegando a la pared uno de los laterales del sepulcro, el cual quedaba enmarcado, en algunos casos, por elementos arquitectónicos como arcos ciegos apuntados, que solían

¹²¹ REDONDO CANTERA, M.^a J. (1987), pp. 100-106.

¹²² GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (1995), “Capilla, sepulcro y luminaria: arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval”. pp. 72-79

¹²³ REDONDO CANTERA, M.^a J. (1987), pág. 108.

estar decorados por tracerías góticas. Por lo tanto, entre ambas formas existe una clara diferencia: la pared que conforma el fondo de la obra varía en cuanto a su profundidad. No obstante, en ambas circunstancias se aprovechaba este espacio con alguna imagen pintada o esculpida, que completaba de alguna forma aspectos relacionados con el difunto, la religión o la muerte. Por un lado, como prototipos de sepulcro mural en nicho encontramos las sepulturas de algunas abadesas y monjas del santuario de la Sierra en Montblanc, Tarragona, quienes mantienen, además, el mismo patrón decorativo en el frontal del arca -escudos heráldicos entre los cuales se sitúa la figura de una religiosa-. Por otro lado, como modelo de sepulcro mural adosado, encontramos un buen ejemplo en el monumento funerario de Esclaramunda de Illa i Canet, en el monasterio de Pedralbes.

A continuación, centramos nuestra atención en la iconografía, como una de las fuentes de análisis más relevantes del arte funerario. Posiblemente entre los elementos que más llaman la atención del espectador, hallamos la representación del difunto. Durante esta centuria se mantiene la herencia, de la etapa anterior, de retratar al fallecido de manera yacente, por lo que se muestra tumbado sobre un lecho. En España encontramos, dispuestos en esta posición, modelos tan antiguos como el sepulcro de una dama localizado en la iglesia de Santa María Magdalena de Zamora. Aunque desconocemos para quién fue destinada esta sepultura, se ha sugerido su identificación con doña Urraca, esposa del rey Alfonso IX y fundadora de este templo¹²⁴. El modo más frecuente de retratar al yacente, es con una efigie que descansa la cabeza sobre una o más almohadas, dependiendo de su categoría social, y con los ojos cerrados como si estuviese plácidamente dormido. Básicamente lo que intenta reflejar esta postura, no es tanto el cuerpo muerto de la persona, sino el reposo transitorio del difunto que está a la espera de la resurrección. También puede aparecer con los ojos abiertos como si estuviera vivo ya que, dentro de los ideales cristianos de esta época, existía la concepción de que únicamente se producía la muerte del cuerpo, mientras que el alma sobrevive en el otro mundo. Por lo tanto, esta forma de representar a la persona difunta simbolizaba su despertar en el más allá. Asimismo, los rostros de los fallecidos no están acordes con la verdadera edad en la que fenecieron. Hablamos de retratos idealizados ya que, según explican autores como Mâle, durante este período, aunque fallecieran en la vejez, sus efigies debían representarse a la edad en la que Cristo fue crucificado¹²⁵. De manera que,

¹²⁴ FRANCO MATA, Ángela (2003). "Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII-XIV)", pág. 49.

¹²⁵ REDONDO CANTERA, M.^a José (1987), pág. 123.

se establece la idea de que los seres humanos estamos creados a la imagen y semejanza de Dios. Destaca también la posición de las manos que varía según la actitud del difunto o los atributos que lleve. Entre las figuras recopiladas hemos observado que, por lo general, colocan las manos de cuatro formas distintas, aunque en ocasiones se combinan. Predominan las manos cruzadas sobre el abdomen, como en el sepulcro de Francesca Saporitella; en actitud de oración con las manos juntas sobre el pecho y sujetando un rosario, visible en el sarcófago de María de Cervelló; agarrando el manto o complementos de la indumentaria, como lo hace la reina Juana de Castro; y, por último, sosteniendo un pequeño libro de horas, al igual que Elvira Álvarez de Ceballos.

Otros aspectos sobre los que debemos incidir son la indumentaria y los atributos. Teniendo en cuenta que los sepulcros se depositarían en un recinto sagrado, la vestimenta debía estar acorde al lugar. Por lo tanto, era fundamental que las efigies de las mujeres evocaran la honestidad de sus personas. Así pues, para el ámbito femenino podemos distinguir dos variantes de representación: por un lado, la condición señorial en la que las damas visten de manera recatada, con sayas o briales, cubriendo sus hombros con mantos y sus cabezas con cofias y tocas; y, por otro lado, la condición eclesiástica, es decir, vistiendo el hábito monjil. Para este último, es necesario resaltar que no era necesario ejercer de monja para su utilización. Al ser el hábito una vestimenta de luto, muchas viudas lo portaban quedando retratadas así para la posteridad, aunque también era frecuente encontrar a mujeres laicas que, en su deseo por dar ejemplo de humildad, deciden cubrir su efigie con la túnica religiosa, siendo habitual la elección de la orden franciscana por estar asociada a los códigos de austeridad y pobreza¹²⁶. Asimismo, desempeñan un papel importante los atributos colocados en las representaciones de las difuntas, los cuales contribuyen a la individualización del personaje y a evidenciar la condición social a la que pertenecía. En los sepulcros femeninos del siglo XIV, observamos de manera discreta, una serie de objetos de carácter devocional como son el rosario y el libro de horas, cuya presencia en el monumento pretende reflejar las prácticas piadosas de la difunta. También podemos encontrar yacentes que portan joyas como diademas, anillos o collares, que revelan la situación social privilegiada a la que pertenecían. Sin embargo, hay objetos que por su significado tienen exclusividad en su uso. Nos referimos a las coronas, limitadas a la realeza y a la alta nobleza; o también, a los atributos abaciales como el báculo o el libro de la Regla, reservado para las abadesas.

¹²⁶ REDONDO CANTERA, M.^a José (1987), pp. 245-246.

Esta modalidad la podemos encontrar en el Real Monasterio de Santa María de Vallbona (Lérida), cenobio femenino que conserva en su interior numerosas lápidas sepulcrales destinadas a abadesas y monjas. Ejemplo de ello son las laudas atribuidas a Eliarda d'Anglesola o a Elisenda de Copons, que presentan en su conjunto un interesante programa iconográfico.

Con frecuencia la imagen yacente del difunto está acompañada por unas criaturas de diversa índole, que representan a animales, ángeles o santos. Estos seres, trabajados a un tamaño inferior, suelen aparecer en alguna zona de la cama sepulcral, custodiando la efigie. Con referencia a este tema, autores como Alberto Morales Chacón¹²⁷ advierten del carácter apotropaico de los sepulcros medievales, en los cuales la representación de estas pequeñas figuras adquiere la función de proteger el alma de la persona fallecida. Según parece, en el pensamiento de esta época, debía existir cierta inseguridad con respecto a nuestra capacidad individual para alcanzar la eternidad, por lo tanto, consideraban necesario la presencia de seres que ayudaran al difunto en este tránsito. Ahora bien, será en el estudio de caso, donde desarrollaremos el significado de cada uno de estos seres.

Continuamos con los temas iconográficos más representativos en el arte funerario del siglo XIV. Observamos que, de alguna manera, se mantienen las escenas relacionadas con los cortejos funerarios, heredadas del siglo anterior y especialmente frecuentes en la zona de Castilla. Estas imágenes normalmente decoraban sepulcros exentos, distribuyéndose el programa iconográfico por las cuatro caras del arca en un claro sentido narrativo de las exequias. Uno de los ejemplos de mayor relevancia es el de la noble dama Inés Téllez Girón sepultada, junto a su marido, en Villalcázar de Sirga (Palencia). Como integrantes de estos cortejos, es habitual encontrar representadas dignidades eclesiásticas como obispos, deán, clérigos junto con la presencia de franciscanos y dominicos, todos ellos identificables por su indumentaria y atributos. En la Baja Edad Media, el papel que ejercían los religiosos durante estas ceremonias era trascendental, pues se encargaban de dispensar los últimos auxilios espirituales del moribundo¹²⁸. Como ya mencionamos anteriormente, son fundamentales todos aquellos elementos que con su ayudan favorecieran el ascenso del alma. Junto a ellos también suelen aparecer figuras dolientes o plañideras, cuya presencia servía para manifestar la tristeza por la muerte del difunto.

¹²⁷ MORALES CHACÓN, Alberto (1996), *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, pág. 24.

¹²⁸ RODRÍGUEZ VELASCO, María (2014) "Símbolos para la eternidad: iconografía funeraria en la Baja Edad Media", pág. 450.

La exaltación exacerbada de dolor como: mesarse los cabellos, lacerarse las mejillas o los brazos o desnudarse, fueron actitudes denostadas durante la legislación de Alfonso X el Sabio¹²⁹, dejándose de usar con posterioridad. Posiblemente, una de las obras en la que mejor se expresan estos gestos, es el sepulcro de doña Urraca López de Haro, abadesa del monasterio de Cañas, lugar donde se encuentra sepultada. Durante el siglo XIV no hemos hallado sepulcros exentos destinados a mujeres que mantengan esta temática, en cambio, hemos encontrado la lápida sepulcral de Margarida Cadell, en la cual se representa en bajo relieve a la difunta en el *lit de parade*¹³⁰ -colocada sobre la cama sepulcral-, el día de su entierro y acompañada por un séquito de eclesiásticos. La riqueza iconográfica de esta obra, junto a las mencionadas previamente, no solo interesa por su importancia artística, sino porque que, además, suponen una valiosa fuente histórica para el estudio de los rituales funerarios bajomedievales.

Otro tema que se repite con frecuencia es la *Elevatio Animae* que, además, solía formar parte del ciclo narrativo de las exequias. La composición más usual para representar esta idea es con dos ángeles colocados simétricamente, que sostienen un paño o sábana cubriendo la parte inferior de una figura humana desnuda, situada en el centro de la composición, y con las manos unidas en oración. Esta figuración es una forma de simbolizar cómo el alma de la persona fallecida está siendo ayudada por seres celestiales en su ascensión al cielo. Dependiendo de la tipología del monumento funerario, podemos localizarlo en diferentes zonas de la obra: si es un sepulcro exento, se sitúa normalmente en una de las caras menores de cama; si es una urna, en el antependio de la tapa; y si es en un sepulcro mural, se coloca en la pared frontal del muro. Esta imagen típica del arte funerario gótico aparece en las urnas sepulcrales conservadas en el Museo Arqueológico Nacional, procedentes de la Sala Capitular del desaparecido convento de Santo Domingo en Valencia o en las pinturas que decoran la pared frontera de los sepulcros femeninos del monasterio de Pedralbes. También tienen notable presencia algunos conceptos religiosos del Nuevo Testamento como: la Crucifixión, que hace referencia a la muerte de Jesús en la cruz y, por tanto, a la salvación y expiación de los pecados de la humanidad; o la Virgen entronizada con el Niño como madre de Dios, reflejando la espiritualidad mariana propia

¹²⁹ FRANCO MATA, Ángela (2003), pág. 54.

¹³⁰ “El *lit de parade* es el lecho mortuario con un paño encima sobre el que se dispone al difunto una vez limpio y aseado. Desde el punto de vista iconográfico constituye una modalidad figurativa que se corresponde con las ceremonias litúrgicas celebradas durante las exequias”. FRANCO MATA, Ángela (2003), pág. 67.

del arte gótico. La imagen de la Virgen María se utiliza en el arte funerario para que ejerza su papel de corredentora. Asimismo, será habitual el empleo de arcuaciones de estilo ojival para la decoración de las cajas sepulcrales. El interior de estos arcos se ocupaba con alguna ornamentación, sobre todo con pequeñas figurillas de plorantes que tendrán una amplia difusión en el arte gótico de España y Francia¹³¹. Llama la atención, la decoración de la cama funeraria de Leonor de Cabrera¹³² en la catedral de Gerona, que solo conserva las huellas de las figuras que debían ocupar en el espacio bajo los arcos.

Uno de los elementos que cobrará mayor protagonismo, a lo largo del siglo XIV, será la heráldica. Para el retratado, especialmente si pertenecía a la nobleza, era de gran importancia la exhibición de los escudos como miembro de un estatus social alto, pero, sobre todo, por la pertenencia a un determinado linaje. En algunos casos, se realiza tanto la exaltación de una estirpe que únicamente se decora el sepulcro con las armas familiares. Sin embargo, la heráldica también puede aparecer de forma más discreta, mezclada entre los elementos ornamentales del sepulcro. Estos blasones tienen un valor especial, pues sirven para identificar al individuo que reposa en él. En numerosas ocasiones, se desconoce para quién está realizada una sepultura, no obstante, el hecho de que estén decoradas con las armas de un linaje nos ayuda a determinar el personaje o, al menos, a crear una hipótesis al respecto. Un ejemplo de estas circunstancias lo encontramos en la catedral de Orense. Se trata de un sepulcro descubierto en 1938 que, por su tamaño, podría contener los restos de una joven de corta edad, de ahí que se la denominase “la Infantina”. A día de hoy, todavía no podemos hablar con certeza de a quién pudo pertenecer este sepulcro, no obstante, algunos investigadores han propuesto diferentes hipótesis, basándose en la heráldica de la yacija. Observamos que la decoración de la cara frontal del sepulcro se compone de tres escudos: el del centro, representa un castillo surmontado por dos leones rampantes y, a los lados, un escudo partido en dos; en margen izquierdo, se muestra un castillo surmontado por un león rampante- armas simplificadas del reino de Castilla y León-; y en el margen derecho, tres flores de lis puestas en palo. La propuesta que más aceptada es la de Moralejo, apoyada por F. Menéndez Pidal, pues atribuyen esta sepultura a una posible hija del infante don Felipe de Castilla y doña Margarita de la Cerda, quienes tuvieron su corte en Allariz (Orense), lugar en el que además están

¹³¹ FRANCO MATA, Ángela (2003), pág. 55.

¹³² Según explica Jaume Marqués no sabemos con seguridad si este monumento fue mutilado o si, por defecto, es una carencia de construcción por la prematura muerte de su destinataria. (1960), “El sepulcro de D. ^a Leonor de Cabrera en la Seo de Gerona”, pág. 20.

enterrados. En cambio, Fernández Oxea, sugiere la posibilidad de que pertenezca a una hija de Fernando III y Beatriz de Suabia, Leonor, que falleció en su juventud. También, se ha planteado su identidad con alguna de las dos hijas de Alfonso X y Violante de Aragón, fallecidas a una edad temprana.¹³³

Por último, tendrán bastante relevancia las inscripciones funerarias o epitafios, pese a que no se presentan en todos los casos. La función principal de esta escritura es identificar el personaje al que se dedica su memoria, aunque, también, puede ir acompañado por otros datos de interés. Normalmente, proporciona alguna referencia cronológica como: la fecha de defunción del individuo allí enterrado; o datos sobre la contratación de la obra, como la fecha en la que se mandó erigir o en la que se terminó, lo cual es de gran importancia para situarlo en un marco temporal determinado. Al igual que la heráldica, los epitafios aportan información relevante sobre el estatus social de la persona, pudiéndose mencionar, en ocasiones, el cargo que desempeñaba o una determinada labor o acontecimiento que definiera su vida. Asimismo, era frecuente encontrar en los epitafios alguna oración que intercediera por el alma del difunto para alcanzar la salvación. No existen unas normas fijas para la colocación de los epitafios, pues en los sepulcros analizados se muestra una distribución bastante variada. Por lo general, se aprovecha cualquier hueco para instalar una inscripción, no obstante, en los casos que hemos registrado, encontramos principalmente dos zonas: por un lado, bordeando la parte superior de la cama, en el espacio que separa la tapa de la cubierta y el arca; y, por otro lado, en la cara frontal de la yacija, ya sea en la parte alta o baja, o bien como un elemento destacado en el centro. Para esta última modalidad hallamos las urnas sepulcrales del monasterio de Pedralbes que corresponden a Elionor de Pinós i Montcada, Constanza de Cardona-Pinós y sor Beatriz de Fonollet. Todas ellas muestran, en la cara frontal, una cartela de gran tamaño con una inscripción que está escoltada, a su vez, por dos escudos de armas, que sin duda ayudan a reconocer la identidad de la finada.

Por último, debemos hacer mención de unos espacios funerarios que tuvieron especial relevancia durante la Edad Media, nos referimos a los panteones reales¹³⁴. Teniendo en

¹³³ CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2010). “La catedral de Ourense: receptáculo de la memoria de la sociedad medieval”, pág. 404.

¹³⁴ El autor que inicia los estudios sobre panteones regios en España fue Ricardo del Arco y Garay, con trabajos tan relevantes como *Sepulcros de la Casa Real de Aragón* (Madrid, 1945) o *Sepulcros de la Casa Real de Castilla* (Madrid, 1954). No obstante, será a finales de la década de 1980 cuando se desarrollen las investigaciones relacionadas con los enterramientos reales, estableciéndose a partir de entonces, en nuestro país, una amplia historiografía dedicada a este tema.

cuenta la división geográfica de la península ibérica por reinos y la continua expansión territorial, no debe extrañarnos, por tanto, la variedad de lugares dedicados a este fin. A finales del siglo XIV, las monarquías aragonesas y navarras habían consolidado los espacios destinados al enterramiento regio, mientras que, en el reino de Castilla la situación difiere, pues todavía predominaba la dispersión de los espacios funerarios.

Comenzando por los reyes de Navarra, los lugares de sepultura elegidos fueron San Esteban de Deyo (Navarra), luego Santa María la Real de Nájera (La Rioja) -donde se encuentran llamativos sepulcros como el de la reina doña Mencía López de Haro, decorada con las armas de Portugal y de los López de Haro- y, por último, la catedral de Santa María de Pamplona. En cuanto a la Corona de Aragón, la localización de los enterramientos regios es diversa. Al principio encontramos los monasterios de San Juan de la Peña y Santa María de Sigüenza en Huesca -éste último fue fundado en 1188 por la reina doña Sancha de Castilla y destinado a la comunidad de religiosas de la orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén. Dicho cenobio cobra gran importancia en el ámbito femenino pues su abadesa sería la mujer más poderosa del reino después de la reina¹³⁵- y posteriormente, encontramos los monasterios cistercienses de Santes Creus y Poblet en Tarragona. Para el siglo XIV, destaca la construcción de este último, el panteón real de Poblet de la mano del rey Pedro IV el Ceremonioso. El monarca planteó este lugar como un panteón dinástico en el que incorporar tanto a sus predecesores como a sus sucesores para que fueran enterrados allí¹³⁶. Entre los aspectos más interesantes se encuentra la singular y resolutiva manera de disponer los sepulcros, con figura yacente, en el interior del templo, pues se colocaron en el crucero sobre arcos escarzanos. Esta localización en altura fue fundamental para el tránsito entre las naves de la iglesia, puesto que no impedía el paso de los monjes ni de los visitantes, permitiendo, además, una correcta visión durante las liturgias. En el lado del Evangelio se establecieron los sepulcros de Jaime I, Pedro el Ceremonioso junto a sus tres mujeres -María de Navarra, Leonor de Portugal y Leonor de Sicilia- y Fernando I de Antequera acompañado por su mujer doña Leonor de Alburquerque. En el lado de la Epístola aparecen Alfonso II, Juan I y sus dos mujeres -doña Matea de Armagnac y doña Violante de Bar- y Juan II y su mujer doña Juana

¹³⁵ MCKIERNAN GONZÁLEZ, Eileen (2018), pp. 176- 178.

¹³⁶ ARIAS GUILLÉN, Fernando (2015), "Enterramientos regios en Castilla y León (c. 842.1504). La dispersión de los espacios funerarios y el fracaso de la memoria dinástica", pág. 656.

Enriquez¹³⁷. No obstante, el aspecto que presenta en la actualidad difiere con respecto al originario.

En cambio, la situación de la Corona de Castilla fue bastante especial. Para ello debemos recordar el contexto de estos territorios en los que la Reconquista jugó un papel fundamental en la historia. Iniciamos desde los primeros monarcas asturianos, que eligieron la iglesia de Santa María de Oviedo como lugar de inhumación; continúan con los monarcas astur-leonenses, que escogieron como última morada la zona de León, divididos entre la iglesia de Santa María, el monasterio de San Salvador de Palat y el monasterio de San Isidoro; asimismo, los reyes de León también decidieron enterrarse en Santiago de Compostela, mientras que, con los avances al sur, aunque se siguen enterrando en monasterios leoneses, también se opta por Toledo; Asimismo, tuvo especial relevancia la elección de Burgos, con la fundación del monasterio cisterciense de las Huelgas; continúa la expansión meridional, en donde se elige la catedral de Sevilla como espacio funerario de algunos monarcas¹³⁸. Puesto que, en el siglo XIV, la monarquía castellana no disponía de un panteón unificado, centraremos nuestra atención en el Panteón Real de las Huelgas de Burgos, como lugar de interés para el ámbito femenino de la realeza.

El monasterio de las Huelgas fue fundado por Alfonso VIII de Castilla, conocido por el sobrenombre “el de las Navas”, y su esposa, Leonor de Inglaterra de la dinastía Plantagenet. Basándonos en las fuentes, son varios los motivos que se dan para la creación de este templo: la principal razón era servir de lugar de enterramiento para los reyes fundadores y sus familiares¹³⁹; además, según el diploma fundacional, el rey realiza esta obra, por consejo de la reina, para así poder compensar los pecados cometidos¹⁴⁰; asimismo, se debe también a la reina Leonor, el interés por crear una fundación monástica que sirviera como lugar de retiro para las mujeres de la nobleza. La importancia de este centro fue crucial en el ámbito femenino, pues dentro de la vida monástica se alcanzaron los mismos niveles de mando que los hombres, siendo especialmente destacable el papel

¹³⁷ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (2000), “Los sepulcros reales de Poblet”. Descubrir el arte, N.º 19, pág. 98.

¹³⁸ ARIAS GUILLÉN, Fernando (2015), pp. 646-661.

¹³⁹ Precisamente, las primeras inhumaciones que se realizaron en Las Huelgas, no fueron la de los fundadores sino la de cuatro de sus hijos que fallecieron párvulos: Sancho, Sancha, Leonor y Mafalda. GÓMEZ MORENO, Manuel (1946). *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*, pág. 7.

¹⁴⁰ GÓMEZ MORENO, Manuel (1946), pág. 7.

de las abadesas y la autoridad que ejercían¹⁴¹. Este cenobio supone un espacio esencial en el arte de este período pues en su interior podemos observar como se desarrolló el arte cisterciense y la transición del románico al estilo gótico. Su taller acrecentó decisivamente la actividad escultórica funeraria de la región tras servir como enclave para los enterramientos reales. La iglesia está dividida en tres naves: la nave del evangelio, llamada Santa Catalina; la nave central, que corresponde al coro -donde yacen los fundadores junto a otros personajes célebres-; y la nave de la epístola, dedicada a San Juan Evangelista. En su interior se distribuyen más de una treintena de sepulcros, de los cuales, más de la mitad, pertenecen a mujeres. Con respecto a la tipología de monumentos funerarios, existen distintos tipos de sepulcros, siendo uno de los modelos más utilizados el sarcófago exento. Se trata de una caja, con forma cuadrilonga, que por lo general tiene cubierta a doble vertiente y se apoya sobre soportes, ya que según la regla cisterciense estas piezas no podían depositarse directamente sobre el suelo consagrado¹⁴². El arca se presenta de forma aislada, y puede estar decorado por todas sus caras, dependiendo de su colocación, o bien adornado en sus tres lados más visibles, en el caso de estar adosado a una pared. Con el paso del tiempo, estas obras pasaron de ser lisas, aunque algunas debieron estar cubiertas con pinturas, y comenzaron a presentar una interesante ornamentación con relieves¹⁴³. El variado conjunto de sarcófagos escultóricos se puede dividir según la cronología y la temática iconográfica en tres grupos: el primero, corresponde a los sepulcros de estilo románico -finales del siglo XII- ornamentados con elementos arquitectónicos y temas narrativos como las exequias, ejemplo de ello es el de doña María Almenar; el segundo, se ajusta a los sarcófagos de transición al gótico, en los que son frecuente la decoración basada en temática religiosa y heráldica, como el dedicado a la infanta doña Berenguela; y el tercero, asociado a los sepulcros puramente góticos, cuya temática es similar al anterior pero más evolucionado, y al cual debemos añadir los sepulcros de traza mudéjar que son característicos de este taller, como el de la infanta doña Blanca de Portugal¹⁴⁴.

¹⁴¹ [Vídeo] Patrimonio Nacional. El Monasterio de Las Huelgas: el Císter y la regeneración en la corte medieval, (10 de mayo de 2022). <https://www.youtube.com/watch?v=OUQjUSYRxKo>

¹⁴² HERRERO SANZ, M.^a Jesús (1990). “Los sepulcros del Panteón Real de las Huelgas”, pág. 22.

¹⁴³ GÓMEZ MORENO, Manuel (1946), pág. 9.

¹⁴⁴ HERRERO SANZ, M.^a Jesús (1990), pág. 24.



Fig. 9 *Sepulcro de la infanta doña Berenguela de Castilla*, Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, Burgos.
[Fotografía: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=17175]



Fig. 10 y 11 *Sepulcro de Blanca de Anjou*, Monasterio de Santes Creus, Tarragona. [Fotografía: Monestirs.cat
<https://www.monestirs.cat/monst/alcamp/cac01creu.htm>]

2. Estudio de casos

2.1. Santa Eulalia de Barcelona

La primera figura, cuya vida vamos a abordar, es Santa Eulalia de Barcelona. La realidad es que, hasta día de hoy, la existencia biográfica e histórica de esta santa es toda una incertidumbre. Entre los estudiosos, que han investigado la vida de este personaje, aparecen numerosos desacuerdos sobre la veracidad de su existencia. Autores como Joaquín Mora consideran que, Santa Eulalia de Barcelona, se trataría de un desdoblamiento de Santa Eulalia de Mérida, por las enormes similitudes entre sus vidas. Con respecto a la santa emeritense, las dudas sobre su historicidad se ven menguadas con respecto a la santa de la ciudad condal, pues las fuentes arqueológicas y documentales demuestran ser testimonios más antiguos y de mayor fiabilidad.¹⁴⁵ Ciertamente existen pocos estudios que nos permitan hablar de forma fehaciente sobre este asunto y, por tanto, aclarar si se trata de dos santas diferentes o si, por el contrario, solo se trataría de una. En cualquier caso, las dudas sobre esta mujer no impiden el hecho de que podamos estudiarla porque, independientemente de la veracidad de su existencia, hay una realidad irrefutable. Hablamos de la tradición al culto de Santa Eulalia en la mencionada ciudad de Barcelona, la cual posiblemente pueda remontarse a finales del siglo VI.¹⁴⁶

La leyenda sobre Eulalia se retrotrae a finales del siglo III y principios del siglo IV. Durante este periodo gobernaba el emperador romano Diocleciano quien, para proteger las bases político-religiosas del poder romano, promulgó edictos de persecución contra los cristianos. A principios del siglo IV la comunidad cristiana fue cruelmente hostigada llegando a ser arrestados, torturados y ejecutados¹⁴⁷. Por aquellas fechas, la provincia de Hispania Citerior estaba gobernada por Daciano¹⁴⁸, quien se encargó de llevar a la práctica el edicto contra los cristianos que se negaran a cumplir ofrendas o sacrificios a los dioses paganos. En este contexto aparece nuestra protagonista, Eulalia, cuyo nombre de origen

¹⁴⁵ Soriano, Juan (01/10/2018). La Eulalia de Barcelona fue un invento político. *Hoy*. <https://www.hoy.es/merida/eulalia-barcelona-invento-20181001001558-ntvo.html>

¹⁴⁶ FABREGA GRAU, Ángel (1958). *Santa Eulalia de Barcelona: revisión de un problema histórico*, pág. 33.

¹⁴⁷ LORENTE MUÑOZ, Mario (2022). “La gran persecución de Diocleciano”, pp. 70-81.

¹⁴⁸ Aunque existen dudas sobre la existencia histórica de este personaje se han encontrado fuentes epigráficas que harían referencia a su persona y que por tanto demostrarían cierta autenticidad a su figura. ABASCAL, José Manuel, «Datianus», en Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico Electrónico (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/23191/datianus>)

griego significa “de buen habla” o “elocuente”.¹⁴⁹ Según la tradición, lo más probable es que viviera en Barcino, antigua ciudad romana que correspondería actualmente con Barcelona y, más concretamente, en la zona conocida como el desierto de Sarrià. Criada junto a sus padres, Eulalia profesó la fe cristiana, demostrando tener una gran devoción, dedicando su vida a la oración y la limosna.

Según explica la tradición, Eulalia, con tan solo trece años, fue a hablar con Daciano para que pusiera fin a las mencionadas persecuciones. No obstante, el gobernador ante tal situación decidió encerrarla en una prisión situada en el antiguo Call, ubicada en la actual Vuelta de Santa Eulalia y del Remedio. En este lugar, exigieron a la joven que renegara de la fe cristiana, pero su convicción era tan fuerte que nunca dudó en abandonarla. Para probar la fe de Eulalia, fue condenada a sufrir trece tormentos en una clara alusión a los años vividos. Con respecto a este tema, no hay una enumeración clara de las diferentes torturas a las que fue sometida la joven, no obstante, sabemos cómo iniciaron y finalizaron dicho martirio. Eulalia comenzó padeciendo flagelaciones y desgarros en la carne con elementos puntiagudos como garfios y arpones; continuaron metiéndola en un brasero donde le quemaron los pies y posteriormente los pechos; también, le frotaron las heridas con piedra pómez; prosiguieron lanzándole aceite hirviendo; rociaron sus llagas con plomo fundido y la tiraron a una fosa con cal viva; además, la introdujeron desnuda en una barrica con cristales rotos y objetos punzantes que hicieron rodar trece veces por una cuesta que a día de hoy es conocida como la Bajada de Santa Eulalia; incluso, la abandonaron en un corral infectado de pulgas para que la picaran; asimismo, la ataron desnuda a un carreta tirada por bueyes para que sufriera la vergüenza, sin embargo, la leyenda cuenta que del cielo cayó nieve cubriendo su cuerpo con una fina capa para ocultarlo; también la amarraron en prisión con pesados hierros; y, finalmente, la crucificaron en una cruz en forma de aspas. Tras este largo suplicio se cuenta que, al abandonar la vida, salió de su boca una paloma blanca que marchó volando directamente al cielo, como símbolo de su espíritu. Ese día, la divina providencia provocó una fuerte nevada que ahuyentó a los soldados que custodiaban el fallecido cuerpo de la niña. Los familiares aprovecharon la situación y se llevaron los restos mortales de la joven para poder enterrarlo.¹⁵⁰ Por lo que parece, la localización de su tumba se perdió en tiempos

¹⁴⁹ Pi, Milena (13/ 02/2020). *Historia, leyenda y representaciones de santa Eulalia en las colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya*.

¹⁵⁰ Serés Aguilar, Antoni (11/02/2014). La llegenda de Santa Eulàlia. Núvol. <https://www.nuvol.com/llobres/la-llegenda-de-santa-eulalia-14254>; “Vida y martirio de la virgen y mártir

de la invasión musulmana de la península, pues es posible que, para evitar cualquier profanación, fuera trasladada a un lugar más seguro. A través de este relato, podemos identificar la iconografía de la Santa, quién será representada con: la “palma”, atributo propio de los mártires; la “cruz en aspas”, por su crucifixión; y, en ocasiones, con la “paloma”, símbolo del ascenso de su espíritu a los cielos. No obstante, también podemos encontrar pinturas o esculturas que escenifican alguno de sus martirios, siendo la flagelación o el brasero los más característicos.

Evidentemente, la biografía de Santa Eulalia debemos incluirla dentro de la literatura hagiográfica legendaria que caracterizó, especialmente, a los primeros mártires cristianos. Ahora bien, como ya mencionamos anteriormente, la existencia de esta mujer debemos mantenerla en entredicho, sobre todo, por las grandes similitudes con la santa emeritense. No obstante, algunos autores, como Ángel Fabrega Grau con su obra “*Santa Eulalia de Barcelona. Revisión de un problema histórico*”, dedicaron parte de su trayectoria investigadora a reivindicar la individualidad de esta santa y los distintos fundamentos que fomentaron su culto. Entre los elementos que forman parte de este compendio, podemos resaltar un texto hagiográfico-litúrgico titulado *Pasión de Communi*, escrito por un autor anónimo, posiblemente de Zaragoza, entre los últimos años del siglo VI y los primeros del siglo VII. En este documento se hace referencia al itinerario persecutorio llevado a cabo por Daciano en la Península

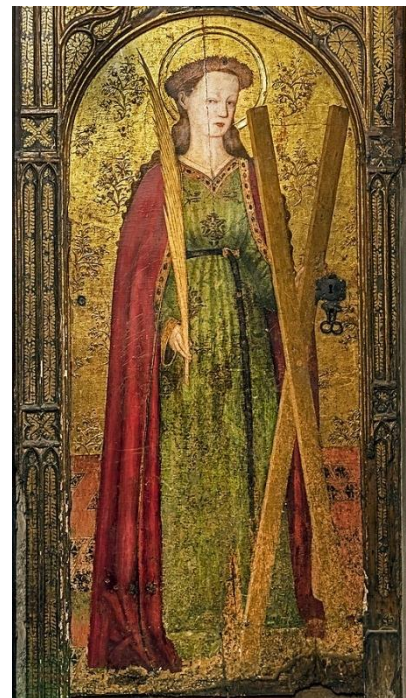


Fig. 12 Imagen Santa Eulalia en el retablo de Pedro García de Benabarre, situado en la capilla de Santa Clara de Asís y Santa Catalina de Alejandría. Catedral de Barcelona, s. XV.

Ibérica. Acorde al autor, son dos “Eulalias” diferentes las que fueron martirizadas durante este periodo. Por lo tanto, revela que en la fecha en la que dicho texto fue redactado, se veneraba a Eulalia, aunque de forma reducida, por sus conciudadanos de Barcelona¹⁵¹. También debemos resaltar la figura de Quirico de Barcelona, obispo que vivió a mediados

santa Eulalia, patrona de Barcelona”. Fundación Joaquín Díaz, Barcelona: Imprenta de Llorens, (calle de la Palma de Santa Catalina, 6), [s.a].

¹⁵¹ FABREGA GRAU, Ángel (1958), pp. 29-33.

del siglo VII y quien, según las fuentes, fue el verdadero impulsor del culto a la Santa. Entre las ocupaciones asociadas a esta figura hallamos: la de levantar un monasterio junto al antiguo sepulcro de Eulalia; la recolección de numerosos testimonios de barceloneses sobre la Santa, con los cuales compuso el himno que cantarían tanto los sacerdotes como el pueblo en su honor; y la redacción del texto de la misa que rezarían para ensalzar con alabanzas sus proezas¹⁵². Por último, podemos mencionar el llamado “catálogo de mártires” o “martirologio” que recibe los nombres de los cristianos que fueron sacrificados en defensa de su fe. El proceso para que se reconociera a alguien con el título de mártir se llama *vindicatio* y consistía en una indagación bastante minuciosa, realizada por la Iglesia, para acreditar la veracidad del testimonio de la muerte de un mártir por salvaguardar la fe de Cristo. Asimismo, la autoridad eclesiástica supervisaba que este honorable título fuera concedido a personas que realmente lo merecieran, como una forma para garantizar su autenticidad¹⁵³. En el caso de Eulalia, se produjo su canonización en una fecha temprana, en el año 633, y se celebra su aniversario en el calendario litúrgico el día 12 de febrero¹⁵⁴.

Según la tradición, la antigua sepultura de Santa Eulalia fue descubierta en el año 878 por el obispo Frodoino, en la antigua iglesia de Santa María de las Arenas, lugar que actualmente ocupa la basílica de Santa María del Mar. Este *inventio* logró intensificar y consolidar el culto a la santa, que había perdido fuerza especialmente con la dominación musulmana del territorio¹⁵⁵. Tras el “hallazgo” del sepulcro de la joven, decidieron que sus restos debían descansar en la catedral, por lo que organizaron un ceremonioso traslado. Durante esta procesión, a la que asistieron tanto autoridades eclesiásticas como laicas, cuenta la leyenda que se obró un nuevo milagro: cuando la comitiva transportaba el féretro con los restos de la santa, a la altura de la calle de la Tapinería, la caja se hizo tan pesada que sus portadores no podían sostenerla. Como este hecho imposibilitaba su avance, los religiosos pidieron al pueblo que oraran junto a ellos para pedir ayuda. En el momento en el que todos se hallaban arrodillados, surgió del cielo un ángel que señaló insistentemente a uno de los canónigos que había participado en el traslado. El religioso,

¹⁵² *Ibidem*, pág. 73.

¹⁵³ ALLARD, Paul (2002). Diez lecciones sobre el martirio, pp. 44-45.

¹⁵⁴ Santa Eulalia, patrona de Barcelona (12 de febrero, 2013)- Església de Barcelona. [fecha de acceso 15/05/23]

¹⁵⁵ Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de Santa Eulalia de Barcelona». En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eulalia.htm> [fecha de acceso: 15 de mayo de 2023].

intimidado por la situación, confesó que había sustraído un dedo del pie de la santa para tenerla como reliquia. Así pues, cuando el dedo fue devuelto al interior del féretro, su peso volvió a ser ligero, pudiéndose reanudar la marcha¹⁵⁶. La traslación de una reliquia supone un evento destacable, solemne e histórico, especialmente cuando ocurrían prodigios como en el de Eulalia. De esta forma, se afianzaba la credibilidad de que los restos encontrados pertenecían a un santo, favoreciendo así su devoción. Con el paso del tiempo, y para recordar aquella “milagrosa hazaña”, este sitio perdió su nombre original y tomó el nombre de la Plaça de l'Àngel, colocándose la escultura de un ángel¹⁵⁷ que evoca aquel suceso.

Ahora bien, el monumento funerario de Santa Eulalia, que observamos a día de hoy, se mandó erigir tras iniciarse la construcción de la catedral gótica de Barcelona en el año 1298. Como era frecuente en este periodo, se produjo la renovación del continente en el que se conservaban las reliquias de la santa, pues este debía de estar en armonía con el estilo del templo que las custodiaba. Además, disponer de una reliquia, y en especial de un santo venerado, implicaba que el santuario pasaba a ser un centro importante de peregrinaje. Por lo tanto, atraía una mayor afluencia de devotos y, con ello, un incremento de las donaciones¹⁵⁸. En relación con las fuentes originales que hacen alusión a la construcción del sepulcro de la santa, existe un documento que pertenece al *Llibre del Consell, 1326-1327 (folio 58 v. y 59 r.)*¹⁵⁹ conservado en el Instituto Municipal de Historia de la Ciudad, el cual aporta información de interés sobre la obra. Se trata de una carta dirigida por los *Consellers* al obispo de Barcelona, Poncio Gualba, que por aquel entonces se encontraba en tierras mallorquinas. El contenido de la carta es la respuesta del Consejo de Cientos de Barcelona a la petición del obispo de mandar ciento diez florines de oro para tallar, en la ciudad de Pisa, una losa de mármol para el ara del altar mayor de la catedral. Los *Consellers* expusieron que tras las deliberaciones con Guerau de Gualba -

¹⁵⁶ Serés Aguilar, Antoni (11/02/2014). La llegenda de Santa Eulàlia.

¹⁵⁷ La escultura del ángel original fue diseñada por Rafael Plansó en 1616 y realizada por el escultor y orfebre Felipe Ros dos años después. Esta obra fue trasladada al Museo de Historia de Barcelona, y se substituyó por una copia de Ángel Ferrant que se inauguró el 16 de noviembre de 1966. <https://oldbcn.com/es/turismo/arte-publico/angel-3> [Visto el 03/02/23].

¹⁵⁸ GUASCH FERRER, Montserrat (2002), “Renovación de los monumentos sepulcrales de santos de la Corona de Aragón, en el siglo XIV”. Boletín del Museo Arqueológico Nacional. Tomo 20, N.º 1-2, pág. 82.

¹⁵⁹ Este texto lo podemos encontrar transcrito en latín por el autor Bracons i Clapés, Josep (1980) en su obra “Una revisió al sepulcre de Santa Eulàlia”, pp. 129-130. También en el trabajo de Bassegoda Nonell, Juan (1984), “El sepulcro de Santa Eulalia de Barcelona. Estudio histórico y técnico de su restauración”, pp. 135-136, aparece el documento publicado íntegramente y traducido al castellano por Mn. José Baucells.

arcediano, vicario y hermano del obispo-, planteaban una posibilidad mejor y más económica para llevarlo a cabo. La solución propuesta radicaba en la contratación del maestro pisano del sepulcro de Santa Eulalia, quien podía hacer el trabajo igual o mejor que sus paisanos que, además, se encontraba en Barcelona por aquel entonces. Incluso, podían disponer para la talla de jaspe de Montjuic o de mármol de Gerona, de manera que podrían evitarse algunos riesgos en el transporte y reducir los gastos del traslado¹⁶⁰.

Como bien se puede comprobar en el documento, el nombre del artista no se menciona, simplemente se hace alusión a su origen pisano: “[...]quod ex quo hic magistrum sufficientem habemus de partibus pisarum magistrum videlicet sepulcro Beate Eulalie [...]”¹⁶¹ Teniendo en cuenta que la identidad del artista pisano es toda una incógnita, son muchos los investigadores que han tratado de dar respuesta a su identificación. Para ello se han propuesto numerosas hipótesis en relación a esta cuestión. Por ejemplo, Mario Salmi¹⁶² publicó en 1933 un trabajo que vincula este artista con el también anónimo maestro de San Michele in Borgo, suposición que fue aceptada por la mayoría. También se ha identificado a dicho escultor como un seguidor o colaborador del maestro Giovanni Pisano, autor del púlpito de la catedral de Pisa, obra que pudo influenciar en el sepulcro de la santa. Otros autores incluso lo han relacionado, por su estilística, con artistas como Tino di Camaino o Giovanni di Balduccio. No obstante, la hipótesis más reconocida es la propuesta por Josep Bracons i Clapés, quien identifica al autor del sepulcro de Santa Eulalia con Lupo di Francesco. De igual modo, debemos reseñar que en la publicación de Ángela Franco Mata ya se mencionaba la posibilidad de que Lupo fuera el maestro de San Michele in Borgo, así como la hipótesis de que este pudiera haber trabajado en dicho sepulcro¹⁶³. Bracons aporta diferentes datos que apoyan su teoría. Para empezar la procedencia pisana de Lupo di Francesco, a quien ya se hizo referencia en la carta del Llibre del Consell. También alude a un documento que revela una relación entre el artista y Jaume Fabre, maestro de obras de la catedral. En octubre de 1327, Lupo di Francesco, sirvió como testigo a Jaume Fabre en la manumisión de su esclavo de origen griego, Joan Rostoll. Además, evidencia las semejanzas estilísticas entre los relieves del sepulcro barcelonés y sus obras en Pisa. Igualmente, Bracons esclarece los motivos por los que

¹⁶⁰ BASSEGODA NONELL, Juan (1984), pp. 135-136.

¹⁶¹ BRACONS I CLAPÉS, Josep (1980), pp. 129-130.

¹⁶² SALMI, Mario (1933). “Un memento della scultura pisana a Barcellona”. *Miscellanea di Storia dell’Arte in onore di Igino Benvenuto Supino, Revista d’Arte*, Florencia, pp. 125-139.

¹⁶³ FRANCO MATA, Ángela (1988). “Relaciones hispano-italianas de la escultura funeraria del siglo XIV”, pp. 108-110.

Lupo di Francesco pudo haber venido a Barcelona. Su presencia estaría relacionada con la embajada que vino, en el año 1326, a Barcelona para los acuerdos de paz entre catalanes y pisanos como consecuencia de la conquista de Cerdeña¹⁶⁴. En cualquier caso, esclarecer la identidad del autor del sepulcro de Santa Eulalia, atribuyéndolo a uno de los maestros pisanos más relevantes del segundo cuarto del siglo XIV, o lo que es lo mismo del *trecento* italiano, contribuye al avance de los estudios sobre las relaciones artísticas entre el Reino de Aragón e Italia y de cómo influyeron en este territorio.

Hoy por hoy, son muchos los investigadores que confirman la implicación de Lupo en el sepulcro de Santa Eulalia, no obstante, existen importantes conjeturas que revelarían la intervención de más personas en la mencionada obra. Ángela Franco Mata, hace una síntesis de los diferentes estudiosos que determinaron la participación de más de un autor en el monumento funerario, aclarando, además, de qué partes de la obra pudo encargarse cada uno¹⁶⁵. Lo cierto es que, actualmente, continúan las dudas sobre las posibles autorías del sepulcro. Aunque este tema todavía no se ha dilucidado, existe una mayor aceptación por la posibilidad de que el sepulcro se realizara en distintas etapas. La propuesta de Josep Bracons determina que el monumento pudo llevarse a cabo en dos fases: la primera en 1327, con la intervención de Lupo di Francesco; y, la segunda, entre 1337 y 1339, con la finalización de las obras de la cripta en la catedral, el solemne traslado de las reliquias y la consiguiente inauguración del sepulcro¹⁶⁶. Ahora bien, determinar con rotundidad qué partes pertenecen a un escultor u otro no es tarea fácil, así lo demuestra la variedad de sugerencias presentadas por los expertos en la materia. De manera que, como todavía no se ha llegado a una conclusión clara y las diferentes propuestas leídas no nos han llegado a convencer por completo, explicaremos más adelante, tras el análisis iconográfico del sepulcro, nuestra visión sobre este asunto.

Prosiguiendo con el análisis del monumento funerario de santa Eulalia, debemos mencionar que fue diseñado para ocupar el espacio central de la cripta de la catedral de Barcelona, lugar proyectado por el mencionado maestro Jaume Fabre. Como bien podemos observar, este sitio está destinado a promocionar la imagen de la joven Eulalia como la santa patrona de Barcelona, ayudándose de las distintas piezas que allí se conservan. La lectura de todas ellas nos ayuda a conformar la percepción que debemos

¹⁶⁴ BRACONS CLAPÉS, Josep (1993). “Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia”, pp. 44-48.

¹⁶⁵ FRANCO MATA, Ángela (1988), pág. 109.

¹⁶⁶ BRACONS CLAPÉS, Josep (1993), pág. 47.

tener de su persona. Comenzando por su tipología, se trata de un sarcófago exento de estilo gótico, sustentado por ocho columnas reutilizadas de estilo románico. Esta estructura en altura, destinada especialmente para aquellas personas consideradas sagradas, permitía dos funciones primordiales: por un lado, una mejor observación de la obra y, por otro, pasar por debajo del arca¹⁶⁷. No debemos olvidar que durante este periodo existía un fuerte culto por las reliquias, así como la creencia de que los santos eran intercesores y hacedores de milagros. De manera que, para los cristianos, era importante el lugar elegido para venerar la tumba de estos mártires. En el caso de Santa Eulalia, la propia disposición en el interior de la cripta, situada por encima del altar, permitía una mejor contemplación para los fieles, pues disponían de una tribuna que bordeaba la pared de la cripta. Por lo tanto, la panorámica del sepulcro podía ser vista desde diferentes perspectivas. Asimismo, el hecho de que el sepulcro esté en altura, sustentado por columnas, posibilita el tránsito entre los pasillos que lo conforman. Para los peregrinos era importante la proximidad a una reliquia, ya que cuanto más cerca se pedían las promesas mayores posibilidades existían de que se obrara una intermediación divina que, por lo general, debía ser acompañada también por los donativos¹⁶⁸. A su vez, el arca está rodeada por una verja metálica, que puede abrirse tanto por detrás como por los laterales, lo que acentuaría, todavía más, la posibilidad de tránsito entre las columnas. Según expone Montserrat Guasch, en el último cuarto del siglo XIV, se llevó a cabo un pago para la colocación de una reja en la cripta, lo cual demostraría que, desde prácticamente la fundación de este espacio, se dispuso de una reja que protegía y separaba la obra funeraria¹⁶⁹.

En cuanto a la iconografía, este modelo de arca fue diseñado para ser visto por sus cuatro caras. Los relieves que lo conforman tienen un claro sentido narrativo que, como en una crónica, describen diferentes acontecimientos vinculados a la santa. De esta forma, los espectadores, que por aquel entonces eran mayoritariamente analfabetos, podían conocer y comprender su historia cuando lo observaban. Para resaltar algunos de los elementos del sepulcro se eligió policromar y dorar algunas zonas. En el caso de los relieves se dispuso un fondo azulado que permite distinguir mejor las escenas y sus personajes, mientras que el dorado se optó para las alas de los ángeles, detalles de los relieves, el friso -con motivos vegetales que separa las partes del arca- y los capiteles de las columnas. La

¹⁶⁷ GUASCH FERRER, Montserrat (2002), pág. 87.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 87-90.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pág. 87.

lectura del arca comienza en el lado menor izquierdo, cuyo primer episodio representa a Eulalia hablando con sus padres o despidiéndose de ellos. Continúa en el lado mayor frontal, el cual se ha dividido en tres escenas: en la primera observamos a la joven hablando ante el gobernador Daciano, para pedirle que finalice la persecución a los cristianos; mientras que en la segunda y tercera escena se muestran algunas de las torturas a las que fue sometida Eulalia, primero los azotes y luego los desgarros carnales. El martirio de la joven finaliza en el lado menor derecho, en el que se escenifica la muerte de Eulalia en una cruz con forma de aspa. Prosigue la narrativa en el lado mayor trasero, que también ha sido fraccionado en tres escenas que, en este caso, rememoran la invención y traslado de los restos de la santa en tiempos del obispo Frodoyno: en primer lugar, se muestra la búsqueda de la sepultura de Eulalia; en segundo lugar, tras el hallazgo se representa el traslado del cuerpo por una comitiva; y, en tercer lugar, la devolución de un dedo robado por parte de un clérigo para hacerse con una reliquia¹⁷⁰. La escenificación continúa en la cubierta frontal, en la que se refleja el traslado definitivo de los restos al sepulcro de la cripta en el año 1339. En cambio, en lado posterior se muestra una *Elevatio Animae* en la que participan numerosos ángeles. A su vez, el sarcófago está coronado por cinco esculturas de bulto redondo colocadas sobre pequeñas peanas. Observamos que en las esquinas están situados cuatro ángeles ceroferarios y en el centro la Virgen con el Niño. Bordeando las orillas alta y baja del sarcófago se dispuso dos inscripciones¹⁷¹ que hacen alusión a las dos referidas traslaciones:

“HIC REQUIESCIT CORPUS BEATAE EULALIAE VIRGINIS ET MARTIRIS CHRISTI CIVIS
 BARCHINONAE, QUI PASSA ER SUB DACIANO PRAESIDE IL IDUS FEBRUARII, ANNO DÑI.
 CCLXXXVII QUOD SANCTUS FELIX ET PARENTES EJS SEPELIERUNT IN BASILICA BEATAE
 MARIAE DE MARI ET IND TRANSLATUM EST AD HANC SEDEM Á BEATO FRODOYNO
 EPISCOPO, CUM CLERO ET POPULO BARCHINONAE ANNO DÑI. DCCCLXXVIII.”

“ET IN HOC SEPULCRO RECONDITUM VI IDUS JULII ANNO MCCCXXXIX AB IN CHRISTO
 PATRIBUS ET DÑIS. BERNARDO DIVINA PROVIDENTIA TITULI SANCTAE PRISCAE
 PRESBITERO CARDINALI, ARNALDO SANCTAE TARRACONENSIS ECCLESIAE
 ARCHIEPISCOPO ET FRATE FERRARIO EPISCOPO BARCHINONAE, CUM ALIIS COEPISCOPIS
 VEL ASSISTENTIBUS ILLUSTRIMIS REGIBUS PETRO ARAGONUM ET JACOBO
 MAJORICARUM CUM SUIS CONSORTIBUS”

¹⁷⁰ A pesar de que en la mayoría de leyendas del robo del dedo de la santa aluden a un dedo del pie en este caso se representa el dedo de la mano.

¹⁷¹ TÁMARO, Eduardo (1882). *Guía histórica – descriptiva de la santa iglesia catedral basílica de Barcelona*, pág. 38.

La parte inferior del sepulcro se compone por ocho columnas, probablemente diseñadas para ocupar otro espacio, por lo que quizás fueron reaprovechadas¹⁷². Las columnas están compuestas por capiteles corintios realizados en piedra caliza de Salou, que fueron policromados y dorados. Los fustes, tallados en alabastro, tienen formas diferentes (entorchados, estriados, helicoidal y decorados con formas geométricas en zig-zag). Los motivos que hacen pensar que las columnas están reutilizadas son la diversidad de tipologías en los fustes y en las bases. Bassegoda expone que la altura de las columnas no guarda relación con el diámetro y que, en el caso de este sepulcro, debieron hacerse partiéndolas por la mitad. Asimismo, y como bien puede apreciarse a simple vista, las basas tienen formas y tamaños diferentes, lo cual reafirma lo anteriormente expuesto. En el caso de la iconografía del basamento, solo cuatro de ellas tienen representación figurativa, los cuales pudieron inspirarse en algunas de las esculturas realizadas por Giovanni Pisano para los púlpitos de Sant'Adrea de Pistoia o para la catedral de Pisa¹⁷³. Podemos diferenciar dos leones estilóforos, un hombre acucillado acompañado por la piel de un león -que por su iconografía podría representar a Hércules-, y, por último, *un suceso que aún no he logrado identificar*.

Retomando la incógnita sobre la colaboración de más de un autor en la obra hemos de recordar que, hasta el momento, lo único verdaderamente seguro es la participación de Lupo di Francesco en el sepulcro. Ahora bien, Bracons, el mismo investigador que propone al escultor pisano, expone entre sus hipótesis la posibilidad de que los relieves de la cubierta fueran realizados por otro artista italiano e, incluso, diferencia en dos categorías diferentes los relieves del arca: por un lado, el lateral izquierdo y la cara frontal, que considera de mayor expresividad; y, por otro lado, el lateral derecho y la cara posterior, de menor dinamismo¹⁷⁴. Con respecto a los relieves del arca, consideramos que puede tener mayor sentido agrupar las escenas más espirituales, es decir las de la vida y martirio de Eulalia, en un conjunto elaborado por Lupo di Francesco. Bien es verdad que el tratamiento de la última escena “La Crucifixión”, difiere un tanto con respecto a las anteriores, especialmente apreciable en la figura de Eulalia, lo cual favorece a la creencia de que otra persona intervino en los relieves del sarcófago. En cuanto a las escenas que relatan los acontecimientos históricos de los traslados, los relieves del arca todavía podrían concordar con el escultor pisano, mientras que los de la cubierta estarían más

¹⁷² FRANCO MATA, Ángela (1988), pág. 111.

¹⁷³ BASSEGODA NONELL, Juan (1984), pp. 139-140.

¹⁷⁴ FRANCO MATA, Ángela (1988), pág. 109.

vinculados a otro artista que estuvo, en torno a 1337, en la ciudad. Bracons descarta la autoría de Lupo di Francesco para esta zona de la cubierta porque, entre otras cosas, el escultor había vuelto a Italia y para la fecha de 1336 estaba trabajando junto a su hijo Gerio en la Iglesia de Santa Catalina de Pisa¹⁷⁵. No obstante, por lo que se refiere a la representación de la elevación al cielo del alma de la difunta, Bracons relaciona esta iconografía con la del monumento funerario del arzobispo Simone Saltarelli y con la lápida de Vannuccia Orlandi, y propone en la identificación del segundo autor a un escultor del entorno de Andrea Pisano¹⁷⁶. Sin embargo, al igual que expone Joseph Polzer¹⁷⁷, observamos que el diseño y trabajo en la talla de las alas de los ángeles de la *Elevatio Animae* tienen mayor similitud a los ángeles del púlpito de San Michele in Borgo, obra de Lupo di Francesco, especialmente en el San Gabriel de la Anunciación.

Por último, debemos mencionar dos piezas situadas en la cripta que contribuyen a una mejor comprensión de la lectura del sepulcro. Nos referimos a la losa de piedra que debía pertenecer a la urna en la que fueron depositadas las reliquias de Santa Eulalia, entre el siglo IX y XIV. Aunque la placa está rota en dos fragmentos todavía se conserva gran parte de la inscripción y cuya lectura alude a la *inventio* de los restos de Eulalia. Asimismo, y según los estudios que se han hecho sobre esta pieza, la parte inferior izquierda correspondería a un orificio circular denominado *cataractae*. Esta abertura servía para establecer una comunicación directa con el mártir, o bien para obtener una reliquia por contacto¹⁷⁸. Por otro lado, hallamos en la bóveda de la cripta, justo encima del sepulcro, una clave de gran tamaño en la que se representa a la Virgen y al Niño coronando a Santa Eulalia, a quien podemos identificar por que lleva consigo una hoja de palma, atributo de los mártires.

“[HI]C REQUIESCIT. BEATA EULALIA. MAR
[T]IRIS. XP(ist)I. QUI. PASSA. EST. IN CIVITA
[T]E. BARCHINONA SUB DACIANO
[P]RESIDE. II. ID(u)S. F(e)B(ruari)AS ET FUIT INVENTA
[A F]RODOINO EP(iscop)O CUM SUO CLERO IN
DOMU S(an)C(te) MARIE X K(a)L(endas) NO(vem)BR(es) DEO GRA(tia)S”

¹⁷⁵ BRACONS I CLAPÉS, Josep (1993), pág. 46.

¹⁷⁶ *Ibidem*, pág. 47.

¹⁷⁷ POLZER, Joseph (2005). “S. Maria della Spina, Giovanni Pisano and Lupo di Francesco”, pág. 22.

¹⁷⁸ BELTRÁN DE HERECIA BERCERO, Julia y RODÀ DE LLANZA, Isabel (2020), “Spolia y Reutilización. Elementos de la Antigüedad clásica y tardía en la catedral de Barcelona”, pág. 53.



Fig. 13 Lápida del siglo IX, que alude a la inventio de las reliquias de Santa Eulalia. Catedral de Barcelona. [Fotografía: <http://barcelonatiene poder.blogspot.com/2014/02/el-vell-sepulcre-de-santa-eulalia.html>]



Fig. 14 Sepulcro de santa Eulalia de Barcelona, cripta de la catedral de Barcelona.

[Fotografía: Archaeodontosaurus]

[https://it.wikipedia.org/wiki/Lupo_di_Francesco#/media/File:Barcelona_Cathedral_Interior - Ark of Santa Eulalia.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Lupo_di_Francesco#/media/File:Barcelona_Cathedral_Interior_-_Ark_of_Santa_Eulalia.jpg)

2.2. Sancha Muñiz

El segundo personaje que abordaremos en este capítulo será Sancha Muñiz, noble cuya vida se desarrolla en la primera mitad del siglo XI. Se trata de una poderosa mujer que sin duda dejó huella en la historia leonina medieval, especialmente en el ámbito artístico, quedando reflejada en el Libro de las Estampas y en un sepulcro de la Catedral de León.

Aunque desconocemos la fecha exacta del nacimiento de la noble del reino de León, esta debió suceder a finales del siglo X. Su padre fue Munio Fernández de Saldaña, conde de Astorga y uno de los principales líderes de las rebeliones contra el rey Vermudo II. Su madre fue Elvira Fróilaz, hija del ilustre conde y también rebelde Froila Vela. A raíz de este matrimonio nacieron cinco hijos: Pedro, Sancha, Juan, Teresa y María¹⁷⁹. La participación efectiva de los antepasados de Sancha en la vida política del reino de León, provocó que durante este tiempo su familia adquiriera e incrementara un gran patrimonio. No obstante, las continuas revueltas en las que se vio implicado su padre hasta el último momento, produjeron que al final de su vida le confiscaran una parte de sus bienes¹⁸⁰. La muerte de Munio Fernández y su esposa debió ocurrir entre 1013-1016. Afortunadamente, se conserva el *colmellum divisiones*, documento en el que se designa la división de la herencia. Este diploma fechado en 1016, se da a conocer los bienes repartidos entre los hijos supervivientes del matrimonio. Según aparece en el documento, el reparto fue realizado *per sortes et equalitate*: a doña Sancha la correspondieron en la herencia con los lugares de San Lorenzo, Valdevimbre, Gigosos y Villacidayo; a Pedro, el hermano mayor, le entregaron las villas de Cimanés, Bariones, Santa Columba, y Matilla; a Juan le tocó las de Toral, San Pelayo de la Valduerna, Orta y Asturianos; y a Teresa, La Nora, Becares, Urdiales del Páramo y Villa Secundos. Este diploma confirma que la herencia se distribuyó de forma equitativa entre los cuatro, y que las hijas mujeres no recibieron una porción de la herencia menor a la de sus hermanos¹⁸¹.

Según las fuentes, Sancha Muñiz se casó tres veces, con tres condes diferentes. Su primer matrimonio, el más longevo, fue con el conde Pedro Fernández de la Casa de Cea, con quién para el año 1002 ya aparece casada. Esta unión vinculará social y familiarmente a

¹⁷⁹ TORRE-SEVILLA, Margarita (1995). “Munio Fernández y su descendencia. Vida, patrimonio y política familiar de un conde de Astorga”, pp. 150-151.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pág. 172.

¹⁸¹ RUIZ ASENCIO, José Manuel (1990). Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230), tomo IV (1032-1109), doc. 970; PÉREZ, Mariel (2014) “Estructuras de parentesco y poder aristocrático: la aristocracia leonesa en la Alta Edad Media, pág. 225.

Sancha con los reyes de León y de Pamplona. Debemos hacer un inciso para explicar mejor el contexto en el que se movía Sancha. Por un lado, su esposo Pedro fue uno de los principales magnates y colaboradores del rey Alfonso V de León. Además, por aquellas fechas, la hermana del conde, Jimena Fernández, era la reina consorte de Pamplona¹⁸² por su unión con el rey García Sánchez II. Como Pedro Fernández había participado en los acontecimientos primordiales del reino, acompañando y ayudando en todas las guerras al monarca Alfonso V “el Noble”, este lo recompensó por su fidelidad entregando al matrimonio algunas tierras en la comarca del Esla¹⁸³. De esta forma, entre las propiedades de uno y otro, Sancha y su marido se convierten en los principales señores de una de las comarcas más ricas del reino. Asimismo, Sancha, siendo viuda de Pedro, fue una de las componentes del denominado “partido navarro” en León cuyo propósito era la coronación de un infante pamplonés en este reino. Recordemos que la reina consorte de Pamplona era hermana de Pedro, de ahí los intereses por mantener las relaciones de parentesco con los navarros¹⁸⁴. Finalmente, este propósito se cumpliría con la coronación del nieto de Jimena Fernández, Fernando I, en el año 1037, tras casarse con la infanta Sancha de León. A pesar del largo matrimonio, la pareja únicamente tuvo una hija a la que llamaron Elvira Fernández¹⁸⁵. A partir de 1028, deja de aparecer información documental del conde Pedro, quien posiblemente falleciera junto al rey Alfonso V en la batalla de Viseu, producida ese mismo año. Con su muerte desaparece la línea varonil del Condado de Cea, reclamada por el rey navarro Sancho III, hijo de la ya mencionada Jimena Fernández¹⁸⁶.

La viudedad de doña Sancha tuvo que ser bastante corta pues, apenas un año después, en 1029 aparece nuevamente casada con el conde Pelayo Muñiz. Durante este tiempo existen diferentes documentos que acreditan dicha relación, en los que además se indican las variadas intervenciones del matrimonio en cuestiones de compra-venta de tierras, e incluso en asuntos judiciales¹⁸⁷. A partir de 1030, se pierde el rastro del conde Pelayo, no obstante, doña Sancha mantiene su actividad, continuando ella sola los procedimientos anteriormente mencionados. Tras el fin de este segundo matrimonio, doña Sancha pasa

¹⁸² *Ibidem*, pág. 16.

¹⁸³ RUIZ ASECIO, José Manuel (1990). Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230), tomo IV (1032-1109), doc. 970, pp. 105-106.

¹⁸⁴ TORRE-SEVILLA, Margarita *op. cit.* pág. 171.

¹⁸⁵ TORRE- SEVILLA, Margarita y GALVÁN-FREILE, Fernando, *op. cit.* pág. 16.

¹⁸⁶ IGLESIA APARICIO, Javier (25/11/2018). Pedro Fernández, Tercer Conde de Cea. Condado de Castilla <https://www.condadodecastilla.es/personajes/pedro-fernandez-tercer-conde-de-cea/> [29/05/2023].

¹⁸⁷ LUIS CORRAL, Fernando. (2015) “Lugares de reunión, *boni homines* y presbíteros en Valdevimbre y Ardón en la Alta Edad Media”, pág. 12.

bastante tiempo sola, conocedora de su propia autoridad y de la libertad de administrar sus bienes, rehúsa contraer nuevas nupcias¹⁸⁸. A pesar de la cierta independencia que pudo disfrutar la condesa durante este periodo de tiempo, doña Sancha se desposa en 1034 con el conde navarro Rodrigo Galíndez. Posiblemente este matrimonio fue arreglado por el monarca Vermudo III, quién según la documentación entregó a la reciente pareja la villa en Matallana¹⁸⁹. Cuatro años después de esta unión, fallece la única hija de la condesa, Elvira Fernández, quien diez años atrás había recibido tras la muerte de su padre una considerable fortuna. Como Elvira no tuvo descendencia su madre Sancha adquiere sus bienes, con el requisito previo de destinarlo a un nuevo cenobio en remedio de su alma y la de su padre. De esta forma, los condes Sancha y Rodrigo fundan y dotan el monasterio de San Antolín, en la villa de San Lorenzo, cerca del río Esla. Este lugar supuso la introducción en León del culto al santo francés por influencia navarra. Para ello, el conde Rodrigo Galíndez realiza una peregrinación a Pamiers, Francia, con el objetivo de traer algunas reliquias del santo y crear así el monasterio bajo su advocación¹⁹⁰. Las fuentes indican que el cenobio seguía la regla de San Benito, si bien cabe señalar que este templo forma parte de los denominados monasterios “familiares”. Es decir, aunque aparentemente la autoridad la ejercía el abad, quien realmente estuvo al mando fue la condesa, pues era quien ejercía de *domina*, por tanto, el cargo superior del monasterio¹⁹¹. Teniendo en cuenta la multitud de heredades y bienes provenientes de sus progenitores, su primer marido y de su hija, los cuales destina a este monasterio, no debería extrañarnos que, al igual que su último esposo, la condesa escogiera este lugar para su enterramiento. Sin embargo, como comprobaremos más adelante, los restos de doña Sancha descansan en otro espacio de mayor prestigio, separada de sus esposos, evidenciando de esta forma su poder e importancia individual.

Ahora bien, para comprender mejor la historia de doña Sancha Muñiz y sus futuras representaciones artísticas, es indispensable conocer a un personaje que marcó su vida. Retomando la información aportada, hemos de recordar al hermano mayor de Sancha, Pedro Muñoz, casado con doña Gudigeva, con quien tuvo un hijo llamado Nuño Pérez.

¹⁸⁸ TORRE- SEVILLA, Margarita y GALVÁN-FREILE, Fernando, *op. cit.* pp. 16-17.

¹⁸⁹ En consecuencia, el matrimonio le ofrece una loriga valorada en 300 sueldos. RUIZ ASECIO, José Manuel, *op.cit.* doc. 970, pp. 105-106.

¹⁹⁰ Por lo que aparece en documento, el conde Rodrigo Galíndez expresa su deseo de era ser enterrado en este sacro lugar, si bien no deja del todo claro si junto a su esposa Sancha. *Ídem*.

¹⁹¹ MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (2003). “Fundaciones monásticas y nobleza en los reinos de Castilla y León en la época románica”, pp. 39-40

La prematura muerte de estos padres provocó que su hijo quedara huérfano a una edad temprana. Por esta razón, su tía Sancha se hará cargo de la tutela del joven Nuño, a quién educa junto a su hija Elvira. Esta situación permitió a doña Sancha disponer de los bienes de su sobrino, los cuales utilizará a su favor¹⁹². A la fundación del monasterio de San Antolín, en 1038, la condesa destina gran parte de sus bienes, a los que debemos añadir alguna aportación de su tercer marido¹⁹³ y varias propiedades de su sobrino. Resulta interesante y bastante extraño, que la mayor parte del patrimonio de Nuño fuera a parar al monasterio fundado por su tía. En agosto de 1040, la condesa, carente de descendientes directos, decide donar a la catedral de León los monasterios de San Salvador en Bariones, San Antolín en San Lorenzo y la villa de Cimanés de la Vega para la protección de su alma, la de sus padres y hermanos¹⁹⁴. Curiosamente, en noviembre de ese mismo año, Nuño Pérez dona al monasterio de San Antolín varias villas heredadas de sus padres para remedio de su alma¹⁹⁵. Fueron muchas las donaciones realizadas por la condesa a la catedral leonesa, siendo posiblemente este el principal motivo de su muerte. El hecho de las concesiones patrimoniales de doña Sancha al templo, aunque legítimas, pudieron generar un grave conflicto parental. Recordemos que tiempo atrás, la condesa como tutora de Nuño, dispuso libremente de la herencia de su sobrino y, aprovechando su minoría de edad, destinó gran parte al monasterio fundado por ella. La lectura de estos acontecimientos viene a definir algunos rasgos que debieron de caracterizarla como una mujer independiente, preocupada únicamente en sus propios intereses. Al límite de su vida, doña Sancha, había entregado gran parte de su patrimonio, lo cual pudo ocasionar un enorme malestar por parte de Nuño Pérez, quien seguramente esperaba recibir una herencia mucho mayor. Poco más se sabrá de la condesa pues, a partir de 1045, se pierde cualquier rastro documental sobre su vida. Ahora bien, el Obituario de la Catedral de León contiene algunos datos relevantes sobre los motivos de la muerte de doña Sancha. El texto expone en latín “[...] *que obtulit monasterium Sancti Antonini cum hereditatibus suis ecclesie Sancte Marie, et ideo a nepote suo interfecta fuit*”¹⁹⁶, es decir, que haber entregado el monasterio de San Antolín a la iglesia de Santa María -la catedral- fue la razón por la que su sobrino la asesina. Aunque la identidad del sobrino no es revelada,

¹⁹² TORRE- SEVILLA, Margarita y GALVÁN-FREILE, Fernando, *op. cit.* pp. 16-17.

¹⁹³ RUIZ ASENCIO, José Manuel, *op.cit.* doc. 970, pp. 105-106.

¹⁹⁴ *Ibidem*, doc. 992, pp. 144-146.

¹⁹⁵ *Ibidem*, doc. 993, pp. 146-147.

¹⁹⁶ TORRE- SEVILLA, Margarita y GALVÁN-FREILE, Fernando, *op. cit.* pág. 20.

todo apunta a que se refiere a Nuño Pérez pues, aunque doña Sancha tuvo varios sobrinos, nadie salvo él pudo tener especial interés en cometer tal delito.

El asunto sobre este trágico acontecimiento supuso la temática fundamental en torno a las dos manifestaciones artísticas vinculadas a la condesa: el “Libro de las Estampas” y el propio sepulcro. Comenzando por el “Libro de las Estampas”, se trata de un códice conservado en el Archivo de la Catedral de León. Este contiene copias de los testamentos de diferentes monarcas que contribuyeron con donaciones a favor de la catedral legionense. El manuscrito, fechado entre finales del siglo XII o principios del XIII, se estructura en siete miniaturas que representan las imágenes de diferentes reyes: Ordoño II, Ordoño III, Ramiro III, Bermudo II, Fernando I, Alfonso V y Alfonso VI. Todos aparecen con actitud mayestática, acompañados por los atributos que simbolizan el poder real: la corona, el cetro, el manto y el trono. A su vez, todos portan una filacteria que representa el testamento, el cual comienza con la inscripción “*EGO... REX... CONFIRMO...*”¹⁹⁷. Ahora bien, lo que nos concierne de este libro es la octava y última estampa que corresponde a la condesa Sancha Muñiz. Resulta interesante que dentro de este patrón iconográfico aparezca una excepción, pero que, además, se trate de un personaje femenino que no forma parte de la realeza, le da mayor singularidad a su retrato. A diferencia del resto de representaciones, esta última miniatura muestra la escenificación del momento previo al asesinato de doña Sancha. Como puede apreciarse, la imagen reproduce a dos personajes, uno femenino y otro masculino. El femenino, es fácilmente identificable pues sostiene entre sus manos una filacteria en la cual puede leerse “*EGO SANCIA COMITISSA CONF[IRMO]*”; mientras que el masculino queda anónimo para al espectador, ya que no hay nada que nos permita reconocerlo. Se muestra de pie, en actitud agresiva, sujetando una espada con la mano derecha mientras que con la izquierda retiene a Sancha, quien aparece levemente acucillada mirando a su agresor. Aunque desconocemos si se trata de alguien en concreto, la función que este personaje cumple es la de evidenciar que la muerte de la condesa se debe a un crimen y que este tuvo relación directa con su testamento. No nos detendremos en examinar este documento pues lo que verdaderamente nos interesa es el análisis del sepulcro de doña Sancha que, como comprobaremos, también mantiene esta temática.

¹⁹⁷ Ordoño II, es el más destacado de todos, y el único que difiere del resto pues no porta inscripción de identidad, sino que hace un gesto de saludo. RUIZ MALDONADO, Margarita (1977). “La condesa doña Sancha en la catedral de León”, pp. 279-280.



Fig. 15 *Libro de las Estampas*

[Fotografía: https://en.wikipedia.org/wiki/Libro_de_las_Estampas#/media/File:SanchaLeo2.jpg]

El monumento funerario dedicado a doña Sancha se localiza en la Catedral de León, en la zona central de la girola, en una capilla que antiguamente estaba dedicada al Salvador. Actualmente, esta capilla es conocida por el nombre de la Virgen Blanca, pues en su interior se encuentra la escultura que, originalmente, se hallaba en el parteluz de la portada principal¹⁹⁸. Este espacio contiene dos sepulcros, en el lado del evangelio se sitúa el de la condesa doña Sancha, mientras que en el lado de la epístola se emplaza el monumento dedicado a Alfonso de Valencia¹⁹⁹, nieto del rey Alfonso X, fallecido en 1316. El primer autor que identifica este sepulcro con el de doña Sancha es el padre Risco, pues relaciona su decoración con el ya referido asesinato representado en el Libro de las Estampas²⁰⁰.

La sepultura de doña Sancha, realizada en piedra, se conforma por la figura yacente y la cama ornamentada. La obra aparece empotrada a una pared decorada por unos arcos ciegos, no obstante, atendiendo a los relieves y a diversas fuentes, este no es el lugar para el que fue concebido. Según la planimetría de la catedral, aportada en el estudio de Boto Varela, hacia el año 1400 y mediados de siglo, el sepulcro de doña Sancha se localizaba tras el presbiterio, en el lado de la epístola, en un muro frente a la capilla de San Miguel, actualmente conocida por el nombre de Nuestra Señora del Carmen. Parece ser que, si

¹⁹⁸ TORRE- SEVILLA, Margarita y GALVÁN-FREILE, Fernando, *op. cit.* pág. 24.

¹⁹⁹ Alfonso de Valencia fue hijo del infante Juan de Castilla “el de Tarifa” y Margarita de Monferrato.

²⁰⁰ *Ibidem*, pág. 23.

este fue el emplazamiento que ocupó, a partir de la segunda mitad del siglo XV el sepulcro de la condesa supondría un estorbo para llevar a cabo algunas construcciones en el interior de la catedral como, por ejemplo, el levantamiento del muro que cerraba el nuevo coro. Desde el siglo XVI, el sepulcro de doña Sancha se instala, definitivamente, en la mencionada capilla radial axial²⁰¹, la capilla de la Virgen Blanca.

Ahora bien, centrándonos en la obra, podemos distinguir sobre la tapa sepulcral el bulto yacente de la noble leonina. Su figura quedó retratada vistiendo túnica, toca, manto y tiara. Como bien puede apreciarse, la difunta sostiene entre sus manos un guante y reposa la cabeza sobre dos almohadones, reflejando así el sueño eterno de la muerte. A los pies, de manera discreta se dispuso la escultura de un perro, símbolo funerario que se atribuye a las damas por su connotación de fidelidad²⁰². Al borde de la tapa, junto a la estatua, se exhibe una inscripción con letra gótica minúscula en la que puede leerse “MESTRE MARCOS ME FIZT”²⁰³, es decir (*el maestro Marcos me hizo*). El hecho de que aparezca firmada constituye una singularidad bastante llamativa para la época pues, durante este período, era todavía muy poco frecuente este tipo de aportaciones de los artistas, lo que daría, en cierta manera, mayor interés a la obra. En cuanto a la cama funeraria, el lateral frontal muestra una completa ornamentación. Estos relieves tienen un sentido narrativo y se ha establecido su lectura de derecha a izquierda, es decir, en el sentido contrario al habitual. La historia comienza en el extremo derecho, en el cual se ha representado a la condesa arrodillada, ofreciendo la maqueta de una iglesia, al Niño Jesús que aparece sobre el regazo de su madre, la Virgen María entronizada. Esta maqueta podría representar su fundación de San Antolín del Esla. La escena alude a la donación que hizo la condesa a la sede legionense en 1040, encarnada en la Virgen de Santa María de Regla. El siguiente relieve representa el asesinato de Sancha. Encajados bajo un arco conopial aparecen tres personajes: en el centro, arrodillada y con las manos unidas en actitud de ruego está doña Sancha; en cambio, a ambos lados aparecen dos hombres de pie, el de la derecha se muestra desenvainando su espada, mientras que, el de la izquierda, sujeta la cabeza a la condesa para así someterla. Junto a ellos, aunque medio escondida, hay una mujer, que podría ser la sirvienta de Sancha, observando el trágico acontecimiento. Al mismo tiempo, y al lado de esta doncella, se muestra un hombre a caballo que recién abandona el lugar,

²⁰¹ BOTO VARELA, Gerardo (2004). “Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra”, pp. 347-361.

²⁰² REDONDO CANTERA, M.ª J. (1987), pág. 243.

²⁰³ TORRE- SEVILLA, Margarita y GALVÁN-FREILE, Fernando, *op. cit.* pág. 25.

pues parece despedirse de los personajes situados bajo el arco. La última escena, refleja como el jinete ha caído del caballo y queda enganchado por el estribo, de manera que es arrastrado hasta la muerte. Retomando la identidad del asesino, muchos son los investigadores que han considerado a Nuño Pérez como el artífice de esta maldad. Si bien, la cronología entre la primera escena y la segunda representada en el sepulcro pudo ser de cinco años, no sucede lo mismo con la última escena, ya que es posible que el marco temporal se acotara. La realidad es que, tras la muerte de la condesa, también parece desaparecer la documentación alusiva a su sobrino, por lo tanto, podría revelar que la fecha de ambos fallecimientos fue muy cercana en el tiempo²⁰⁴. Como ya mencionamos anteriormente, esta obra debió encajarse con posterioridad en dicho espacio. Así lo demuestra, por ejemplo, la talla de la cabecera de la cama, en la que difícilmente puede verse la imagen de un Calvario que está bastante deteriorado y tapado por el muro. Asimismo, desconocemos si el lado que está oculto al espectador tiene algún tipo de trabajo escultórico que amplíe o aporte alguna información sobre dicha obra. No obstante, si atendemos a su lugar original es posible que no tenga nada tallado.

Por lo que se refiere a la iconografía, llaman la atención dos aspectos. Por un lado, la postura de Galván, quien considera que para la representación del asesinato de doña Sancha los promotores se inspiraron en la imagen de los mártires femeninos. Si tenemos en cuenta la hipótesis de que la condesa doña Sancha fue asesinada por entregar sus bienes a la Catedral de León, no es de extrañar por tanto que la sede legionense, en agradecimiento por su donación, le erija un sepulcro para honrar su memoria. A partir de entonces la condesa fue vista como una mártir que, en cierta manera, falleció por su estrecha vinculación con este templo, ya que ejerció como una de las importantes benefactoras de su tiempo. La sede episcopal no solo recompensó su virtud con un monumento funerario, sino que también le otorgó el enterramiento en los alrededores del altar, un espacio sin duda privilegiado dentro del recinto²⁰⁵. En cuanto al segundo aspecto, debemos retomar la identidad del autor. Según la inscripción que se halla en la obra, su ejecutor fue el maestro Marcos, sin embargo, y a pesar de las nulas referencias que hay con respecto a este personaje, es posible que interviniera más de una persona. Al igual que observaron los investigadores Torre- Sevilla y Galván, coincidimos en la idea de que la talla de la figura yacente y los relieves de la cama pudieron ser trabajados por manos

²⁰⁴ *Ibídem*, pág. 22.

²⁰⁵ BOTO VARELA, Gerardo, *op. cit.* pág. 349.

diferentes. Si bien ambas partes pueden compartir cronología, pues las piezas encajan correctamente, difieren entre sí en la calidad del labrado de la piedra. En el caso de la escultura de la difunta, se aprecia bastante delicadeza en el rostro y en los pliegues de la vestimenta, mientras que en los relieves de la cama las figuras se presentan más arcaicas y toscas²⁰⁶.

En definitiva, la catedral dispone de diferentes sepulcros como el de los santos Froilán, Alvito y Pelayo; el de reyes, como Ordoño II; obispos, como don Martín “el Zamorano”; y nobles, como Alfonso de Valencia. No obstante, como referente femenino de la época románica, resalta sin duda el monumento funerario de Sancha. Su tumba pone de manifiesto la importancia de esta mujer como modelo de conducta cristiana, cuyo dadivoso mensaje la iglesia quiso trasladar a la población.



Fig. 16 *Sepulcro de la condesa Sancha Muñiz, Capilla de la Virgen Blanca, Catedral de León.* [Fotografía: konradlew] <http://buscandomontsalvatge.blogspot.com/2014/10/leon-catedral.html>

²⁰⁶ TORRE- SEVILLA, Margarita y GALVÁN-FREILE, Fernando, *op. cit.* pág. 28.

2.3. Margarita de Lauria y Entenza

El tercer personaje sobre el que haremos referencia es Margarita de Lauria y Entenza, perteneciente a la nobleza valenciana del siglo XIV. Actualmente, solo se conservan algunas piezas de lo que fue su admirado sepulcro, no obstante, disponemos de algunas fuentes que nos permiten reconstruir y analizar dicha obra.

Margarita de Lauria y Entenza nació cerca de 1292, en el seno de una de las familias aristócratas más relevantes de la Corona de Aragón. Su padre, de origen italiano, fue el reconocido almirante de Aragón y Sicilia, Roger de Lauria, y su madre Saurina de Entenza i Montcada, miembro de uno de los linajes más distinguidos de Cataluña. Este matrimonio casó en segundas nupcias²⁰⁷ y tuvieron un total de cuatro hijos: tres varones -Carlos, Roberto y Berenguer-; y una hija, que corresponde a nuestra protagonista.

Doña Margarita contrajo matrimonio en dos ocasiones: su primer marido fue Bartolomeo di Capua, lugarteniente y protonotario del reino de Nápoles; y su segundo marido Nicolás de Joinville, conde de Terranova y Sant' Angelo²⁰⁸. Posiblemente, su segundo marido llegó a la Corona de Aragón durante el reinado de Alfonso IV -finalizado en 1336-, quien obtuvo por su dedicación y buen servicio, además de por la unión con Margarita, puestos de alta responsabilidad. Con la llegada del nuevo monarca, Pedro IV “el Ceremonioso”, Nicolás de Joinville ocupaba ya un papel eminente en la corte y, en consecuencia, se le nombra consejero de la corona en 1340²⁰⁹. A raíz de este casamiento, es frecuente encontrar en la documentación a Margarita como la condesa de Terranova.

A pesar de ser la menor del linaje de los Lauria, doña Margarita no pasó desapercibida en la historia. Para empezar, debemos tener en cuenta un dato relevante y es que los hijos varones del almirante fallecieron sin descendencia. Por lo tanto, los bienes de estos miembros de la familia fueron divididos entre Margarita y las hermanas nacidas del primer matrimonio de su padre. Como administradora de los bienes heredados de sus padres y hermanos, doña Margarita adquiere numerosas posesiones en el reino de

²⁰⁷ El primer matrimonio de Roger de Lauria fue con la noble Margarita de Lanza con quien tuvo cuatro hijos; tres hijas llamadas: Beatriu, Jaufredina e Hilaria, y un varón que por nombre tuvo Roger. HINOJOSA MONTALVO, José Ramón (2002). Lanza, Margarita de. En *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia*. Ed. Biblioteca de Valencia, Tomo II (D-L), pág. 602.

²⁰⁸ MARTÍ I MARTÍNEZ, Pere (2014) “Identificación heráldica de los sepulcros del monasterio del Puig en Valencia: los Joinville y los Lauria”, pág. 442

²⁰⁹ *Ibidem*, pág. 443.

Valencia: los valles de Seta y Travadell, el Puig de Santa María, Alcoi, Calpe y Altea y, por último, el valle de Guadalest²¹⁰.

Por lo que aparece en la documentación, Margarita se preocupó por completar algunas “tareas” iniciadas anteriormente por sus padres. Por poner algunos ejemplos, tras la muerte de su madre, el 1 de septiembre de 1325, fundó, a expensas de esta, un convento para las religiosas clarisas en Xàtiva, última voluntad de su madre. Del mismo modo, ordenó que su cuerpo fuera enterrado en un sepulcro labrado para este templo²¹¹. Asimismo, dispuso en su testamento que la heredera universal fuera su hija Margarita²¹². Como legataria de la casa de los Lauria debió solventar algunos frentes abiertos. Por lo que se refiere a la villa de Alcoy, existen algunas contradicciones sobre la fundación del convento de San Agustín. Según los cronistas de la orden agustiniana, cuando el rey Jaime I “el Conquistador” domina las tierras del sur, establece a los religiosos mercedarios en el Puig, hecho que desagrade a los agustinos quienes le reclamaron que su orden ya se encontraba en este sitio antes de la invasión musulmana. A modo de compensación el rey les ofrece un monasterio en Alcoy encargándole a su sobrina, Saurina de Entenza, su edificación. Tal y como se había comprometido la dama instaló en una antigua fortificación, levantada durante las guerras fronterizas con Murcia, a los frailes de la orden. El monasterio estaba bajo el patronato de los señores de la villa, la cual fue adquirida por Margarita tras la muerte de su madre²¹³. Según parece, la fecha de fundación del convento genera dudas entre diversos autores. Algunos plantean su fundación a finales del siglo XIII, vinculándolo a Saurina, y otros para el año 1338, con su hija. En el testamento de Margarita de Lauria, con fecha del 29 de diciembre de 1340, se afirma que es la fundadora del convento²¹⁴. Ahora bien, de lo que se está más seguro es de que entre

²¹⁰ *El sello más antiguo de la ciudad de Valencia*. Archivo Catedral de Valencia.

<https://archivocatedraldevalencia.com/archivo/documentos-destacados/el-sello-mas-antiguo-de-la-ciudad-de-valencia/> [07/06/23].

²¹¹ Resolución de 22 de octubre de 2002, de la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Consejería de Cultura y Educación, por la que se incoa expediente de declaración de Bien de Interés Cultural, con categoría de monumento, a favor del Real Monasterio de la Asunción o de Santa Clara, situado en Xàtiva (Valencia). https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2003-1356 [14/06/23]

²¹² HINOJOSA MONTALVO, José Ramón; «Saurina de Entença», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. En <https://dbe.rah.es/biografias/56081/saurina-de-entencia>

²¹³ SANTONJA CARDONA, José Luis (1991). “De vita regulari: los frailes agustinos en el Alcoy del XVIII; pág. 98.

²¹⁴ HINOJOSA MONTALVO, José Ramón, op. cit. San Agustín, Convento de. Tomo IV (S-Z), pág. 35.

las últimas voluntades de doña Margarita fue dotar con una renta anual de 200 libras sobre los ingresos de la bailía y también algunas tierras cercanas y casas de la población²¹⁵.

Otro ejemplo lo hallamos en la Pobl de Ifach fundada por su padre en 1297. Actualmente, este lugar corresponde a un yacimiento arqueológico cuyos restos excavados demuestran que, en un principio, la arquitectura erigida en el lugar se restringía al ámbito defensivo y nobiliario. Así pues, unas excavaciones realizadas entre 2008-2013 sacaron a la luz los restos de uno de los edificios más emblemáticos del lugar, una iglesia cuya construcción se sitúa cronológicamente en la primera mitad del siglo XIV. Para ser más específicos, la iglesia que lleva por nombre Nuestra Señora de los Ángeles, se erigió durante el período en el que el señorío de Calpe estaba bajo la protección de Margarita de Lauria, es decir, a partir de 1325. En el testamento de Margarita de 1344 se expone que se deben finalizar las obras de este edificio religioso²¹⁶. Como vemos, la noble se preocupó por continuar la política repobladora encargada a su padre años atrás, como promotora de diferentes edificaciones.

Ahora bien, si por algo es conocida Margarita de Lauria y Entenza es por su vinculación al monasterio de Santa María del Puig. Al igual que en los hechos explicados anteriormente, el señorío del Puig fue adquirido por su padre, Roger de Lauria, quien inició las obras del recinto monástico a finales del siglo XIII. Esta labor la continuó su esposa Saurina y la finalizó su hija Margarita, a quien se debe la reedificación de la iglesia. Como protectora del monasterio y promotora de obras, fundó un hospital de peregrinos y construyó su propia vivienda, la cual comunicaba directamente con el templo a través de la antigua capilla de San Miguel, hoy conocida como la capilla de Nuestra Merced. Tras su muerte, estas estancias pasaron a ser alcázar real hasta 1470 que se convirtieron en un convento de monjas terciarias de la Merced.²¹⁷ Según expone Pere Martí y Martínez (2014), la intención de Margarita de Lauria no solo se circunscribe a la reforma del monasterio, sino, además, a convertir este templo en un mausoleo dedicado a la realeza y

²¹⁵ En un inicio de las 200 libras de la renta anual, solo un tercio se entregaba a los religiosos mientras que el resto quedaba depositado para los gastos de fábrica. Los religiosos que no estaban conforme con este reparto se quejaron y por disposición regia lograron disfrutar de la mitad cada año. SANTOJA CARDONA, José Luis, *op. cit.* pp. 98-99.

²¹⁶ MENÉNDEZ FUEYO, J. L., PINA MIRA, J., & MALAGUTTI, S. (2019). “Objetos litúrgicos de peltre hallados en contextos funerarios de época medieval: El cáliz y patena de la Pobl de Ifach (Calp, Alicante)”, pp. 231-251.

²¹⁷ SARTHOU CÁRRERES, Carlos (01/02/1925). Los conventos históricos de España. Una visita al interesante y real monasterio de las mercedarias del Puig, pág. 10; LLORENTE OLIVARES, Teodoro (1887), *España, sus monumentos y artes- su naturaleza é historia. Valencia, Tomo I.* pág. 431.

nobleza valenciana²¹⁸. Por esta razón, la ilustre noble dispuso en 1343 el lugar que debía ocupar sus restos en el interior de la iglesia y, además, manda erigir su propio monumento funerario a uno de los artistas más reputados de su tiempo²¹⁹.

Por lo que respecta a la fecha de fallecimiento de doña Margarita, existe en la documentación una clara discordancia. En numerosas ocasiones aparece que el año de su muerte fue 1343, en cambio, en otras la data se retrasa uno e incluso dos años. Ahora bien, según la información aportada tendría mayor sentido estas últimas fechas. Es posible que Nicolás de Joinville enviudara en el periodo de tiempo en el que fue enviado a Aviñón, como embajador para la defensa de los derechos de Pedro IV sobre el reino de Mallorca. Recordemos que Margarita no tuvo hijos ni descendientes directos, por lo tanto, todas sus posesiones fueron heredadas por su esposo. En las disposiciones testamentarias dejó constancia de que, tras fallecer el conde de Terranova, todos sus títulos y posesiones pasarían a la Corona. No obstante, como a los pocos años Nicolás de Joinville volvió a contraer matrimonio, perdió este derecho, por lo que se adelantó el retorno de esta herencia al patrimonio real²²⁰.

Como ya mencionamos anteriormente, el lugar elegido por Margarita para el reposo definitivo de su cuerpo fue Santa María del Puig. Esta elección tiene un claro sentido pues el templo estuvo vinculado a su familia desde hacía tiempo, existiendo incluso el enterramiento de un ilustre antepasado suyo. Nos referimos a Bernat Guillem de Entenza, héroe que falleció en batalla por la ocupación de Valencia. Si bien es verdad que disponer del patronato de la iglesia favoreció este hecho, también lo hizo la relevancia del santuario a nivel histórico y de culto. Para entender esta circunstancia debemos anticiparnos a la fundación de este templo. Según la leyenda, en 1237, un año antes de la toma de la ciudad, fray Pedro Nolasco se unió al rey Jaime I en su lucha por conquistar nuevas ciudades que le permitieran extender su reino sobre el territorio musulmán. El relato expresa que, por las noches, los soldados del campamento cristiano situados próximos al Puig, observaban como siete estrellas caían del cielo y se ocultaban tras una colina. Ante esta extraña situación decidieron avisar al fundador de la Orden de la Merced, Pedro Nolasco, quien consideró ese panorama como una advertencia divina. De manera que el fray,

²¹⁸ MARTÍ I MARTÍNEZ, Pere, *op. cit.* pág. 448.

²¹⁹ POLERÓ, Vicente (1903). *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*, pág. 20.

²²⁰ MARTÍ I MARTÍNEZ, Pere, *op. cit.* pág. 443.

acompañado por algunos miembros del ejército, se dirigió a este lugar descubriendo así que en el punto que marcaban los astros se hallaba, enterrada, la imagen de la Virgen María, también escondida bajo una campana de bronce. Este hallazgo fue considerado, tanto por el rey como por sus tropas, como una señal de buen augurio en su lucha por la conquista de Valencia. Un año después, el ejército aragonés consiguió su cometido, por lo que el monarca manda erigir una ermita dedicada a la Virgen encontrada en este lugar, a quién proclama patrona del reino de Valencia. Este acontecimiento, que vincula al templo la victoria de la campaña militar, le otorgó un notable prestigio al santuario, cuya fama fue adquirida rápidamente. La gran devoción que sentían por esta Virgen supuso que pronto llegaran peregrinos desde todas las partes del reino²²¹. Se trata, por tanto, de un centro religioso con bastante renombre, que, sin duda, está vinculado a la identidad valenciana.

La posición de la noble Margarita le permitió escoger uno de los lugares de mayor prestigio en el interior de la iglesia, la zona del presbiterio, en la cabecera. Como visitantes del templo, si dirigimos nuestra vista al frente, orientada hacia la zona del altar mayor, observamos que en el lateral izquierdo se abre un arco que hoy está vacío pero que, a mediados del siglo XIV, estaba ocupado por un suntuoso sepulcro. Desde un inicio, la idea de Margarita fue crear un monumento funerario que albergara sus restos y los de su esposo, Nicolás de Joinville, por lo tanto, hablamos de un sepulcro doble. Ahora bien, la tipología empleada para la obra aparenta cierta individualidad, pues los yacentes no comparten el mismo espacio. La cubierta del sepulcro estaba compuesta a modo de tejado a dos aguas, instalándose en cada lado una efigie. De hecho, entre las dos vertientes, la de mayor reconocimiento es la de la figura de Margarita pues está dirigida al altar mayor, mientras que el de la figura masculina se orienta a la nave del evangelio. Aunque deberíamos tratar este monumento funerario como un conjunto, únicamente centraremos nuestra atención en la abertura dedicada a esta devota dama. No obstante, es necesario hacer un pequeño inciso, más adelante, para aclarar algunas cuestiones referentes al lateral opuesto.

En 1344, Margarita encarga su sepulcro al ilustre maestro francés, de origen normando, Aloy de Montbray, uno de los artistas más relevantes de la Corona de Aragón durante el siglo XIV. Desde sus inicios, estuvo muy vinculado a la escultura formando parte de un

²²¹ LLORENTE Y FALCÓ, Teodoro [pseudónimo Jordi de Fenollar] (1930), *En defensa de la personalidad valenciana*, pp. 123-125.

importante taller especializado en monumentos funerarios y, por el cual, recibió el calificativo de “tumbero”²²². La presencia de Aloy en tierras españolas se inicia en 1336, prolongándose casi medio siglo después. Este llegó a la Corona de Aragón con la categoría de maestro y debió ser reconocida su fama desde temprano, pues el rey Pedro IV, el Ceremonioso, le encargó en 1337 el monumento funerario de su madre, Teresa de Entenza²²³. Pocos años después, el monarca, que tenía en gran estima al maestro, le encomienda un trabajo de gran envergadura: la realización del Panteón Real de Poblet, junto a la colaboración de artistas como Pierre de Guines de Artois y Jaume Cascalls²²⁴. Como la obra se prolongó más de lo esperado, Aloy de Montbray aceptó encargos de menor magnitud, siendo este el caso del sepulcro de Margarita de Lauria y Entenza, realizado en torno a 1344. Existe un documento, que trata sobre una declaración ante notario, en el que el maestro Aloy nombra por esa fecha a Robeony de Cornuailles como procurador suyo, para el cobro de ocho mil sueldos por el precio del sepulcro²²⁵. El autor Pere Freixas, sugiere la posibilidad de que el monumento funerario de Margarita de Lauria fuera labrado desde el taller de Gerona y que, despiezado, fue llevado hasta Valencia, en donde se rematarían algunos detalles. Para ello se basa en diversos documentos en los que se menciona que escultores cotizados, como Aloy, disponían de la infraestructura necesaria para trasladar materia prima de una ciudad a otra²²⁶. La obra está realizada en alabastro²²⁷, material suntuoso digno de esta rica mujer. La tipología a la que se ajusta obra es la de sepulcro mural el nicho. Aunque normalmente los arcos en los que se insertan estas obras son ciegos, cuando están situados entre dos naves o capillas puede aparecer abiertos por completo para que, de esta forma, la obra pueda ser vista por ambos lados. La sepultura está compuesta, en la parte baja, por una urna sepulcral rectangular y, en la parte superior, por una tapa con doble inclinación, todo ello inserto bajo un arco carpanel que conecta las dos estancias. Centrándonos únicamente en el plano en el que

²²² La formación artística de Aloy de Montbray, conocido en sus inicios como Guillaume Alou, estaba asociada al taller del maestro Jean Pepin de Huy, que a su vez estuvo bajo el mecenazgo de la condesa Mahaut de Artois. Según parece, este artista podría estar relacionado con el maestro que realiza la efigie yacente de Mahaut, conocida por el nombre de “le gisant noir” debido al característico color negro del mármol de Tournai. LIAÑO MARTÍNEZ, Emma (2013-2014) “Aloy de Montbray imaginador. Del Reino de Francia a la Corona de Aragón en el siglo XIV”. pp. 30-31

²²³ El desaparecido sepulcro de Teresa de Entenza, fallecida en 1327, estuvo situado en el antiguo convento de los franciscanos de Zaragoza. LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, *op. cit.* pág. 32.

²²⁴ *Ibidem*, pág. 34.

²²⁵ FREIXAS i CAMPS, Pere (1982-1983) “L’ obra del Mestre Aloi a Girona”, pp. 79-80, nota 6.

²²⁶ *Ibidem*, pág. 80.

²²⁷ Algunas de estas piezas conservan restos de pigmentación, por lo cual es probable que estuviese policromado. MARTÍ I MARTÍNEZ, Pere (2014), pág. 439.

está ubicada doña Margarita, observamos como el arco, que enmarca el sepulcro, está ricamente ornamentado. Decoran las jambas del arco pequeñas estatuas colocadas sobre ménsulas y bajo doseletes, que representan a santos²²⁸, los cuales están distribuidas verticalmente unos encima de otros, dirigiendo su atención hacia el arca sepulcral. Descansa sobre la cubierta la efigie yacente de Margarita de Lauria, representada en actitud de ensoñación. La figura reposa la cabeza sobre un suntuoso almohadón con borlones, para reflejar así un descanso permanente. En este caso se ha aprovechado la superficie de la almohada para reproducir algunas insignias. Se distinguen, por un lado, el blasón del linaje de los Lauria, al cual pertenece la difunta, un escudo de plata con tres bandas de azur; y, también, el de los Joinville, por su esposo, en fondo azur tres “broyes” de oro y en jefe de plata emerge un león gules rampante. También, el bordado se ha decorado con flores de margaritas posiblemente un icono o símbolo parlante que alude al nombre de la dama²²⁹. Como es frecuente en el arte funerario, el difunto suele estar acompañado por unas figuras representadas a menor escala. En este caso, observamos en la cabecera la presencia de los pequeños ángeles arrodillados, uno a cada lado del almohadón. Cuando aparecen junto al yacente, ejercen el papel de psicopompos, es decir, que estos seres están a la espera de que el alma de la difunta salga de su cuerpo para, posteriormente, guiarlo y acompañarlo al más allá²³⁰. En cambio, a los pies, como es habitual en las estatuas funerarias femeninas, se dispone un perrito, como atributo de la fidelidad. La efigie que representa a doña Margarita, viste túnica y una toca sobre la que se colocó una fina corona, debido al vínculo regio de este linaje. Descansa las manos sobre el vientre, la mano derecha encima de la izquierda y, bajo ellas, pende un rosario ceñido a la cintura²³¹, como símbolo devocionario. En cuanto a la urna, es posible que sea la zona del sepulcro que mayores elogios ha recibido debido a los detalles decorativos y a la minuciosidad del contorno arquitectónico. Recorre el frontal del arca, una fila de ocho arcos conopiales, propios de la arquitectura del gótico tardío. En el interior de cada uno de ellos, están representados, individualmente, figuras en altorrelieve cuyos gestos personifican el dolor que sienten por la muerte de la difunta. De hecho, estas representaciones de cortejos de plañideros bajo arcuaciones, son una de las señas de

²²⁸ LLORENTE Y FALCÓ, Teodoro (01/11/1931). Los sepulcros de la iglesia de Nuestra Señora del Puig, pág. 7.

²²⁹ MARTÍ I MARTÍNEZ, Pere (2014), pp. 440-454.

²³⁰ REDONDO CANTERA, M^a. José (1987), pág. 243.

²³¹ POLERÓ, Vicente, *op. cit.* pág. 21.

identidad del estilo de Aloy de Montbray, adquirida durante sus inicios en Francia²³². Por último, a modo de apoyo, el basamento inferior se conforma por unas cenefas de círculos polilobulados distribuida entre tres leones tendidos, colocados uno en cada esquina y otro en el centro. La presencia de estos animales en el arte funerario existe desde la Antigüedad, vinculándolos a distintos significados. En este caso, aparecen sosteniendo el monumento fúnebre, por lo que se les asocia la connotación de vigilantes o guardianes del sepulcro. Además, se les relaciona con la Resurrección de Cristo, simbolizando su retorno tras la muerte, acontecimiento que marca uno de los pilares fundamentales de la creencia cristiana²³³.

Ahora bien, debemos reseñar algunas cuestiones referentes al lado opuesto del monumento, en el cual se muestra una figura yacente masculina. Muchos autores han dado por hecho que se trata de la representación del hermano de doña Margarita, Roberto de Lauria. Las razones para afirmar esta idea se debieron, especialmente, a la inscripción que se hallaba sobre el arco donde podía leerse en letras mayúsculas “SEPULC.º / D(e) D(º) ROBERTO D(e) LAURIA”, de manera que se identificaba el enterramiento de este sepulcro con dicho personaje. Sin embargo, la heráldica representada en el sepulcro contradice este planteamiento e identifica este personaje con el segundo marido de Margarita. Posiblemente, la intención de la noble fue encargar el monumento para albergar los cuerpos del matrimonio, con una obra similar al sepulcro ejecutado años atrás para los reyes Jaime II y Blanca de Anjou. Entre las hipótesis que se plantean, es probable que, al fallecer su hermano antes que ella, Margarita destinara parte de su sepultura para albergar los restos mortales de su hermano, quizá como una muestra de aprecio por la relación que mantuvo con este familiar. Lo cierto es que el espacio que estaba reservado para su esposo, Nicolás de Joinville, nunca fue ocupado por él. Por lo tanto, con la muerte de Margarita, es probable que los restos de su hermano se trasladaran a la urna destinada al conde, la cual había quedado vacía²³⁴. Esta coyuntura vendría a esclarecer dos cuestiones: por un lado, el sinsentido que tiene representar a este personaje con las armas de otro; y, por otro lado, que solo esta vertiente muestre una inscripción que aclare quien está allí enterrado.

²³² LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, *op. cit.* pág. 31.

²³³ REDONDO CANTERA, M.ª José (1987), pp. 208-209.

²³⁴ MARTÍ I MARTÍNEZ, Pere (2014), pp. 444-465.

Desgraciadamente, el monasterio de Santa María del Puig fue devastado durante la Guerra Civil Española, destruyéndose obras de gran relevancia artística como este sepulcro. Poco consuelo puede existir ante tal desastre, pero, al menos, disponemos de un registro documental que nos permite contemplar o hacernos una idea, de cómo fue en origen este monumento. Algunos ejemplos de fuentes que mencionan esta escultura antes de su destrucción y a las que hemos recurrido para la investigación, son textos de finales del siglo XIX y principios del XX, como el libro de Teodoro Llorente Olivares publicado en 1887, que incluye los dibujos de J.J. Zapater como fuente gráfica; así como la obra de Vicente Poleró de 1902 que también acompaña con ilustraciones propias. Además, hemos utilizado publicaciones periódicas conservadas en la hemeroteca digital. Precisamente, una de las imágenes en las que mejor se aprecian los detalles de la obra, es el dibujo de José Benlliure realizado para la portada del periódico “La Ilustración española y americana” publicada el 30 de agosto de 1876. Asimismo, encontramos artículos como los de Carlos Sarthou Carreres en 1925 o Teodoro Llorente Olivares en 1931 -hijo del autor anteriormente mencionado- para el periódico “ABC”, que aportan tanto información textual como fotográfica, es decir, una imagen real de la obra. Lamentablemente, estas imágenes carecen de una calidad apropiada para una correcta contemplación del monumento, no obstante, el archivo del monasterio de Santa María del Puig, dispone entre sus fondos de un material variado que, sin duda, permite documentar y analizar la obra. Actualmente, solo se conservan algunas piezas de alabastro de aquel espléndido monumento funerario, conseguidas por un vecino del pueblo que, tras el vandalismo producido en el año 1936 rescató, de entre las ruinas, algunos fragmentos que custodió en su cobertizo, a la espera de poder devolverlas a su lugar de origen. A estas piezas debemos añadir unas pocas encontradas en unas excavaciones realizadas en 2006 y que, según los estudios, debieron pertenecer al sepulcro de esta devota dama²³⁵. En 2008 los restos conservados del monumento funerario fueron exhibidos en una exposición dedicada al 800 aniversario de Jaime I. No obstante, la forma de presentarlos no refleja el aspecto originario de la obra, pues los fragmentos se dispusieron en la sección longitudinal de una falsa arqueta, por lo que olvidaron, o prescindieron, de uno de los lados²³⁶. De cualquier forma, supone un gran valor histórico-artístico mostrar estos vestigios al público, los cuales nos permiten recordar las huellas de un pasado ilustre en la historia medieval valenciana, del que apenas queda constancia en la iglesia, pues hasta

²³⁵ MARTÍ I MARTÍNEZ, Pere (2014), pp. 421-422.

²³⁶ Ibidem, pp. 460-461.

el arco en el que se ubicaba el sepulcro fue restaurado, borrando así todo rastro escultórico de la obra.



Fig. 17 *Sepulcro de Margarita de Lauria y Entenza*. Dibujo de D. José Benlliure (1876), *La Ilustración Española y Americana*. Año XX. Número 32. Madrid, 30 de agosto de 1876. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ilustracion-espanola-y-americana--507/>

3. Conclusiones

Para ilustrar mejor los resultados, debemos hacer referencia a una de las obras que, sin duda, mejor se ajusta a los ideales góticos del arte funerario. Nos referimos al sepulcro de la reina Elisenda de Montcada, última esposa del rey Jaime II, el Justo. A lo largo de su vida, una de las decisiones a las que tuvo que hacer frente doña Elisenda fue cómo quería ser recordada para la posteridad. La reina sabía que no sería sepultada junto a su esposo, pues éste compartiría tumba, en el Monasterio de Santes Creus, con su segunda mujer, Blanca de Anjou, la única de sus cuatro matrimonios con la que tuvo descendencia²³⁷. Es por ello que, Elisenda, consciente de la diferencia de edad con el rey -casi treinta años- y de su desmejorado estado de salud, toma la decisión de fundar, con la colaboración de su esposo, el monasterio de Santa María de Pedralbes, a las afueras de Barcelona, destinándolo a la orden religiosa de las clarisas.²³⁸ En 1327, cinco años después de contraer matrimonio, fallece Jaime II. Es por ello que Elisenda se retira de la corte y traslada su residencia a un palacio privado que instaló próximo al cenobio. Durante los treinta y siete años de viudedad, nunca tomó los votos, sin embargo, pudo disfrutar de los beneficios espirituales de la vida monástica. Debido a que las prohibiciones de clausura no la afectaban, pudo acudir a diversas celebraciones cívicas y familiares²³⁹; como es el caso de su asistencia en el año 1339, al traslado de los restos de Santa Eulalia a la tumba, situada en la cripta de la catedral de Barcelona²⁴⁰. Entre los motivos que alentaron la construcción del monasterio de Pedralbes, no solo estaba la creación de un espacio destinado a la vivienda de la reina, sino también, y fundamentalmente, establecer un lugar en el que Elisenda pudiera construir su memoria. De manera que el cenobio fue concebido como un panteón que enalteciera su figura y la de sus familiares²⁴¹.

En Cataluña, el monasterio de Pedralbes, supuso uno de los centros en donde mayores innovaciones estilísticas se llevaron a cabo, siendo el monumento funerario de Elisenda un claro ejemplo de ello. La reina se implicó durante años en el proyecto de esta obra, el cual era bastante ambicioso tanto por su originalidad como por la calidad artística. Para empezar, se trata de un sepulcro bifacial: una de las caras se sitúa en el presbiterio, por el

²³⁷ Entre 1310- 1325, el rey Jaime II había mandado erigir un sepulcro doble para contener los restos mortales de su esposa Blanca de Anjou y los suyos. MCKIERMAN GONZÁLEZ, Eileen (2018), pág. 179.

²³⁸ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (2014), pág. 400.

²³⁹ *Ídem*.

²⁴⁰ BASSEGODA NONELL, Juan (1984), pág. 130; FRANCO MATA, Ángela (1988), pág. 112.

²⁴¹ MCKIERMAN GONZÁLEZ, Eileen (2018), pág. 176.

lado de la epístola y, compartiendo la misma pared, se localiza la otra cara que da al claustro²⁴². Debido al patronazgo, que ejercía Elisenda en el monasterio, podría haber escogido otro lugar de mayor prestigio en el interior del templo, como puede ser el lado del evangelio, más importante litúrgicamente. Sin embargo, para poder ejecutar este peculiar diseño, el único lugar que permitía conectar los dos espacios fue precisamente el elegido²⁴³. Ambas fachadas presentan la misma tipología, sepulcro mural compuesto por un arcosolio de grandes dimensiones decorado con tracerías góticas. La principal diferencia entre los dos lados es la doble figuración de la yacente: en la cara del presbiterio la efigie de Elisenda de Montcada queda retratada como reina, vistiendo indumentaria real y portando corona; mientras que, la efigie que da al claustro, se muestra como viuda y penitente, vistiendo el hábito religioso. Asimismo, es destacable la diferencia en cuanto a la riqueza y suntuosidad que se presenta en el lado dirigido a la iglesia, sobre todo por el empleo del alabastro policromado y, también, en la elaboración de elementos decorativos como son los relieves escultóricos. Por el contrario, el lado destinado al claustro muestra una mayor austeridad, tanto de materiales como a nivel decorativo.

Ahora bien, a partir de este monumento funerario, podemos enumerar una diversidad de elementos que caracterizaron el arte funerario gótico, evidenciando por qué esta obra es una de las mejores muestras de este estilo. Para empezar, las dos figuras yacentes tienen retratos idealizados, pues se las refleja jóvenes, a una edad más temprana de la que fallecieron. Sendas cabezas se muestran descansando sobre espléndidas almohadas, que nos recuerdan, además, a la mano del ya mencionado maestro Aloy de Montbrai. Ya que, al igual que en el sepulcro de Margarita de Lauria, las almohadas exhiben una decoración similar basada en pequeñas flores y escudos heráldicos. Asimismo, una de las efigies queda retratada con el hábito religioso de la Segunda Orden de San Francisco, conocidas como monjas clarisas, identificable sobre todo por el bordón del peregrino. Durante el siglo XIV fue frecuente que las mujeres de la realeza y la nobleza eligieran el hábito de una orden mendicante, especialmente si estuvieron vinculadas a ellas. En este caso, la elección era evidente, doña Elisenda quería mostrar la dualidad de su persona, como monarca y como ser humano mortal, en un claro equilibrio entre el ejercicio de poder y

²⁴² El sepulcro de la reina, dirigido al claustro, comparte capilla con otro monumento funerario de menor envergadura, destinado a Francesca de Saportella, segunda abadesa del monasterio y, además, sobrina de Elisenda.

²⁴³ ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (2014), pág. 402.

el requerimiento de un ideal femenino, asociado al decoro²⁴⁴. Acorde al pensamiento de la época, era importante incorporar elementos en el sepulcro, como el hábito, que sirvieran de mediación con respecto a la suerte del alma. Esencialmente, este papel lo ejercen las figuras de ángeles o santos que acompañan la efigie mortuoria. En este caso, se han distribuido dos ángeles turiferarios -uno en la cabeza y otro a los pies- que inciensan el cuerpo de la difunta reproduciendo en la tierra la liturgia celestial, lugar donde estos seres moran²⁴⁵. Asimismo, flanquean el sepulcro las estatuas de cuatro santos colocados en dos pináculos: los santos fundadores de la orden, san Francisco y santa Clara; y los santos patronos de los reyes, san Jaime y santa Isabel²⁴⁶. De esta forma, la reina expone ante todos el respeto y veneración que siente por la orden franciscana. Como costumbre iconográfica de este periodo, el monumento funerario de Elisenda presenta, en un lugar destacado, la *Elevatio Animae*, cuya escena muestra como dos ángeles ascienden al cielo el alma de la difunta reina para entregársela a Dios Padre, representado en la parte superior. Igualmente, se agregan animales como los perros, símbolo de la fidelidad, o los típicos leones, que sostienen la yacija, vinculados a la resurrección y al poder regio. Tampoco podía faltar la decoración frontal de la cama, basada en arcos trilobulados. A lo largo de los siglos, los elementos decorativos dispuestos bajo la arcada fueron variando, colocándose figuras de santos, dolientes e incluso el escudo de armas. La heráldica de Elisenda de Montcada se exhibe en la parte alta del sepulcro, entre los pináculos y el gablete. A diferencia de la capilla que da al claustro, en donde los escudos han perdido la policromía, el lado del presbiterio los muestra coloreados en vivos tonos: se trata de un escudo dimidiado, primero con las armas de Aragón – en oro con dos palos de gules- y segundo con el blasón de los Montcada -de gules cuatro roeles de oro-; reflejando así el matrimonio existente entre Jaime II y Elisenda de Montcada. En resumen, el monumento funerario de esta reina supone un claro ejemplo de cómo, ciertas mujeres se preocuparon por crear obras de relevancia artística como pruebas fehacientes de su memoria y legado, así como del recuerdo y gloria de su propio linaje.

²⁴⁴ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1988). “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, página 17.

²⁴⁵ DE PAULA COTS MORATÓ, Francisco (2013). “El tipo iconográfico de los ángeles ceroferarios y turiferarios”, pág. 218.

²⁴⁶ [El sepulcro de la reina]. (s.f.). *Reial Monestir de Santa María de Pedralbes*.
https://www.monestirpedralbes.barcelona/es/monasterio/espacio/sepulcro_de_reina

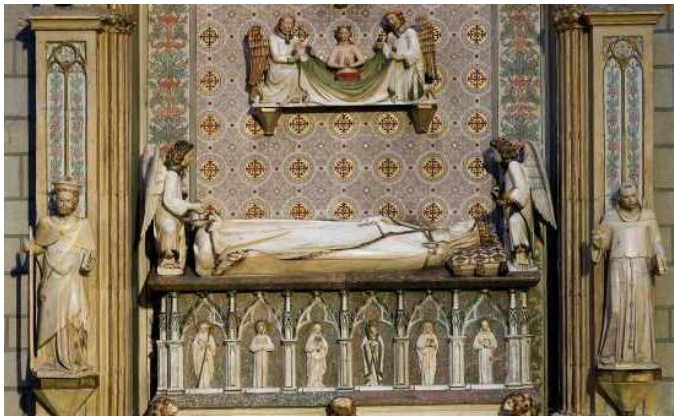
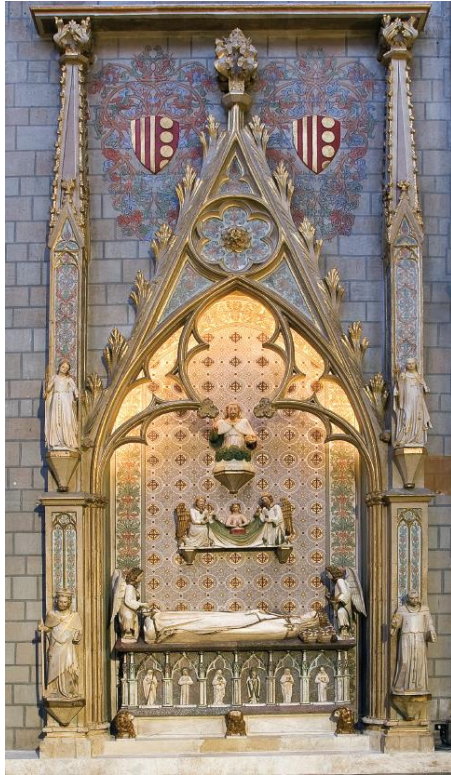


Fig. 18 *Sepulcros de la reina Elisenda de Montcada*, detalles del lado del presbiterio y del claustro.

Monasterio de Pedralbes. Fotografías:

<https://www.monestirpedralbes.barcelona/reelsmurs/es/evolucio/galeria/118>

4. Bibliografía y webgrafía

- ABASCAL, José Manuel, «Datianus», en Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico Electrónico (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/23191/datianus>)
- ALLARD, Paul (2002). *Diez lecciones sobre el martirio*. Fundación Gratis Date, Pamplona.
- ARIAS GUILLÉN, Fernando (2015). “Enterramientos regios en Castilla y León (c. 842.1504). La dispersión de los espacios funerarios y el fracaso de la memoria dinástica”. *Anuario de estudios medievales*, Vol. 45, N.º 2 (julio-diciembre de 2015), pp. 643-675.
- BASSEGODA NONELL, Juan (1984). “El sepulcro de Santa Eulalia de Barcelona. Estudio histórico y técnico de su restauración”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 58, pp. 123-158.
- BELTRÁN DE HERECIA BERCERO, Julia y RODÀ DE LLANZA, Isabel (2020). “Spolia y Reutilización. Elementos de la Antigüedad clásica y tardía en la catedral de Barcelona”. *Basílica de la Santa Creu I Santa Eulalia: La catedral abans de la catedral. IV jornades de les basíliques històriques de Barcelona (2 i 3 de maig de 2019)*. Studia Historica Tarraconensia 10, pp. 37-71.
- BOTO VARELA, Gerardo (2004). “Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra”. En Yarza-Luaces, J., Herráez-Ortega, M.ª V. y Boto-Varela, G. (eds.), Congreso Internacional “La Catedral de León en la Edad Media”: actas: León, 7-11 de abril de 2003, pp. 305-365.
- BRACONS I CLAPÉS, Josep (1980). “Una revisió al sepulcre de Santa Eulàlia”. *Quaderns d’Arqueologia i Història de la Ciutat, Barcelona*, 18, pp. 119- 140.
- BRACONS I CLAPÉS, Josep (1993). “Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia”. *D’Art: Revista del Departament d’Historia de l’Art*. N.º 19, pp. 43-52.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2010). “La catedral de Ourense: receptáculo de la memoria de la sociedad medieval”. *Semata: Ciencias sociais e humanidades*; N.º 22, pp. 391-409.
- DE PAULA COTS MORATÓ, Francisco (2013). “El tipo iconográfico de los ángeles ceroferarios y turiferarios”. Coord. por Sociedad Española de Emblemática, en *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*, pp. 215- 223.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (2014). “Formas artísticas y espiritualidad. El horizonte franciscano del círculo familiar de Jaime II y sus ecos funerarios”. *Poder, piedad y devoción: Castilla y su entorno (siglos XII-XV)*; pp. 389-422.
- FABREGA GRAU, Ángel (1958). *Santa Eulalia de Barcelona: revisión de un problema histórico*. Iglesia Nacional Española.
- FRANCO MATA, Ángela (1988). “Relaciones hispano-italianas de la escultura funeraria del siglo XIV”. En coord. Manuel Núñez Rodríguez y Ermelindo Portela Silva *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media: Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986*, pp. 99-125.
- FRANCO MATA, Ángela (2003). “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”. *De Arte*, N.º 2, pp. 47-86.

- FREIXAS i CAMPS, Pere (1982-1983) “L’ obra del Mestre Aloi a Girona”. *Annales de l’Institut d’ Estudis Gironins*, N.º 26, pp. 77-86.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (1995). “Capilla, sepulcro y luminaria: arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval”. *Ars longa: cuadernos de arte*, N.º pp. 69-80.
- GÓMEZ MORENO, Manuel (1946). *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto “Diego Velázquez”.
- GUASCH FERRER, Montserrat (2002), “Renovación de los monumentos sepulcrales de santos de la Corona de Aragón, en el siglo XIV”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. Tomo 20, Nº1-2, pp. 81-92.
- HERRERO SANZ, M.ª J. (1990). “Los sepulcros del Panteón Real de las Huelgas”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*; N.º 105, pp. 21-30.
- HINOJOSA MONTALVO, José Ramón (2002). *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia*. Ed. Biblioteca de Valencia.
- HINOJOSA MONTALVO, José Ramón; «Saurina de Entença», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. En <https://dbe.rah.es/biografias/56081/saurina-de-entencia>
- IGLESIA APARICIO, Javier (25/11/2018). *Pedro Fernández, Tercer Conde de Cea*. Condado de Castilla. Disponible en <https://www.condadodecastilla.es/personajes/pedro-fernandez-tercer-conde-de-cea/> [29/05/2023].
- LLORENTE i OLIVARES, Teodoro (1887). *España, sus monumentos y artes- su naturaleza é historia. Valencia, Tomo I*. Ed. Barcelona: Establecimiento tipográfico- editorial de Daniel Cortezo, 1887-1889.
- LLORENTE Y FALCÓ, Teodoro [pseudónimo Jordi de Fenollar] (1930) *En defensa de la personalidad valenciana*. Valencia, Imprenta Domenech.
- LLORENTE Y FALCÓ, Teodoro (01/11/1931). Los sepulcros de la iglesia de Nuestra Señora del Puig. *ABC*, Madrid, pp. 6-7.
- LIÑÓ MARTÍNEZ, Emma (2013-2014). “Aloy de Montbray imaginador. Del Reino de Francia a la Corona de Aragón en el siglo XIV”. *Locus amoenus*, N.º 12, 29-53.
- LORENTE MUÑOZ, Mario (2022). “La gran persecución de Diocleciano”. *La Razón histórica: revista hispanoamericana de historia de las ideas políticas y sociales*, N.º 54, pp. 69-84.
- LUIS CORRAL, Fernando. (2015) “Lugares de reunión, *boni homines* y presbíteros en Valdevimbre y Ardón en la Alta Edad Media”, *Medievalista online*. N.º 18, pp. 1-34.
- MALABIA MARTÍNEZ, Vicente (2004). *Arte en el tiempo: obra restaurada del patrimonio diocesano conquense*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARQUÉS I CASANOVAS, Jaume (1960). “El Sepulcro de Dª Leonor de Cabrera en la Seo de Gerona”. *Revista de Girona*, N.º 12, pp.19-25.
- MARTÍ I MARTÍNEZ, Pere (2014) “Identificación heráldica de los sepulcros del monasterio del Puig en Valencia: los Joinville y los Lauria”. *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*. N.º 364-365, pp. 421-472.

- MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (2003). “Fundaciones monásticas y nobleza en los reinos de Castilla y León en la época románica”. En García de Cortázar, J. A. (coord.) *Monasterios románicos y producción artística*, pp. 35-62.
- MCKIERNAN GONZÁLEZ, Eileen (2018). “Decisiones finales: reinas catalano-aragonesas y su patronazgo religioso y fúnebre”. En coord. García- Fernández, Miguel y Cernadas Martínez, Silvia, *Reinas e infantas en los reinos medievales ibéricos. Contribuciones para su estudio*; pp. 175-202.
- MENÉNDEZ FUEYO, J. L., PINA MIRA, J., & MALAGUTTI, S. (2019). “Objetos litúrgicos de peltre hallados en contextos funerarios de época medieval: El cáliz y patena de la Pobra de Ifach (Calp, Alicante)”. *Arqueología Y Territorio Medieval*, 26, 229–258.
<https://doi.org/10.17561/aytm.v26.10>
- MORALES CHACÓN, Alberto (1996). *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (2000). “Los sepulcros reales de Poblet”. *Descubrir el arte*, N.º 19, pp. 98-101.
- NOVERO PLAZA, Raquel (2009). *Mundo y trasmundo de la muerte: los ámbitos y recintos funerarios del barroco español*. Ed. Fundación Universitaria Española.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1988). “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”. En La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II): ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986. Coord. Manuel Núñez Rodríguez y Ermelindo Portela Silva; pp. 9-19.
- PI, Milena (13/ 02/2020). *Historia, leyenda y representaciones de santa Eulalia en las colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Blog Museu Nacional D'Art de Catalunya.
<https://blog.museunacional.cat/es/historia-leyenda-y-representaciones-de-santa-eulalia-en-las-colecciones-del-museu-nacional-dart-de-catalunya/>
- POLERÓ, Vicente (1903). *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*. Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.
- POLZER, Joseph (2005). “S. Maria della Spina, Giovanni Pisano and Lupo di Francesco”. *Artibus et historiae: an art anthology*, N.º 51, pp. 9-36.
- REDONDO CANTERA, M.ª José (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid: Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, D.L.
- RODRÍGUEZ VELASCO, María (2014). “Símbolos para la eternidad: iconografía funeraria en la Baja Edad Media”. En coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*; Vol. 1, pp. 445-462.
- RUIZ ASENCIO, José Manuel (1990). *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230), tomo IV (1032-1109)*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad: Archivo Histórico Diocesano, León Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro".

- RUIZ MALDONADO, Margarita (1977). “La condesa doña Sancha en la catedral de León”, *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispanos-Occidentales*. N.º 62, pp. 279-284.
- SALMI, Mario (1933). “Un memento della scultura pisana a Barcellona”. *Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di Iginio Benvenuto Supino, Revista d'Arte*, Florencia, pp. 125-139.
- SANTONJA CARDONA, José Luis (1991). “De vita regulari: los frailes agustinos en el Alcoy del XVIII”. *Revista De Historia Moderna*, N.º 10, pp. 97–124.
<https://doi.org/10.14198/RHM1991.10.04>
- SARTHOU CÁRRERES, Carlos (01/02/1925). Los conventos históricos de España. Una visita al interesante y real monasterio de las mercedaria del Puig. *ABC*, Madrid, pp. 10-11.
- Soriano, Juan (01/10/2018). La Eulalia de Barcelona fue un invento político. *Hoy*.
<https://www.hoy.es/merida/eulalia-barcelona-invento-20181001001558-ntvo.html>
- Serés Aguilar, Antoni (11/02/2014). La llegenda de Santa Eulàlia. *Núvol*.
<https://www.nuvol.com/llobres/la-llegenda-de-santa-eulalia-14254>
- TÁMARO, Eduardo (1882). *Guía histórica – descriptiva de la santa iglesia catedral basílica de Barcelona*. Barcelona: Tipografía Católica, calle del Pino, n.º 5.
- TORRE-SEVILLA, Margarita (1995). “Munio Fernández y su descendencia. Vida, patrimonio y política familiar de un conde de Astorga”. *Astórica: revista de estudios. Documentación, creación y divulgación de temas astorganos*. Año 12, N.º 14, pp. 149-172.
- TORRE- SEVILLA, Margarita y GALVÁN-FREILE, Fernando (1995). “La condesa doña Sancha. Una aproximación a su figura”. *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*. N.º 5, pp. 9-30.
- ZAMORA BRETONES, Montserrat (2018). “Santa María de Cervelló (o Socors): estratigrafía de una santa barcelonesa del Barroco”. En coord. María Ángeles Pérez Samper y José Luis Betrán Moya, *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: economía, sociedad, política y cultura en el mundo hispánico*; pp. 1230-1240.
- [Sepulcro de la Reina D.ª Juana de Castro] (s.f.). *Museo Catedral de Santiago*.
<https://www.museocatedraldesantiago.es/es/2020/04/07/sepulcro-de-la-reina-da-juana-de-castro/>
- [Figura yacente de la reina María de Chipre (muerta en 1322)] (s.f.) *Museu Nacional D'Art de Catalunya*. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/figura-yacente-de-la-reina-maria-de-chipre-muerta-en-1322/joan-de-tournai/009877-000>
- [Vídeo] Patrimonio Nacional. El Monasterio de Las Huelgas: el Císter y la regeneración en la corte medieval, (10 de mayo de 2022). <https://www.youtube.com/watch?v=OUQjUSYRxKo>
- “Vida y martirio de la virgen y mártir santa Eulalia, patrona de Barcelona”. Fundación Joaquín Díaz, Barcelona: Imprenta de Llorens, (calle de la Palma de Santa Catalina, 6), [s.a.]
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-y-martirio-de-la-virgen-y-martir-santa-eulalia-patrona-de-barcelona/>
- Santa Eulalia, patrona de Barcelona (12 de febrero, 2013) - Església de Barcelona.
<https://esglesia.barcelona/es/actualitat/santa-eulalia-patrona-de-barcelona/>

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de Santa Eulalia de Barcelona». En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eulalia.htm>

El sello más antiguo de la ciudad de Valencia. Archivo Catedral de Valencia. <https://archivocatedraldevalencia.com/archivo/documentos-destacados/el-sello-mas-antiguo-de-la-ciudad-de-valencia/> [Visto: 07/06/23].

Resolución de 22 de octubre de 2002, de la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Consejería de Cultura y Educación, por la que se incoa expediente de declaración de Bien de Interés Cultural, con categoría de monumento, a favor del Real Monasterio de la Asunción o de Santa Clara, situado en Xàtiva (Valencia). https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2003-1356 [Visto: 14/06/23].

[El sepulcro de la reina]. (s.f.). *Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes*. https://www.monestirpedralbes.barcelona/es/monasterio/espacio/sepulcro_de_reina

CAPÍTULO II

SIGLO XV



1. Características del siglo XV

El siglo XV es un periodo de cambios, marcados por el fin de lo que consideramos la Edad Media y, por ende, de la transición a la Edad Moderna. Si bien, no entraremos en las diferentes cuestiones que marcaron los cambios de esta época -como pudo ser la Reconquista de territorios musulmanes, a la que se puso fin con la toma del reino de Granada en 1492 por los Reyes Católicos- sí centraremos nuestra atención en las artes plásticas que afectaron el ámbito funerario. En este momento, la península Ibérica mantuvo relaciones internacionales con Francia y Flandes, lo que a su vez tuvo una gran influencia en el arte al introducirse el estilo borgoñón y flamenco. En cuanto a esta materia, la desarrollaremos en profundidad más adelante.

Como comprobaremos a lo largo de este capítulo, el arte funerario y, concretamente el destinado a personajes femeninos, mantiene una cierta continuidad respecto a las cuestiones tipológicas e iconográficas. No obstante, podemos apreciar algunas novedades que harán de estas manifestaciones escultóricas los ejemplos más representativos del arte de esta época. Antes de continuar con este tema, debemos resaltar la preferencia en la elección de los lugares de sepulturas, cuya predilección serán las catedrales y las iglesias de órdenes mendicantes. A lo largo del siglo XIV y XV, los nuevos ideales de vida religiosa influyeron en la mentalidad de los cristianos. Estas fueron manifestadas a través del mecenazgo nobiliario con el aumento de fundaciones destinadas, especialmente, a dominicos y franciscanos -o a su rama femenina, las clarisas-. Ello se debe, entre otros motivos, a la presencia en los testamentos de los valores de caridad y humildad que estos predicaban. Además, debemos añadir que la relación existente entre las órdenes mendicantes y la muerte hará que estos asuman un papel determinante en dicha materia. Durante este periodo, los miembros de estas órdenes fueron considerados especialistas en las exequias mortuorias de las gentes de la Baja Edad Media. Por esta razón, su intervención en los ritos funerarios fue demandada tanto por el clero catedralicio como por los difuntos en sus testamentos²⁴⁷. No es de extrañar, por tanto, la preferencia que existía por ser enterrado en uno de estos lugares, pues dichas órdenes no solo se encargaban de los restos mortales, sino que también de salvaguardar el culto por el alma

²⁴⁷ ANDRADE CERNADAS, José M. (2005). “Los testamentos como reflejo de los cambios de actitud ante la muerte en la Galicia del siglo XIV”, pág. 107.

de los difuntos²⁴⁸. Mencionando algunos ejemplos, podemos hallar el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, Burgos, habitado por la comunidad de clarisas o el convento de Santo Domingo de Bonaval, en Santiago de Compostela, ocupado por dominicos. Ahora bien, no debemos olvidar la orden de San Jerónimo, bajo la regla de San Agustín, la cual tuvo una extraordinaria expansión durante el siglo XV, debido fundamentalmente al apoyo y la protección recibida por parte de la realeza y la alta aristocracia castellana²⁴⁹. Muestra de ello son el Real Monasterio de Guadalupe, Cáceres o el monasterio de San Bartolomé de Lupiana, Guadalajara.

Comenzando por la tipología de los sepulcros que encontramos para el siglo XV, se advierte una perduración de los modelos que hallamos en la centuria anterior. Si bien las capillas funerarias ya eran una práctica de enterramiento establecida, durante este periodo tendrán un crecimiento exponencial, sobre todo porque gracias a estas fundaciones se pudieron costear los gastos que generaban grandes empresas, como la construcción de catedrales. Este fue el caso de la catedral de Palencia, en la que nos detendremos más adelante. Asimismo, como cada vez era más frecuente que la nobleza tuviera una capilla funeraria familiar, los grandes linajes consideraron que sus últimas moradas debían sobresalir del resto, de manera que se erigieron capillas de amplias proporciones en las que, tanto sus arquitectos como escultores pudieran innovar en la concepción y ornamentación del espacio, así como en la iconografía que decora los sepulcros. Ejemplo de ello, es la suntuosa capilla de Santiago, en el catedral de Toledo, donde está enterrado don Álvaro de Luna y doña Juana Pimentel, además de otros familiares.

Dicho esto, si previamente sobresalían en cantidad los sepulcros murales, a lo largo del siglo XV se contempla un mayor equilibrio con los sepulcros exentos. En ambas tipologías se comparten elementos comunes como son la efigie del difunto o la cama funeraria. Sin embargo, también son visibles las diferencias: en el caso del sepulcro mural, que en esta época es bajo arcosolio, tanto la arquitectura como la escultura se complementan en un conjunto; en cambio, los sepulcros de cama exenta formaban parte de un todo, de ahí que su localización fuera fundamental para comprender la relación existente entre la obra y el espacio para el que fue creado. Además, mientras que el sepulcro mural se caracteriza, generalmente, por una visión bidimensional, cuya

²⁴⁸ SÁNCHEZ ÁLVAREZ, Alberto (2016): Una aproximación al arte funerario en Castilla durante el reinado de Enrique IV de Castilla (1454-1474), pág. 32.

²⁴⁹ LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1986). “Mecenazgo real y nobiliario en monasterios españoles: los jerónimos (siglos XV y XVI)”, pp. 414- 415.

ornamentación se ajusta a la parte frontal, en el caso del sepulcro de cama exenta, su configuración tridimensional nos permite bordear la obra y contemplarla desde diferentes posiciones, por lo tanto, el monumento funerario queda completamente decorado en todos sus lados. Podemos ilustrar cada una de estas tipologías con obras como: el sepulcro de Violante Núñez Pardo en la iglesia de San Francisco de Betanzos, La Coruña, prototipo de sepulcro mural bajo arcosolio; o el de la reina María de Molina en el monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid, prototipo de sepulcro de cama exenta.

Asimismo, no podemos dejar de mencionar otras tipologías, de apariencias más sencillas, que también estuvieron presentes durante el siglo XV. Nos referimos a las laudas y a las urnas funerarias. En cuanto a las primeras, se constituyen de una manera bastante simple, con forma rectangular y una decoración basada en la representación en bajorrelieve de la difunta a tamaño casi natural. La posición en la que quedan retratadas las efigies puede variar, así podemos comprobarlo en el conjunto de laudas conservadas en Galicia, donde la actitud de las retratadas estaba inspirada en las antiguas lápidas musivarias, que representaban a la difunta de cuerpo entero, de pie y orando con las manos hacia arriba²⁵⁰. En cambio, otra postura diferente podemos hallarla en la lápida perteneciente a Leonor Ferrandes Nuño, en la parroquia de San Román, Toledo, que parece representar una visión cenital del lecho mortuario, en la cual la difunta es retratada vistiendo hábito y rezando con un rosario que sostiene entre sus manos.

En cuanto a la segunda modalidad, se conservan interesantes muestras de urnas funerarias, más frecuentes en territorios de la Corona de Aragón. Estas piezas lograron trasladar los ideales del arte funerario del siglo XV, en el que a diferencia de las obras que tratamos en esta investigación, no están talladas en piedra, sino pintadas sobre madera. Por tanto, se trata de unas cajas sepulcrales realizadas en madera policromada, que por su singularidad tiene un gran valor artístico. Actualmente, se conservan cuatro urnas: tres en la iglesia del Real Monasterio de Santa María de Sijena, Huesca, destinadas a importantes religiosas²⁵¹; y una en el Museo de Zaragoza, dedicada a la condesa María Ximénez Cornel. Estas cajas tienen forma de túmulo con cubierta a doble vertiente, en cuya tapa destaca la representación de la difunta en posición yacente. Tres de ellas aparecen representadas en un lecho funerario, pues reposan las cabezas encima de

²⁵⁰ REDONDO CANTERA, M.^a José. (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, pág. 101.

²⁵¹ Las cajas funerarias corresponden a sor Francisquina d' Erill, sor Beatriz Cornel y a doña Isabel de Aragón y Monferrato.

almohadones y las manos cruzadas sobre sus vientres; mientras que la única que se muestra distinta es la urna destinada a sor Beatriz de Cornel, pues la imagen de la finada no se retrata en la tapa, sino en el lateral frontal de la caja y su postura también difiere a la del resto. Para empezar, no sabemos si apoya la cabeza sobre una almohada, ya que la policromía del fondo de la caja apenas se conserva. Además, se la muestra en actitud de rezo con las manos unidas sujetando un rosario que le cae del cuello. Sin duda, esta posición se asemeja más a las laudas gallegas mencionadas anteriormente. Por último, de igual forma que en los sepulcros de piedra, estas piezas también se conforman por elementos propios del ámbito funerario, como son la heráldica o la inscripción fúnebre, con las cuales se decora el resto de la caja.

A lo largo del siglo XV, las representaciones de las difuntas cobran mayor importancia que en la centuria anterior, pues estas mantenían, generalmente, el mismo patrón. En cambio, en este periodo empiezan a emplearse nuevas y variadas maneras con las que quedar retratadas para la posteridad. Apoyándonos en la base de datos creada para este siglo, la postura principal elegida para los sepulcros femeninos fue la yacente. No obstante, estos bultos pueden mostrar una actitud pasiva o activa. En el primer caso, las figuras yacentes pueden aparecer como verdaderas finadas, pues han sido colocadas sobre una cama, a la manera en la que se las vería en sus propias honras fúnebres. Pero, también, pueden retratarse dormidas, con los ojos cerrados, como si estuvieran descansando. Un reflejo de ello lo encontramos en las ruinas del antiguo convento de Santo Domingo de Pontevedra. En dicho lugar se encuentra la peculiar efigie de una dama desconocida, que se presenta ante el espectador ladeada hacia su derecha y con la mano acomodada bajo su mejilla, como si verdaderamente estuviera durmiendo. Y, en el segundo caso, están las yacentes que tienen una actitud activa, es decir, que se las representa con los ojos abiertos. Según han interpretado los historiadores del arte, esta manera de reproducir la imagen de la difunta como si estuviera viva, simboliza la creencia cristiana de la resurrección en el más allá²⁵². Por lo tanto, este pensamiento lo que da a entender es que, tras el fallecimiento de la persona, solo se produce la corrupción del cuerpo, pues la muerte es concebida como un sueño-dormición del alma que despierta en la otra vida, la vida eterna junto a Dios. La forma en la que las yacentes quedan retratadas es leyendo un libro de horas, que mantienen abierto entre sus manos. Precisamente, una de las esculturas

²⁵² FRANCO MATA, M.^a Ángela (2002). “La imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XIV)”, pág. 125.

funerarias más antiguas que responde a esta apariencia de lectura eterna, es una efigie femenina, la de la reina Leonor de Aquitania, en la abadía de Fontevraud, Francia, aunque en este caso desconocemos si se trata de un libro religioso o de temática mundana²⁵³. Sin duda, esta representación fue cobrando cada vez más importancia, de modo que fue evolucionando de tal manera que las figuras pasan de estar yacentes a presentarse reclinadas. En territorio nacional uno de los sepulcros femeninos que mejor ilustra esta novedad pertenece a doña Elvira de Quiñones, conservado en la iglesia de San Ginés de Guadalajara.

Por otra parte, debemos reseñar que será durante esta centuria cuando surge una nueva manera de representar al difunto. A mediados del siglo XV, comienza a introducirse el modelo de figura arrodillada con las manos unidas en el pecho. Además, como ya mencionamos, la actitud activa empieza a tener importancia, de manera que este tipo de figuración del difunto, en posición orante, aúna a la perfección esta idea de devoción cristiana. El ejemplo más antiguo de representación orante femenina es el bulto de Isabel de Cuadros acompañada por su esposo Pedro Fernández Velasco, en la capilla de Santa Ana del Real Monasterio de Guadalupe, realizado por el artista Egas Cueman entre los años 1467-1476²⁵⁴. No obstante, a pesar de la novedosa incorporación de esta postura, que más adelante triunfará en España, las mujeres de esta época todavía prefieren ser representadas yacentes, o al menos, no se han conservado modelos femeninos individualizados. En cambio, para los hombres sí encontramos variados ejemplos²⁵⁵.

Por lo que respecta a la indumentaria femenina, conserva la tradición local, pero también se aprecia una clara influencia internacional, especialmente de la moda franco-borgoñona. Recordemos que durante esta época se desarrolla el comercio textil y, sobre todo la Corona de Castilla importa suntuosos tejidos, exquisitos bordados y accesorios de la zona de Francia y Países Bajos. De manera que, a medida que va avanzado el siglo XV, las

²⁵³ Debemos recordar que Leonor de Aquitania fue una mujer culta, que como mecenas apoyó a muchos artistas, siendo especialmente relevante su promoción de los trovadores. De ahí que pueda suponerse que el libro que sostiene entre sus manos haga referencia a la lírica trovadoresca, propia de este tiempo. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1989). “El sepulcro de doña Constanza de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica”, pág. 56.

²⁵⁴ GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier (2019). “Un monumento para la eternidad. El sepulcro de los condes de Nieva en Valverde de la Vera (Cáceres) y el escultor flamenco Egas Cueman”, pág. 286.

²⁵⁵ Por mencionar algunos ejemplos de bultos masculinos en posición de genuflexión orante son la estatua de Pedro I de Castilla, de autor desconocido, está datada en torno al año 1440 por lo que sería la representación más antigua de esta tipología conservada en España. También, podemos destacar la estatua del infante Alfonso de Castilla, realizada por el artista Gil de Siloé en la última década del siglo XV, la cual está considerada como una de las obras más relevantes de esta época.

prendas son cada vez más lujosas, en una clara alusión al estatus social. En el caso de la vestimenta con la que son retratadas las mujeres en sus sepulturas se distinguen dos variantes: los trajes con brial o saya, a la manera civil; o bien los hábitos monjiles, más propios de la vida religiosa.

La indumentaria, generalmente, se compone de diferentes piezas. Para empezar, las prendas semiinteriores, que están más ocultas a la vista y entre las que destacan la camisa, el cos -similar a un corpiño- y la faldeta. Para vestir el cuerpo usaban la saya o el brial, este último de una confección más rica. Para ornar estos trajes se colocaban frecuentemente cinturones, que daban una forma más ceñida al cuerpo, y gorgueras con encajes o finas telas para decorar los escotes. Para cubrir estas prendas usaban el sobretodo, en el que predominan los mantos, que podían ser largos o cortos; o prendas como la hopalanda, de apariencia más lujosa. En cuanto al calzado usaban diferentes tipos, con punta redondeada o más puntiaguda, y con suelas gruesas, siendo muy típico los chapines, que elevaban la altura de las mujeres y, además, eran considerados zapatos de lujo. Asimismo, eran habituales los tocados femeninos, pues las mujeres casadas debían cubrir sus cabezas. Estos adornos fueron muy variados, siendo los más usuales la toca y la cofia²⁵⁶. Ejemplo de ello es la efigie de Elvira de Acevedo, en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid. Otro interesante modelo lo encontramos en la yacente de Sancha Ximénez Cabrera, cuya indumentaria llama la atención, especialmente, por la ostentación de variadas joyas -pendientes, collares y anillos- que ofrecen una imagen de grandiosidad a esta mujer. Igualmente, fue frecuente el uso de hábitos monjiles o similares. Se trata de unas prendas amplias, talaes, con mangas sueltas y siempre complementadas con tocas. Estas vestimentas solían usarlas las mujeres cuando pasaban periodos de luto. Además, como era costumbre que las viudas ingresaran en conventos, estas solían adoptar el hábito monjil de la orden a la que estuviera vinculado el templo.²⁵⁷

Ahora bien, durante este siglo, el tratamiento de la escultura va a tener influencia del estilo borgoñón y flamenco. La llegada de estas nuevas contribuciones procedentes del norte, harán que la escultura busque un mayor naturalismo. Ejemplo de ello son las tallas de los pliegues de la ropa, que generan volúmenes y sombras cada vez más realistas; o la

²⁵⁶ DE SOUSA CONGOSTO, Francisco (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, pp. 103-107.

²⁵⁷ MORALES CANO, Sonia (2010). *Símbolos, formas y espacios de la escultura gótica funeraria en Castilla- La Mancha: Toledo*, pág. 332.

riqueza de los detalles y la ornamentación, así como la modelación de las telas. La influencia de la escuela borgoñona también se aprecia en la policromía de algunas efigies, que combinan los colores blanco y negro²⁵⁸. Las partes claras se usan para el rostro, la toca y las manos, en cambio el negro se emplea para el hábito. Esta característica podemos hallarla en el bulto funerario de doña Inés de Ayala, situado en el Convento de Santa Isabel de los Reyes, en Toledo.

Continuamos con los aspectos iconográficos presentes durante el siglo XV en los sepulcros femeninos. Como comprobaremos a través de los diferentes modelos conservados, las imágenes elegidas para ornamentar las sepulturas son más variadas que en la centuria anterior, no obstante, también hay elementos heredados que perduran. En la zona de Galicia se preserva un número bastante amplio de sepulcros femeninos de este período. Si bien no presentan innovaciones llamativas en el ámbito iconográfico, son un buen reflejo de la escultura funeraria de estos años. Posiblemente uno de los componentes que más llama la atención en las sepulturas gallegas de este periodo, son los ángeles arrodillados junto a los almohadones donde reposan las cabezas las difuntas. Aunque estos ángeles pueden tener actitudes diversas, su colocación en el ámbito funerario tiene una función clara: ayudar a conducir el alma de la persona fallecida al más allá. En La Coruña se hallan varios monumentos fúnebres donde es visible esta representación, nos referimos a los sepulcros de Constanza de Moscoso, en el convento de Santo Domingo de Bonaval; el de Teresa Rodríguez, en la iglesia de Sancti Spiritus de Melide; o el de Teresa López, en el monasterio de Santa María de Sobrado.

Asimismo, se mantiene la pervivencia de tradiciones iconográficas como la presencia de animales (perros o leones) junto al bulto yacente. Sin duda, el perro es el animal más representado, ya que a su figura se asocian diferentes atributos como son la fidelidad o las virtudes domésticas, consideradas antiguamente como cualidades del ámbito femenino²⁵⁹. Estos perros, habitualmente, se colocan en la zona inferior de la estatua yacente, ya sea en los pies o sobre el traje talar, variando su tamaño y postura. Ejemplo de ello, lo encontramos en los tres últimos sepulcros mencionados, aunque también son visibles en muchos otros. Ahora bien, una de las novedades iconográficas más

²⁵⁸ *Ibidem*, pág. 202.

²⁵⁹ Esta iconografía fue interpretada por Emile Mâle en su obra *L'art religieux de la Fin du Moyen Age*, Paris, Armand Colin, 1969, pp. 426-427. CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2017). "La imagen de las mujeres con poder en el arte bajomedieval gallego", pág. 249.

representativas de este tiempo, es la sustitución de estos animales por figuras humanas²⁶⁰. Estas estatuillas, siempre a menor escala, reproducen la imagen de unos mancebos - doncellas en los sepulcros femeninos y pajes en los masculinos- cuya simbología estaba más vinculada a la ostentación del status económico del personaje retratado. Además, estas figuras no solo simbolizaban el rango de la persona fallecida, sino que también la fidelidad hacia su amo²⁶¹. Normalmente, es expresada mediante una actitud compungida, como si la doncella estuviera afligida por la muerte de su señora. Si bien estos personajes se presentan de formas diversas, cuando se trata de una mujer es más probable que aparezcan leyendo un libro de oraciones, o bien, rezando por el alma de la difunta. Son varios los sepulcros en donde se manifiesta este concepto. En el ámbito pictórico, lo hallamos en la caja sepulcral de doña Isabel de Aragón, en cuyos pies queda retratada una monja vestida con el hábito de la Orden de San Juan, la cual sugiere una postura de meditación reflejada al apoyar su cabeza en una mano y tener la mirada abstraída. Además, la monja parece haber interrumpido su lectura evidenciada por el libro abierto que sostiene en su regazo. Asimismo, en el ámbito escultórico podemos encontrarlo en la sepultura de doña María Manuel, actualmente en el Museo Arqueológico de Burgos. A sus pies se colocó de manera inusual, no una sino dos doncellas arrodilladas, la de la izquierda sujetando un libro abierto y la de la derecha, aunque tiene las manos destruidas, posiblemente mantenía un rosario. Según las consideraciones de Joaquín Yarza Luaces estas doncellas podrían representar dos aspectos de la mujer cristiana, la vida activa y la contemplativa, que, además, pudieron darse en la difunta²⁶².



Fig. 19 *Detalle de las doncellas en el sepulcro de María Manuel.*

[Fotografía] José Luis Flipo Cabana, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sepulcro_de_Mar%C3%ADA_Manuel,_Museo_de_Burgos.jpg

²⁶⁰ Debemos mencionar que existieron obras del siglo XIV con estas figuras colocadas a los pies. Ejemplo de ello fue el de Urraca López de Haro, el Leonor de Cabrera, entre otros.

²⁶¹ MORALES CANO, Sonia (2010), pág. 164.

²⁶² YARZA LUACES, Joaquín. (2003). *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pp. 166-168.

Otros elementos iconográficos que aparecen con frecuencia en la decoración de los monumentos funerarios, son los denominados “abogados celestiales”. Conviene recordar que, en la sociedad bajomedieval existía un gran temor a la muerte, fundamentalmente por la incertidumbre ante lo desconocido y, especialmente, al devenir del alma. Por esta razón, los fieles evocan alguna santidad para que los acompañe y les sirva como intercesora en el juicio divino, logrando así mitigar esa inquietud. Sin duda, la figura más importante y, a la que más veces imploran la salvación, es la Virgen María. Su papel como madre de Dios, su piedad ante los pecadores, así como su misericordia, que no condena, sino que perdona, la convierten en la mediadora por excelencia. Por lo tanto, su imagen queda retratada con frecuencia en el arte funerario. Otro bienaventurado al que se le solicita auxilio es el arcángel San Miguel, protector de las almas tras la muerte, cuyo culto tuvo un notable auge durante el siglo XV²⁶³. De manera bastante ilustrativa, quedan retratadas ambas imágenes en la pintura colocada al fondo del nicho sepulcral de Sancha Ximénez Cabrera. La escena presenta la recepción divina del alma de la difunta, mostrando a la Virgen María²⁶⁴ y el arcángel San Miguel arrodillados mientras flanquean la *elevatio animae*, todo ello bajo la atenta mirada de Dios Padre, colocado en el vértice superior y rodeado por querubines. También ejercen como importantes abogados celestiales aquellos miembros próximos a Jesús, ya sean familiares o discípulos inmediatos, que estuvieron en contacto con él y transmitieron sus enseñanzas. Algunas de las figuras en las que se recogen todos estos aspectos fueron: San Juan Bautista, que no solo fue primo de Jesús sino su precursor; San Cristóbal, quién llevó sobre sus hombros al Niño Jesús; o apóstoles como San Pedro que, además, ejerce de portero celestial al entregarle Jesús las llaves del Reino de los Cielos. Asimismo, tendrán un papel importante algunos santos mártires, padres y doctores de la iglesia, fundadores de una orden religiosa o predicadores²⁶⁵. La iconografía que decora el sepulcro exento de la reina María de Molina es un buen ejemplo de ello. En la cabecera se reproduce un Calvario acompañado por las imágenes de San Cristóbal y San Juan Bautista; en el lateral izquierdo se muestra a la Virgen María con el Niño; y en el lateral derecho hay representado un monje sedente

²⁶³ BECEIRO PITA, Isabel (2010). “La aristocracia de Castilla y sus abogados celestiales”, pp. 30-33.

²⁶⁴ Si bien la tradición identifica a esta figura con la Virgen María, Joan Valero expone la posibilidad de que pueda representar a Santa Clara, basándose en la titularidad de la capilla y a la gran devoción que sentía doña Sancha, su promotora. VALERO MOLINA, Joan (2005-2006). “Sança Ximenis de Cabrera i la capella de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona”, pág. 59.

²⁶⁵ BECEIRO PITA, Isabel (2010), pp. 36-45.

que puede ser identificado con San Bernardo, maestro de la orden del Císter, a la cual pertenece el monasterio en el que está enterrada.

Otro tema iconográfico que empieza a tener cierta importancia en el arte funerario es la alegoría de Las Virtudes. Si bien, esta temática servía para resaltar la bondad de la persona fallecida, no siempre estas cualidades estaban asociadas a ella. Su presencia en el sepulcro tenía una trascendencia fundamental para el cristiano, pues con la práctica de estos valores se conseguía el acercamiento a Dios y a la vida eterna. Las Virtudes se representan como figuras femeninas que portan diferentes atributos para identificarlas. Asimismo, se estableció un orden para clasificarlas, basado en la jerarquía del ideario ético cristiano. Las más relevantes fueron las Virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y, después, las Virtudes cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza)²⁶⁶. Aunque en un principio estas alegorías fueron reproducidas en las artes y literaturas desprovistas de símbolos, con el paso del tiempo adquirieron diferentes atributos para reconocerlas. Desde el ambiente francés y flamenco los símbolos fueron abundantes y algunos difíciles de identificar; no obstante, en Italia los atributos que acompañaban a las Virtudes eran más escasos, por lo que distinguirlos era más fácil²⁶⁷. A nivel general, en España se adoptó mejor la iconografía italiana, así lo demuestran obras como el sepulcro de Constanza de Castilla, conservado en el Museo Arqueológico Nacional. Entre la ornamentación elegida para el basamento de este monumento, encontramos cuatro figuras femeninas que simbolizan algunas Virtudes. De izquierda a derecha se representan la Prudencia, la Fe, la Esperanza y la Templanza. Estas figuras están colocadas en la obra según la categoría del emplazamiento, por eso en el frente están las Virtudes teologales y en las esquinas, bajo dosel, las Virtudes cardinales. Dicho esto, adivinar la identidad de las cuatro figuras no es del todo fácil, pues solo dos de ellas muestran claramente sus atributos. En primer lugar, identificamos la Fe, que ocupa el lugar más destacado y, además, es retratada vistiendo hábito y sosteniendo una cruz en la mano. También, reconocemos la Templanza, en el vértice derecho, pues mantiene entre sus manos dos recipientes vertiendo el líquido

²⁶⁶ REDONDO CANTERA, M.^a José (1987), pp. 200-204.

²⁶⁷ OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2015): "Virtudes simbólicas", Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid. En línea:
<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/granada>

de una de las vasijas a la otra. En cambio, la Prudencia y la Esperanza se identifican por su actitud, la primera reposada y la segunda expectante²⁶⁸.

Por último, debemos resaltar uno de los tópicos fundamentales de la literatura y el arte. Nos referimos a la fama póstuma, la cual estuvo presente en la mentalidad del siglo XV. Posiblemente, una de las obras que mejor refleja esta idea es el monumento funerario de doña Aldonza de Mendoza, custodiado actualmente en Museo Provincial de Bellas Artes de Guadalajara²⁶⁹. Esta dama, perteneció al ilustre linaje de los Mendoza, siendo una de las mujeres más poderosas de su tiempo. Doña Aldonza dispuso en su testamento asuntos concernientes a su enterramiento:

*“mando que la iglesia e capilla mayor de dho monasterio de san Bartolomé (de Lupiana) sean ensanchados en luengo e en ancho de manera que sea fecha una iglesia convenible segunt mi estado... e que en la capilla mayor de la dha iglesia que se ha assi de fasser sea enterrado my cuerpo en medio della antel altar mayor para lo qual sea fabricada una sepultura de alabastro convenible a mi persona, el qual este apartado de la postrimera grada del altar mayor sudicho en manera que non pueda aver otra ende sepultura entre el dho altar e la mya...”*²⁷⁰.

Por lo tanto, su sepulcro fue concebido para ocupar un lugar preferente dentro del templo, ajustándose en su erección al estatus de su persona. Doña Aldonza era consciente de la importancia que tenía el arte funerario para la sociedad de su época, por ello utilizó su sepulcro como un recurso mnemónico, que le sirviera para resaltar su individualidad. Su condición de mujer viuda, le permitió actuar con cierta autonomía, y así lo quiso reflejar en su sepultura. Es por todos conocida la mala relación que existió entre Aldonza y su esposo Fadrique, no obstante, teniendo en cuenta que gran parte de su poder y prestigio estaba vinculado a su difunto esposo, Aldonza no pudo obviarle en su sepulcro²⁷¹. Es por ello que lo menciona en la inscripción que bordea la cama, en la cual puede leerse:

²⁶⁸ En el caso de la Prudencia, a parte de la actitud también se acompaña por una inscripción identificativa. ESPADA, Ruben (marzo 2010). “Sepulcro de Constanza de Castilla”. *Tesoro a tesoro*. Museo Arqueológico Nacional.

²⁶⁹ El sepulcro de doña Aldonza fue trasladado en numerosas ocasiones. Desde su creación hasta 1845 permaneció en el Monasterio de San Bartolomé de Lupiana. Ese mismo año se desmontó y trasladó al convento de la Piedad de Guadalajara convertido en Museo Provincial. En 1868 partió hacia el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, a pesar de las quejas generadas entre la ciudadanía. Finalmente, debido a la inauguración del Museo Provincial de Bellas Artes de Guadalajara en 1973, el sepulcro fue trasladado a este sitio, regresando definitivamente al lugar del que era oriundo. CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2017). “El sepulcro de doña Aldonza”, pp. 336-337.

²⁷⁰ Testamento otorgado en la villa de Espinosa de Henares el 16 de junio de 1435. LAYNA SERRANO, Francisco. (1993). *Historia de Guadalajara y sus Mendoza*. Tomo 1, pp. 313-314.

²⁷¹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1989). “La dama, el matrimonio y la fama póstuma”, pp. 290-291.

“[Sepultura] [d]E DOÑA ALDO[n]ÇA DE | ME[n]DOÇA Q[u]EDIOS AYA, DUQ[u]ESA DE ARJONA, MUGER DEL DUQ[u]EDON FADRIQUE. FINÓ SÁBADO XVIII | DÍAS DEL MES DEIUNIO AÑO | DEL NASCIMIE[n]TO DEL N[uest]RO SALUA-DOR IH[es]U XP[ist]O DE MILL ET QUATROCIE[n]TOS ETXXXV AÑOS”²⁷².

Además, en la heráldica presente en la cabecera del sepulcro, tampoco pudo obviar a su marido, ya que esta corresponde al escudo de don Fadrique Enríquez de Castilla. Si bien, también es cierto que la heráldica puede aludir a su madre, María Enríquez de Castilla, hija ilegítima del rey Enrique II de Castilla, primero de la Casa de Trastámara²⁷³, de manera que evidencia su vínculo con la realeza por medio de la línea materna. En resumen, a través del monumento funerario de doña Aldonza, no solo se busca un lugar adecuado donde custodiar sus restos mortales, sino que, además, debía servir como un símbolo que mantuviera vivo su recuerdo, asociándolo a la idea de poder y fama que tuvo en vida y, sobre todo, en la posteridad. A pesar de la fortuna que doña Aldonza había destinado a la construcción de un suntuoso sepulcro, la realidad es que sus últimas voluntades no se cumplieron como ella quiso. Los conflictos con su medio hermano, el Marqués de Santilla, quien como heredero debía satisfacer sus mandas testamentarias, no cumplió con ello, ya que empleó menos dinero del que había dispuesto la duquesa y tampoco lo colocó en medio de la capilla mayor, apartándolo a uno de los lados. Aun así, debido a la elegancia y sencillez de sus formas, este sepulcro es considerado como una de las obras más destacadas del siglo XV en Castilla²⁷⁴.

Por último, completan el programa iconográfico la heráldica e inscripciones como componentes esenciales del arte funerario del siglo XV. Durante este período tuvo un gran desarrollo la utilización del escudo, pues su implantación en las obras revelaba el prestigio y status del propietario. Estos emblemas suelen estar colocados en lugares importantes, como los frontales de la cama sepulcral o en las enjutas del arcosolio y, en menor medida, podemos hallarlos en la clave del arco, en el fondo de los nichos, en el pedestal de la cama o en los almohadones. Asimismo, la cantidad de escudos y sus tamaños varían considerablemente según la obra, pues en algunas ocasiones es el elemento protagonista de la decoración, mientras que en otra pasa desapercibido. Ahora

²⁷² CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2017), pág. 333.

²⁷³ HERRERA CASADO, Antonio (7 de octubre de 2011). Larga vida a doña Aldonza de Mendoza. *Los escritos de Herrera Casado. Artículos y comentarios sobre Guadalajara*.
<https://www.herreracasado.com/2011/10/07/aldonza-de-mendoza/>

²⁷⁴ YARZA LUACES, Joaquín (2003), pág. 178.

bien, como novedad artística de esta centuria, la heráldica se caracteriza por el uso de tenantes. Entre ellos destacan principalmente los ángeles, que pueden aparecer en pareja flanqueándolo, o bien, de manera individual, dispuesto detrás del escudo. Estas dos variantes aparecían en el primigenio sepulcro de Constanza de Castilla, según podemos observar con las antiguas ilustraciones conservadas. También, tendrán éxito como elemento sostenedor los salvajes o mancebos, extendiéndose su uso considerablemente. El primero lo encontramos en la cabecera del monumento funerario de Aldonza de Mendoza, en el cual se muestran dos hombres salvajes, de apariencia velluda, que arrodillados sostienen el escudo del linaje de los “Enríquez de Castilla”. De manera simbólica, su uso puede estar relacionado con la fortaleza a la que se asocia estos seres, por tanto, su representación como tenantes y protectores de escudo sería bastante apropiada²⁷⁵. Y, el segundo caso, está presente en el sepulcro de María Manuel, en el cual se han dispuesto varios escudos familiares sustentados por parejas de mancebos. En cuanto a las inscripciones funerarias, también sufren un desarrollo considerable durante esta centuria, pues su empleo es cada vez más frecuente. Estos epitafios, que pueden estar en latín o castellano, se disponen de manera estilizada en las obras, permitiendo una correcta contemplación para su lectura. Las ubicaciones de estas inscripciones pueden variar considerablemente, sin embargo, destacan dos zonas primordiales. Cuando se tratan de sepulcros exentos, es frecuente disponer la inscripción bordeando la parte superior de la cama, tal y como muestra el monumento funerario de Juana Pimentel. En cambio, cuando es un sepulcro mural, es más común alojarlo en el frontal de la peana o en el fondo del nicho. En este caso, llaman la atención los largos epitafios que aparecen en frontal del basamento de los sepulcros femeninos custodiados por la iglesia de Sancti Spiritus de Melide, los cuales corresponden a Leonor de Mendoza e Inés de Castro. En definitiva, a través de estos dos recursos, se aporta una información elemental que nos permite reconocer diferentes cuestiones, como puede ser la identidad de la difunta u otras consideraciones como fechas, autores, disposiciones testamentarias, entre otras.

En cuanto a las cuestiones de estilo, focos artísticos, autores y talleres, conviene mencionar la importancia que tuvo la Cartuja de Champmol, en Dijon, como panteón familiar de los duques de Borgoña. En este espacio intervinieron artistas franco-flamencos y participaron, de manera directa, en el sepulcro de Felipe el Atrevido, los escultores Claus Sluter y su sobrino Claus de Werve. Las novedades en la arquitectura y

²⁷⁵ OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. (2013). “El salvaje en la Baja Edad Media”, pág. 42.

la escultura de este lugar sirvieron de modelo para las nuevas construcciones funerarias. La llegada de artistas foráneos o conocedores de este sitio ayudó a implementar lo que se denomina estilo borgoñón. Este monumento funerario influyó en obras destacadas de nuestro panorama nacional, como es el caso del sepulcro matrimonial de los reyes de Navarra, Carlos III y Leonor de Castilla, en la catedral de Pamplona. El artífice de esta suntuosa obra fue Johan Lome de Tournai que, junto a su taller, la realizaron en la primera mitad del siglo XV²⁷⁶. A mediados de esta centuria y, especialmente en la zona de Castilla, van a sobresalir, a nivel artístico, dos focos: Burgos y Toledo. En la ciudad burgalesa tendrán gran importancia Juan de Colonia y su familia, y más adelante Gil de Siloé y su descendencia. Mientras que, en el arte funerario toledano, tendrán repercusión la herencia del taller de Ferrand González, artistas como Juan Guas, los hermanos Hanequin de Bruselas y Egas Cueman, acompañados por su familia, así como su discípulo más talentoso Sebastián de Toledo. Algunos de estos artistas llevaron a cabo una serie de innovaciones arquitectónicas y estilísticas que afectaron al ámbito funerario. Por un lado, con la adopción del modelo de capilla de planta centralizada y cubierta con bóveda de crucería estrellada, que permitía una concepción más diáfana y monumental del espacio; y, por otro, la influencia del estilo flamenco y la introducción de la decoración gótico-flamígera²⁷⁷, que se desarrollará, especialmente, en las últimas décadas del siglo XV.



Fig. 20 *Sepulcro de Dña. Ximénez Cornel*. María José Garrido Lapeña, Ministerio de Cultura y Deporte²⁷⁸.

²⁷⁶ FERNÁNDEZ LADREDA, Clara (2012). “La escultura en Navarra en la primera mitad del siglo XV. Johan Lome y su círculo”, *Anales de Historia del Arte*, N.º Extra 1, pp. 7-37.

²⁷⁷ MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena (2013). “Un modelo funerario de la escuela burgalesa: Las capillas centrales de la segunda mitad del siglo XV en Burgos”, pp. 274-278; MORALES CANO, Sonia (2010), pp. 41, 128, 213...

²⁷⁸ <https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MZ&Ninv=09195>



Fig. 21 *Capilla de Santiago, sepulcros de Juana Pimentel y Álvaro de Luna, Catedral Primada de Toledo. [Fotografía: Elaboración propia].*

2. Estudio de casos

2.1. María Sarmiento

El primer personaje que vamos a tratar en este capítulo es María Sarmiento, una de las damas más relevantes de la Álava medieval. Aunque esta mujer ha podido pasar algo desapercibida en la memoria social actual, la realidad es que su paso por la Historia y su excelente sepultura son dignas de ser recordadas.

María Sarmiento fue hija de ilustres personajes, si bien desconocemos la fecha de su nacimiento esta debió ocurrir con anterioridad a la última quincena del siglo XIV. Su padre fue Diego Gómez Sarmiento, un noble castellano que, debido al apoyo prestado por su linaje a la causa Trastámara en el enfrentamiento contra Pedro I, fue recompensado en 1370, por el rey Enrique II, haciéndole señor de Labastida con sus castillos y aldeas; y, en 1377 de las villas de Peñacerrada, Lagrán y Marquínez²⁷⁹. Además, a lo largo de su vida ocupó diferentes e importantes cargos como repostero mayor del rey Juan I, justicia mayor de la Casa del Rey, adelantado mayor de Castilla y de Galicia y alguacil mayor y mariscal del rey²⁸⁰. Su madre, Leonor Enríquez de Castilla, estaba vinculada a la familia real por ser hija de Fadrique Alfonso de Castilla, uno de los tantos hijos que tuvo el monarca Alfonso XI con su amante Leonor de Guzmán, y hermano gemelo de Enrique II, quien pasó a ser el primer rey de Castilla de la dinastía Trastámara. Asimismo, su padre Fadrique fue señor de Haro, adelantado mayor y maestre de la Orden de Santiago²⁸¹ de cuya persona descende el célebre linaje de los Enríquez. Leonor recibió, por parte de su tío, el rey, el señorío de Salinas de Añana, con su jurisdicción civil y criminal²⁸². De este matrimonio nació una prolífera descendencia: don García, don Diego, don Pedro, doña María -nuestra protagonista-, doña Constanza y doña Mencía, aunque también se menciona a un hermano llamado Fernando, que podría haber nacido de una relación extramatrimonial²⁸³.

²⁷⁹ URCELAY GAONA, Hegoí (2009). “Las ordenanzas de la sal de Añana de 1527. Una respuesta señorial a la evasión fiscal”, pp. 136-137.

²⁸⁰ CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2011). “La Casa de Juan I de Castilla: aspectos domésticos y ámbitos privados de la realeza castellana a finales del siglo XIV (ca. 1370- 1390)”, pp. 133-180.

²⁸¹ Valdeón Baroque, Julio, «Fadrique de Castilla», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/13095/fadrique-de-castilla>).

²⁸² URCELAY GAONA, Hegoí (2009), pág. 137.

²⁸³ DE ARGAIZ, Gregorio (1668). *Corona real de España por España fundada en el crédito de los muertos y vida de San Hyeroteo*, pág. 322.

Doña María Sarmiento comienza a tener protagonismo histórico a raíz de su unión con Fernán Pérez de Ayala. Como comprobaremos más adelante, la casa de Ayala se valió de las políticas matrimoniales para afianzar el poder y prestigio de su linaje, así como establecer alianzas que sirvieran para expandir su influencia política y territorial. Por esta razón, doña María entrañaba una buena elección, pues la persona que la desposara quedaría vinculada de esta manera con familia real. Su esposo formaba parte de uno de los linajes más destacados de Álava, pues su padre fue una de las personalidades intelectuales más destacadas del momento. Nos referimos al ilustre Pedro López de Ayala, canciller mayor de Castilla, casado con Leonor de Guzmán, señora del valle de Cuartango y Morilla en Álava. Como su esposo Fernán era el hijo primogénito heredó el mayorazgo, por lo que llegó a ser, tras el fallecimiento de su padre, señor de Ayala y Salvatierra. También recibió de su progenitor los cargos de Merino Mayor de Guipúzcoa y el de Alférez Mayor de la Banda. Su esposo, tuvo una participación muy activa en la política de su tiempo y, no solo desempeñó cargos en las regiones de su entorno sino que, además, sirvió de diplomático para los reyes Enrique III y Juan II, siendo especialmente reconocida su labor como embajador en Francia²⁸⁴. De la unión entre María Sarmiento y Fernán Pérez de Ayala nacieron tres hijos: Pedro López de Ayala, María de Ayala y Constanza de Ayala²⁸⁵.

Ahora bien, enfocando nuestra atención en la figura de María Sarmiento, debemos recordar que se trata de una mujer de gran reputación en su tiempo. Fue señora de Salinillas de Buradón²⁸⁶, lugar al cual estuvo muy vinculada. A lo largo de su vida, participó en diferentes acontecimientos de su comunidad. Exponiendo algunos de forma cronológica, debemos comentar, en primer lugar, las luchas banderizas del valle de Orozko. Estos hechos se desarrollaron en el año 1412, siendo doña María quien dio a conocer a su esposo, los enfrentamientos que había con los Abendaño. Las disputas por el dominio del valle de Orozko se debieron a que Martín Ruiz de Abendaño reclamaba su derecho a una tercera parte de estas tierras, por lo que se dedicó a construir grandes barreras para así defenderlas, e incluso una casa. De manera que, cuando Fernán Pérez de Ayala se enteró por su esposa de la situación, llevó a cabo una ofensiva que terminó con

²⁸⁴ LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía (1993). “Reflexiones acerca del proyecto funerario de Don Fernán Pérez de Ayala en Quejana”, pág. 469.

²⁸⁵ DE SALAZAR Y CASTRO, Luis (1694). *Pruebas de la historia de la Casa de Lara*, pág. 57.

²⁸⁶ Tras el fallecimiento de su hermano Garci Fernández Sarmiento, parte del patrimonio que había heredado de su padre quedó en manos de doña María. Este fue el caso del señorío de Salinillas de Buradón.

la muerte de cuatro miembros de los Ayala y con la tregua impuesta por el corregidor de Vizcaya, Gonzalo Moro quien, tras examinar el pleito, dio por buenos los derechos del Abendaño en la zona. No obstante, el conflicto concluyó con la renuncia de Martín Ruiz de Abendaño, al entregar sus derechos sobre Orozko a los Ayala, eso sí, a cambio del monasterio y labradores de Arrigoriaga²⁸⁷. Asimismo, entre los años 1426 y 1430, esta dama ejerció como mediadora en el enfrentamiento entre los labradores y el Concejo de Vitoria. Esta disputa se debía a la imposición del *urundiru*, un impuesto que debían pagar los campesinos de las aldeas a la ciudad. Como los labradores consideraban abusivo este tributo se produjo una rivalidad mutua. Por lo tanto, para encontrar una solución, ambos colectivos, confiando en el buen criterio de doña María Sarmiento, solicitaron que interviniera en el conflicto como árbitra. Así pues, las dos veces que fue reconocida su autoridad resolvió el conflicto a favor del Concejo de Vitoria²⁸⁸. También sirvió de mediadora en el conflicto que enfrentó al Concejo de Arceniega y al monasterio de Quejana, por la construcción de un nuevo molino que se encontrara bajo la titularidad del Concejo. Debemos recordar que el censo enfiteútico fue uno de los mecanismos que usaba el cenobio para percibir las rentas derivadas de las actividades agropecuarias en sus posesiones, siendo esta la circunstancia en torno al molino. La polémica se solventó con la sentencia de doña María, el 8 de noviembre de 1432, con la cual se ratificaba el mantenimiento de la contribución de esta renta²⁸⁹.

Otra de las razones por la que es recordada la noble María, es por la fundación de varias obras destacando, especialmente, los hospitales de Salinillas de Buradón y Vitoria. Centraremos nuestra atención en este último pues fue la institución más significativa de todas ellas o, por lo menos, de la que mayor orgullo sentía, ya que así lo demuestra el epitafio de su sepultura. La fundación del desaparecido hospital de Vitoria, uno de los edificios más emblemáticos del lugar, tuvo dos orígenes, uno más legendario que el otro. Según cuenta la tradición, apoyada en un manuscrito de fray Juan de Vitoria, en el año 1418 mientras rezaba la hermana de María Sarmiento en el palacio de Ayala, escuchó cercano el llanto desconsolado de un niño. Varias noches seguidas sucedía este hecho, al cual no podían dar respuesta, pues siempre que iban a buscar al pequeño este nunca

²⁸⁷ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Juan José (2008). “Emblemática del valle de Orozko (Euzkadi)”, pp. 188-189.

²⁸⁸ DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, José Ramón (1998). “*Urundiru, que queryan desir dinero e harina*”, pp. 156-159.

²⁸⁹ PAZ MORO, Agurtzane (2017a). *San Juan de Quejana, un monasterio familiar de dominicas en el valle alavés de Ayala (1378-1525). Sus vínculos con el linaje de Ayala*, pp. 191-195.

aparecía. Sin embargo, una de esas noches se repitieron los sollozos incesantes del niño, siendo en este caso la propia dama quien decide ir en su busca. Esta vez sí encontraron al menor, que se hallaba solo en un solar cercano. De manera que la dama, enternecida por su vulnerabilidad, decide llevárselo al interior del palacio para ofrecerle algunos cuidados. No obstante, tras dejarlo solo momentáneamente en una de las estancias, el pequeño desapareció, no pudiendo encontrarlo la dama a su regreso. En la mentalidad de aquella época, este tipo de sucesos estaban más relacionados con la obra divina, ya que según describe fray Juan, la dama así lo entendió. Por lo tanto, se dirigió a su hermana, María Sarmiento, para explicarle todo lo sucedido e interpretó que el mensaje de Dios debía ser la construcción de un hospital en ese mismo lugar. Según parece, después de esta confesión, doña María insistió a su esposo para llevar a cabo dicha fundación. La documentación de esta época, revela que en el año 1419 el Concejo de Vitoria le concedió el permiso de edificación de un hospital a los señores de Ayala y que para el año 1428 las obras ya estarían terminadas. En un principio, el nombre que recibió fue el de Hospital de Nuestra Señora del Cabello, en alusión a la reliquia que conservaba la familia Ayala y por la cual sentían una especial devoción. Este lugar, cuyos fundadores dotaron con donaciones, beneficios y privilegios, tuvo gran importancia en la Vitoria de aquella época, pues se dedicaba al cuidado de pobres, enfermos y peregrinos que transitaban por la villa. La manera que tuvo el hospital para sustentarse económicamente fue: con la creación de una cofradía llamada “La Santa Cofradía del Santo Hospital de Santa María del Cabello”; a través de las rentas de privilegios reales, como hizo Juan II; y a las limosnas y caridad de las personas, normalmente como obras pías en sus testamentos. Desgraciadamente, en 1507, un voraz incendio destruyó por completo aquel hospital, el cual tuvo que esperar casi cincuenta años para volver a reabrirse, pero entonces con el nombre Hospital de Santiago Apóstol. A pesar de que este espacio ha desaparecido, una de las calles de este entorno se llama Nuestra Señora del Cabello en una clara alusión y recuerdo de aquel hospital fundado por doña María y su esposo²⁹⁰.

El fallecimiento de María Sarmiento se produjo en el año 1438, tras haber sobrevivido por dos años a su esposo. Precisamente, será en el testamento de Fernán Pérez de Ayala,

²⁹⁰ MELLÉN, Isabel (19/06/2023 12:31). *El Hospital de Nuestra Señora del Cabello* [Radio Vitoria]. En <https://www.eitb.eus/es/radio/radio-vitoria/historia-de-alava/audios/detalle/9239377/audio-el-hospital-de-nuestra-senora-del-cabello-fundado-en-vitoria-por-maria-sarmiento-y-fernand-perez-de-ayala/>; GRANDE GIL, Fernando (2017). “Historia del Hospital Santiago Apóstol de Vitoria-Gasteiz”, pp. 82-84.

fechado el 12 de mayo de 1436²⁹¹, en donde podemos hallar algunas respuestas referentes al proyecto funerario. El lugar elegido para el reposo definitivo de sus restos mortales fue la Iglesia de San Juan de Quejana, donde ya descansaban los de su cónyuge. Entre las últimas voluntades del señor de Ayala se establecía el lugar exacto que debía ocupar su sepulcro, el cual había encargado en vida para compartir con su esposa: “*mando que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia de San Juan de Quejana en la sepultura que yo fice hacer para mi la cual está ante la red de las duennnas, debaxo del coro donde está Señora Santa María del Cabello*”²⁹². La elección de este espacio se debe a la tradición de los Ayala de enterrar a sus difuntos en el interior de este templo, constituido como un panteón familiar.

El patronazgo del cenobio de Quejana, fue puesto en funcionamiento por el abuelo paterno de su esposo, su homónimo Fernán Pérez de Ayala²⁹³, en 1378, fecha de emisión del documento fundacional²⁹⁴. Varios son los motivos por los que se llevó a cabo el monasterio, siendo la intención principal, la legitimación de su estirpe. La llegada de este linaje, de origen toledano, a las tierras alavesas fue el resultado de un conflicto entre los aspirantes a ocupar el puesto de Juan Sánchez de Salcedo, señor de las tierras de Ayala, quien falleció sin descendencia en 1328. El desenlace de este suceso finalizó con la ocupación del mencionado señorío por parte de Fernán Pérez. De manera que, entre las diferentes acciones que efectuó para respaldar su posición en este territorio, fue la fundación de un convento femenino de monjas dominicas, ligado al poder político de su familia. Desde un principio, este lugar debía servir como mausoleo para sus descendientes y así lo expuso en el texto de fundación: “*por la honrra de las nobles personas e salud de las almas de los que en la dicha iglesia yazen enterrados e se enterrarán de aquí delante de nuestro linaje*”²⁹⁵. Durante las tres primeras generaciones de señores Ayala, la vinculación con el cenobio fue constante. El patronazgo de este lugar suponía una serie

²⁹¹ GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto (1996). “Dominicos y Franciscanos en el País Vasco (siglos XIII-XV)”, pág. 217.

²⁹² LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía (1993), pág. 478.

²⁹³ Aunque el proceso fundacional del cenobio fue realizado por Fernán Pérez de Ayala, este se debe a un deseo mutuo junto a su esposa, Elvira Álvarez de Ceballos, fallecida uno años antes. Así lo expresa en el documento institucional “[...] *Sepan quantos esta carta vieren cómo yo, Fernan Perez de Ayala, frayle de la horden de los Predicadores, porque el tienpo que yo hera casado con doña Elvira de Çavillos, que Dios perdone, aviamos acordado yo y ella de hedificar un monesterio de dueñas predicadoras en el nuestro monesterio de Quexana [...]*”, PAZ MORO, Agurtzane (2014). “Promoción y patronazgo religioso femenino: el linaje de Ayala y su monasterio familiar de San Juan de Quejana (Ayala, Álava)”, pág. 36.

²⁹⁴ PAZ MORO, Agurtzane (2017a), pág. 12.

²⁹⁵ *Ibidem*, pág. 75.

de obligaciones, pero también de privilegios. Por un lado, los señores se responsabilizaron de proteger a la comunidad monástica y dotarla con diferentes fuentes de ingresos y, por otro, se beneficiaban de los ruegos y oraciones de las religiosas del lugar, asegurándose así la salvación eterna de sus almas²⁹⁶.

El arraigo de la línea central de los Ayala con el monasterio de Quejana es evidente, tal y como lo demuestra el patronazgo artístico en el ámbito funerario. Aunque su fundador no se preocupó por la creación de un sepulcro, el compromiso de sus sucesores por inhumarse en este espacio ha provocado que este enclave sea uno de los conjuntos funerarios más importantes del País Vasco. Debemos recordar que al tratarse de un panteón familiar y que María Sarmiento formaba parte de la tercera generación de señores de Ayala, su lugar de sepultura estuvo condicionado por los enterramientos de sus antecesores. El canciller Pedro de Ayala encargó la erección de una capilla funeraria a la que llamaron capilla de la Virgen del Cabello. Allí colocaron un retablo dedicado a esta Virgen y un sepulcro doble, para él y su esposa Leonor de Guzmán. Además, también mandó construir otro sepulcro doble para sus padres, Fernán Pérez de Ayala y Elvira Álvarez de Ceballos, inicialmente colocado en la capilla mayor de la iglesia. No obstante, a partir de 1730 este sepulcro se dividió en dos, trasladándose cada parte a unos nichos laterales dispuestos en la mencionada capilla de la Virgen del Cabello, donde actualmente se conservan²⁹⁷.

A diferencia de lo que podemos observar hoy día, originalmente el monumento funerario de María Sarmiento era un sepulcro doble compuesto por su efigie y la de su esposo. Al igual que sucedió con el sepulcro matrimonial de los abuelos de este, las reformas efectuadas en el año 1730 provocaron algunas alteraciones en el interior de la iglesia, que afectaron directamente sobre las obras fúnebres que allí se cobijaban. La disposición actual difiere bastante con el proyecto funerario primigenio del matrimonio. Como ya mencionamos anteriormente, Fernán Pérez de Ayala expresó en su testamento, su deseo de colocar el monumento funerario debajo del coro. La elección de este emplazamiento se debe a dos motivos: por un lado, se trata de un espacio en el que se reúnen las monjas para cantar sus oraciones, por lo que se les garantizaba así una abundante cantidad de rezos por sus ánimas; y, por otro lado, se debe a que, durante algunas horas canónicas, la

²⁹⁶ PAZ MORO, A. (2017b). “Configuración patrimonial del monasterio de monjas dominicas de San Juan de Quejana, patronazgo del linaje de Ayala (1378-1524)”, pp. 103-104.

²⁹⁷ LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía (1995). “En torno al panteón de Don Fernán Pérez de Ayala”, pp. 290-291.

reliquia familiar de la Virgen del Cabello se venera en el coro alto, próximo al sepulcro, buscando de esta forma su mediación y protección en el más allá²⁹⁸. Además, este espacio dedicado al reposo eterno de los difuntos, se completaba con otras dos obras, los retablos de San Miguel y San Jorge, instalados a los pies de coro, lugar que ocupan actualmente sendos sepulcros. Aunque estas obras ya no están aquí, ejercían una función dentro del programa iconográfico destinado al mundo funerario. La invocación de San Miguel, fue frecuente durante esta época, especialmente en los momentos finales de la vida. Según las creencias cristianas, este arcángel derrotó a los demonios y se encargaba de pesar el alma en el Juicio Final²⁹⁹ y, además, ejercía una función de psicopompo al ayudar a conseguir la salvación eterna de las ánimas en el tránsito hacia el más allá. En cambio, la imagen de San Jorge pudo servir como una devoción privada de Fernán Pérez, relacionada con las virtudes caballerescas muy propias de este tiempo. No obstante, su colocación en este espacio funerario puede ser interpretada como una analogía, en la que la victoria sobre el dragón representa la lucha del bien contra el mal, es decir, de la superación de los pecados³⁰⁰.

Aunque hemos dicho que el monumento funerario de María Sarmiento formaba un conjunto con el de su marido, en este apartado centraremos nuestra atención en la actual disposición del sepulcro de la dama, si bien, haremos algunas referencias respecto al caballero. Basándonos en las mandas testamentarias del señor Ayala, la obra ya debía estar encargada antes de la fecha de su muerte, por lo tanto, se podría establecer su cronología en la primera mitad del siglo XV. Así pues, existen numerosas incógnitas acerca de la autoría de este sepulcro, el cual aún a día de hoy sigue en el anonimato. La investigadora Lucía Lahoz, posiblemente la persona que más ha abordado esta materia, atribuye la obra a algún escultor borgoñón³⁰¹, atendiendo, sobre todo, a la estética del sepulcro. Durante las primeras décadas del siglo XV, el arte gótico de la Corona de Castilla adoptó influencias estilísticas del eje Borgoña-Flandes, con la llegada de maestros procedentes de estos territorios. Sin embargo, también debemos recordar que Fernán Pérez ejerció de embajador, sobre todo en Francia, de manera que pudo conocer de primera mano los estilos que allí se trabajaban. Por lo que, respecto a esta cuestión, se plantean dos interrogantes: si la obra fue realizada por algún artista que dominara esta

²⁹⁸ LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía (1993), pág. 478.

²⁹⁹ BECEIRO PITA, Isabel (2010), pág. 33.

³⁰⁰ LAHOZ, M.^a Lucía (1993), pp. 479-486.

³⁰¹ *Ibidem*, pág. 491.

estética y que se hubiera establecido por la zona; o bien, si fue una obra encargada y ejecutada en el extranjero durante alguno de sus viajes.

Con respecto al monumento funerario, se trata de una pieza tallada en piedra que en origen estuvo exenta pero que ahora se muestra enclavada en uno de los nichos situados a los pies del coro. El sepulcro se compone de tres partes: la efigie de la difunta, la peana y un elemento escultórico añadido con posterioridad.

Comenzando por la parte más relevante de la obra, observamos la figura de doña María Sarmiento, luciendo una fastuosa vestimenta. La dama se nos muestra con una indumentaria propia de la época, cuya moda tiene una clara influencia francesa-borgoñona. Exhibe un brial, bajo el cual aparece una camisa con escote en pico, ajustado bajo el pecho con un cinturón y con mangas voluminosas recogidas en los puños. Asimismo, cubre su cuerpo con una prenda amplia y larga similar a la hopalanda propia de esta época, que es decorada en los bordes con aberturas cuadrangulares. También complementa su vestimenta con diferentes accesorios como son la gargantilla, que adorna el cuello o lo que parecen ser los restos de un collar de perlas de dos vueltas, que cae sobre el pecho. Además, observamos como la mano derecha reposa sobre el abdomen, no obstante, al estar tan destruida no se identifica con claridad lo que sujeta -Lahoz sugiere que podría tratarse de una bolsita o un pañuelo³⁰²-. En la parte baja, sobresalen entre las telas del traje las puntas redondas del calzado. Adosadas a las suelas de los zapatos se ha colocado un pequeño escudo con las armas de los Sarmientos. Por último, el elemento que más llama la atención es el tocado. Este modelo conocido como *tocado de cuernos*³⁰³, se armaba con dos protuberancias denominadas trufas, que recogían el cabello y eran decoradas con una crespina, encima de la cual se colocaba un velo corto. La efigie de doña María se coloca yacente, pero no en actitud mortuoria o durmiente ya que tiene los ojos abiertos, por lo tanto, evidencia la creencia cristiana de la resurrección en la otra vida. Su rostro refleja a una dama aun joven para la edad en que falleció, de manera que se trata de un retrato idealizado, pero trabajado con gran delicadeza y naturalismo. Reposa su cabeza sobre dos almohadones ornados cuyas esquinas se rematan con borlones y pequeños blasones del linaje de los Sarmiento. En pocas palabras, se trata de una escultura

³⁰² *Ibidem*, pág. 474.

³⁰³ REY CABEZUDO, Mónica (2014). “Moda en piedra en el siglo XV: análisis iconográfico de las laudas gallegas con “tocado de rollo”, pág. 55.

tallada con gran calidad, así lo demuestra el trabajo de los detalles, los pliegues y volúmenes del ropaje, o la textura carnosa de su rostro.

De manera sutil aparece bordeando la cama sepulcral una inscripción en letras góticas. Como ya mencionamos anteriormente, esta obra estaba unida a la de su esposo, por lo tanto, la lectura de ambos epígrafes debe interpretarse de manera conjunta. En el caso de doña María puede leerse claramente: “[...] *ia. su. mogre. los. quales. edificaron. e dotaron. el. ospital. de la. billa: de bitoria. e. ganar [...]*”. En cambio, según expone Lahoz, basándose en el escrito de Portilla, la inscripción en el lado de don Fernán lee: “[...] ... *NDITO CUER PO EN FTA DE CADA DIA RN STE CORO A CUIUS PIES (ELL)OS SE MANDARON SEPULTAR*”³⁰⁴. Evidentemente, los daños ocasionados en el sepulcro han provocado que parte del epitafio se perdiera, quedando incompleta su lectura. Ahora bien, podemos sacar en claro algunas ideas de los restos que se conservan. Aunque no se mantiene la parte que identifica a los difuntos, en el lado de doña María se nombra una de sus fundaciones -el hospital de la Virgen del Cabello de Vitoria- y en el lado de Fernán la localización que debía ocupar su sepulcro en el interior de la iglesia, que además había expuesto en sus disposiciones testamentarias. Para las personas de esta época, no debía ser fácil enfrentarse a la muerte, por lo que recurrían a los medios necesarios para ayudarlos a asegurar la salvación de sus almas. Mencionar el patronazgo del hospital dejaba constancia de la caridad del matrimonio y recordar el lugar se su emplazamiento la importancia que tenían estos espacios en el contexto funerario.

Continuando con la peana, contemplamos que la temática ornamental es la heráldica, alternándose los escudos de su propio linaje, Sarmiento, con los de su marido, Ayala. Las armas de los Sarmiento corresponden a un campo de gules con trece roeles de oro, distribuidos en tres filas de -cuatro, cinco, cuatro-; mientras que las armas de los Ayala muestran en campo de plata dos lobos en sable, colocados uno sobre otro y bordura de gules con ocho aspas de oro. Aunque las piezas no aparecen policromadas resulta interesante conocer sus colores, lo que nos permite una correcta identificación. Ahora bien, este apartado debemos relacionarlo con el elemento incorporado posteriormente: nos referimos a la pieza situada a los pies de la obra. A simple vista, puede comprobarse que se trata de un añadido, pues rompe con la armonía de la obra³⁰⁵. Lo más probable es

³⁰⁴ LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía (1993), pág. 475.

³⁰⁵ Esta cuestión se aprecia especialmente en el sepulcro de su marido Fernán Pérez de Ayala, sobre todo en el último escudo de los Ayala, pues aparecen dos armas seguidas de este linaje, tallado con una estética diferente y orientados de manera contraria.

que, originariamente, la peana estuviera compuesta por seis escudos -tres del linaje Ayala y tres de los Sarmiento- y no siete como actualmente muestra. El último escudo de los Ayala, junto con el resto del fragmento, debió pertenecer a la base del monumento funerario de los fundadores, don Fernán y doña Elvira. Al igual que pasó con el de María Sarmiento, el sepulcro matrimonial de los fundadores fue descompuesto, conservándose en los nichos solamente la parte correspondiente a las efigies de los difuntos. Este fragmento es visualmente reconocible, pues se aprecian algunos detalles estilísticos identificados con el taller del maestro Ferrand González de Toledo, autor del mencionado sepulcro, así como el del Canciller de Ayala y su esposa Leonor. Este pequeño friso se compone por uno de los elementos más característicos del taller, los medallones cuatrilobulados con figuraciones humanas en su interior³⁰⁶. Para finalizar, sobre este friso aparece un león que debió pertenecer a la obra original de María Sarmiento, colocado, seguramente, a los pies de la figura, como solían ser representados.



Fig. 22 *Sepulcro María Sarmiento*

[Fotografía: SCHOMMER KOCH (01 de enero de 1962)
<https://photo.araba.eus/s/photoaraba/item/161290>

³⁰⁶ PÉREZ HIGUERA, M.^a Teresa (1978). “Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)”, pp. 133- 138.



Fig. 23 *Sepulcro María Sarmiento.*

[Fotografía: López de Gureñu] <https://photo.araba.eus/s/photoaraba/item/55111>

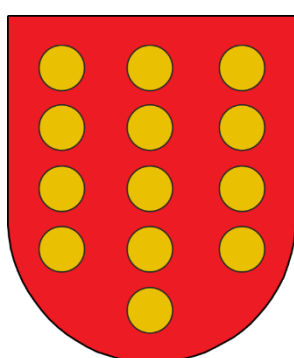


Fig.24 *Escudo de Armas de los Sarmiento.*
[Fotografía: Parair (06 de febrero de 2015)]
https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Arms_of_Sarmiento.svg



Fig. 25 *Escudo de Armas de los Ayala.*
[Fotografía: Manuel Pardo de Vera y Díaz, (s.f.)]
<https://heraldicaynobiliaria.blogspot.com/2011/11/perez-de-ayala.html>

2.2 Elvira de Quiñones

La segunda figura que vamos a abordar es Elvira de Quiñones, una de esas tantas mujeres que ha pasado desapercibida en la Historia y cuya existencia ha quedado ligada a los hombres célebres que la acompañaron en su vida. Desgraciadamente, este personaje no nos permite hacer una biografía sólida, dedicada a los aspectos en los que pudo ser partícipe. No obstante, intentaremos abordar el contexto en el que habitó para así conocer mejor su persona y, por tanto, cual es el entorno en el que pudo erigirse su monumento funerario.

Elvira fue una mujer noble que vivió durante el siglo XV. Su padre fue Diego Fernández de Quiñones, IV señor de Luna y Merino Mayor de Asturias; y su madre María Álvarez de Toledo y Ayala. Este matrimonio tuvo una larga sucesión que pudo emparentar con otros linajes ilustres de la época como los Enríquez, Acuña y Bazán, entre otros³⁰⁷.

En el caso de Elvira, contrajo matrimonio con Íñigo López de Mendoza y Figueroa, cuya unión la enlazó con una de las familias más destacadas y poderosas de la época, los Mendoza. Su esposo era el segundo hijo Catalina Suárez de Figueroa y del primer marqués de Santillana, también llamado Íñigo López de Mendoza, afamado personaje de la época y conocido por ser uno de los escritores más relevantes del siglo XV. Entre sus hermanos destacaron notablemente dos de ellos, Diego Hurtado de Mendoza, I duque del Infantado y II marqués de Santillana, y el cardenal Pedro González de Mendoza, quien ocupó importantes cargos como arzobispo de Sevilla y de Toledo, y ejerció de consejero tanto de Enrique IV como de los Reyes Católicos.

Asimismo, su esposo, don Íñigo López de Mendoza, también fue una persona notable del siglo XV. Destacó en el plano militar, realizando diferentes hazañas bélicas o como capitán en la guerra de Granada, y en cuestiones diplomáticas, al ejercer como embajador de Castilla en el Concilio de Mantua, convocado por Pío II. De este Papa consiguió la entrega de una Bula que les autorizaba a la fundación de un monasterio jerónimo en Tendilla, junto a la antigua ermita de Santa Ana, y *un jubileo plenísimo* con el que se ganaban indulgencias semejantes a las peregrinaciones a Jerusalén, Roma o Santiago. Gracias a la ayuda económica del matrimonio y a las limosnas que dejaron durante años

³⁰⁷ Álvarez Álvarez, César, «Diego Fernández de Quiñones», en Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/31438/diego-fernandez-de-quinones>).

las romerías en este lugar, se pudieron costear, poco después, los gastos para la construcción del nuevo cenobio. Al principio, ofrecieron el monasterio a los jerónimos de Lupiana que lo rechazaron por hallarse cerca del de San Bartolomé pero, ante esta negativa, se lo ofrecen al monasterio de San Isidoro del Campo en Sevilla que lo aceptó. En el año 1473 se extendió la carta fundacional del monasterio y se iniciaron las obras que permitieron albergar, en seguida, a una comunidad de monjes dedicados a la vida contemplativa y a la oración³⁰⁸. Don Íñigo recibió de su padre, el marqués de Santillana, diferentes localidades, entre ellas el señorío de Tendilla, lugar que ascendió a la categoría de condado el rey Enrique IV. A partir de entonces a este matrimonio se les conoció como los condes de Tendilla, título que llevaron los herederos del mayorazgo³⁰⁹. Si bien desconocemos el papel que pudo ejercer doña Elvira en temas de mayor relevancia, lo más probable es que durante las temporadas en las que su esposo viajaba -ya sea por motivos diplomáticos o por asuntos de guerra-, el cuidado sobre sus territorios y propiedades quedara bajo la supervisión y el cuidado de dicha señora, quien posiblemente se encargó de la administración en el transcurso de esos largos periodos. Asimismo, consideramos interesante resaltar que, durante la infancia de la infanta Juana de Castilla, conocida por muchos como *la Beltraneja*, estuvo bajo el cuidado de don Íñigo López de Mendoza. La primogénita y heredera del reino pasó desde agosto de 1467 hasta octubre de 1470 con la familia Mendoza, por lo que entendemos que también mantuvo esa responsabilidad su mujer doña Elvira, más aún teniendo en cuenta la edad temprana de la princesa, quien llegó con cinco años y se fue con ocho³¹⁰.

Fruto del matrimonio entre Elvira e Íñigo nacieron al menos dos hijos que adquirieron gran prestigio. Su primogénito Íñigo López de Mendoza y Quiñones, I marqués de Mondéjar y II conde de Tendilla, siguió los pasos de su padre superándolo en celebridad. Fue Capitán General de Granada y Alcaide de la Alhambra, y también ejerció de embajador en Roma en diferentes ocasiones. Los viajes que realizó a Italia le permitieron relacionarse con grandes personalidades e intelectuales de la época y, además, fue adquiriendo un gran interés por el arte y la cultura que se desarrollaba en ese país. El Gran Tendilla, apodo que recibió el primogénito de doña Elvira, es considerado por algunos estudiosos como uno de los introductores de las novedades italianas en España, a través

³⁰⁸ HERRERA CASADO, Antonio (1994). *Tendilla, historia y arte*, pp. 28-70

³⁰⁹ *Ibidem*, pp. 25-28.

³¹⁰ HERRERA CASADO, Antonio; SUÁREZ DE ARCOS, Fernando: (1987). “Los Mendoza del Infantado, custodiadores de Juana la Beltraneja”, pp. 318-319.

de su patronazgo en las artes³¹¹. Su otro hijo fue don Diego Hurtado de Mendoza, el cual llevó a cabo una carrera eclesiástica, bajo la custodia de su tío paterno Pedro González de Mendoza, con quien mantuvo una estrecha relación, acompañándolo en numerosas ocasiones³¹².

Como ya mencionamos anteriormente, Íñigo López de Mendoza y Elvira de Quiñones fundaron y dotaron el monasterio jerónimo de Santa Ana de Tendilla, del cual disponían el derecho para ser enterrados en la capilla mayor de la iglesia del cenobio³¹³. Tal y como desearon, se instalaron allí dos artísticos sepulcros: el lado de la Epístola correspondía al monumento de doña Elvira y el del Evangelio a su esposo³¹⁴. Estos mausoleos pasaron diversas penurias que se iniciaron a principios del siglo XIX. En 1809 las tropas francesas saquearon las riquezas y reliquias de numerosos templos e iglesias que encontraban a su paso, ejemplo de ello fue este cenobio. Entre las acciones delictivas, se dedicaron a profanar y maltratar la morada de los muertos que allí se reposaban. Desconocemos que pudieron hacer con los restos de la noble, sin embargo, las crónicas sí exponen las barbaries que hicieron en el ataúd del conde, el cual abrieron y destrozaron. El ultraje sobre la calavera de don Íñigo fue sonado en todo el pueblo, la habían convertido en un objeto ridículo al hacerla pasar por candelero al atarle un cabo de vela, llevándolo en procesión por la iglesia imitando cantos fúnebres³¹⁵. De 1814 a 1835 fue un periodo de inestabilidad en el que los monjes regresaron y fueron expulsados en diversas ocasiones, hasta que, en el año 1836, con la Desamortización se procedió al abandono definitivo del lugar. El edificio fue expoliado y vendido por el Estado a un vecino de la villa llamado Pedro Díaz de Yela, por un precio de 20.100 reales que adquirió con la intención de reaprovechar la piedra que aún conservaba pues, desgraciadamente, se había mantenido en un estado bastante lamentable. Una década después, la Comisión Provincial de Monumentos desmontó los mausoleos y los trasladaron a la iglesia de San Ginés en Guadalajara, instalándolos en 1851, hasta día de hoy, en los extremos del crucero. No obstante, en 1936, en plena Guerra Civil, estas obras volvieron a sufrir agresiones provocando con ello la destrucción de gran parte de las piezas que lo componía³¹⁶.

³¹¹ SÁNCHEZ GIL, Isabel (2010). *El Doncel de Sigüenza, origen e inspiración. Una investigación iconográfica*, pp. 141-156.

³¹² *Ibidem*, pág. 157.

³¹³ HERRERA CASADO, Antonio (1994), pág. 70.

³¹⁴ DE LA FUENTE, Vicente (1883). "La calavera del conde de Tendilla", pág. 334.

³¹⁵ *Ídem*.

³¹⁶ HERRERA CASADO, Antonio (1994), pp. 74-75.

Hasta la fecha, parece desconocerse la identidad de su promotor y del artista que los realizó, por lo que se han planteado distintas hipótesis. Referente a su promotor, Ricardo de Orueta, expone que pudo ser el propio don Íñigo, quien antes de fallecer en 1479 mandara ejecutarlos e incluso que llegara a verlos terminados en vida³¹⁷. Las otras posibilidades están vinculadas a dos de sus hijos: por un lado, a su primogénito, Íñigo López de Mendoza y Quiñones, quien tras su viaje a Italia pasó una temporada en sus posesiones, desde finales de 1487 hasta principios de 1489, tiempo en el que pudo asumir esta responsabilidad³¹⁸; o bien su hermano, don Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla, quién había estado más estrechamente vinculado con el cenobio, el cual había favorecido a través del pago del retablo del altar mayor y otras joyas, así como de la edificación de la sacristía. Además, debemos añadir el hecho de que, durante un breve periodo de tiempo, estuvo allí enterrado junto a sus padres, antes de ser trasladado a un suntuoso sepulcro en la catedral de Sevilla³¹⁹. En cuanto a las hipótesis sobre quien es el artista que los llevó a cabo, es un tema en el que incidiremos más adelante.

Teniendo en cuenta el deplorable estado de conservación en el que se encuentra el sepulcro de doña Elvira de Quiñones, nuestro análisis de la obra la haremos a partir de los registros fotográficos realizados previos a la Guerra Civil.

El monumento funerario de Elvira de Quiñones está realizado en alabastro y se trata de un sepulcro mural de concepción vertical. Su estructura podemos dividirla en tres cuerpos: las partes inferior, central y superior. Comenzando por la zona más relevante de la obra, que corresponde con la central, observamos un nicho que acoge en su interior la efigie de la difunta. Doña Elvira queda retratada a la manera de las viudas de la época, vistiendo un brial sencillo y largo sobre el que se dispone un ropón holgado, que genera numerosos pliegues tanto en las mangas como en la caída del traje, a lo que se le añade una toca básica que cubre su cabeza ocultando los cabellos. A pesar de su estatus, doña Elvira presenta una indumentaria de apariencia modesta, siendo el único elemento ostentoso un collar largo que cae por su pecho. Entre los aspectos más llamativos de la obra, se haya la postura de la finada. Aunque se sigue manteniendo la costumbre de

³¹⁷ DE ORUETA, Ricardo (1919). *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*, pág. 126.

³¹⁸ SÁNCHEZ GIL, Isabel (2010), pp. 154-156.

³¹⁹ Diego Hurtado de Mendoza pidió en su testamento que “su corazón y sus entrañas” se dejaran enterrados en Santa Ana, lugar en el que permaneció su cuerpo desde 1502 hasta 1508 que fue trasladado a Sevilla. GARCÍA DE LA PAZ, José Luis (2003). *Patrimonio desaparecido de Guadalajara*, pág. 58; HERRERA CASADO, Antonio (1994), pág. 74.

representar a los difuntos en camas mortuorias, tal y como refleja los almohadones sobre los que reposa la cabeza, su actitud es mucho más activa. En este caso, la dama no aparece completamente yacente sino recostada, pues reclina, aunque todavía de manera leve, la parte superior de su cuerpo. Doña Elvira sujeta entre sus manos un fino paño sobre el que apoya un libro, posiblemente devocionario. Su mirada está atenta a la lectura, así lo demuestra la talla de los párpados, pues los ojos están a medio abrir. En cierta manera, se podría hablar de esta obra, junto a la de su marido, como uno de los primeros ejemplos de las nuevas dinámicas de posición del finado, incluidas dentro de las representaciones funerarias en Castilla, las cuales se desarrollarán considerablemente durante el Renacimiento. A los pies de la noble se ha dispuesto la figura de una doncella, retratada a menor escala. Se muestra sedente, vistiendo hábito monjil y concentrada en la lectura de un libro que sostiene entre las manos. Se trata de una pequeña escultura que fue tallada finamente, cuya calidad quedaba retratada en la armonía de sus proporciones, a lo que se le debe sumar el trabajo dedicado en los pliegues del ropaje. Es precisamente, la delicadeza y sencillez con la que se ha esculpido a la fámula de doña Elvira, llegando incluso a rivalizar con su señora, lo que hace de esta pieza una parte fundamental de la obra. Como ya mencionamos en las características estilísticas al principio de este capítulo, los mancebos colocados a los pies de los difuntos suelen representarse con una actitud melancólica o de pesadumbre por la muerte de su amo. En el caso de los condes de Tendilla, esta conducta solo se aprecia en el paje de don Íñigo, retratado con la mirada taciturna y apoyado sobre el yelmo de su señor, evidenciando un vínculo entre ambos. En cambio, la doncella de doña Elvira refleja serenidad en su rostro, como si simplemente estuviera abstraída en la tarea que practica. Ahora bien, aunque ambas figuras no muestran una relación entre sí, el hecho de que la doncella se la represente con un libro abierto, evoca a la lectura de oraciones fúnebres por el alma de la difunta³²⁰. Estas esculturas colocadas en lo que parece el lecho de una cama, quedan insertas, a su vez, dentro de un arco carpanel, cuyo intradós está decorado con un cairelado. Según la descripción otorgada por Carderera “*Descansan las mencionadas estátuas dentro de un espacioso nicho con arcada casi ojival, en cuyo centro y entre muy graciosas labores campea el escudo del gran linaje de los Mendoza.*”³²¹. Por tanto, surge un interrogante sobre la ausencia de heráldica en las fotografías. Lo cierto es que el fondo de los nichos

³²⁰ MORALES CANO, Sonia (2011). “Acerca de la escultura funeraria gótica en el Valle de Henares”, pág. 181.

³²¹ CARDERERA Y SOLANO, Valentín (1855-1864), LIVv.

solía ocuparse por algún elemento decorativo, ya sea escultórico o pictórico, siendo frecuente la colocación de las armas familiares o inscripciones funerarias. En este caso, el sepulcro de doña Elvira presenta el fondo vacío, sin la presencia del escudo al que hace referencia el autor. Este hecho es bastante insólito ya que durante este periodo la heráldica jugaba un papel fundamental en la obra, ocupando, habitualmente, un lugar notorio. Además, si se trataba de algún miembro de un linaje destacado, ya sea por su esposo con el blasón de los Mendoza o el suyo propio con el de los Quiñones, su exhibición era aún más frecuente en la obra. Por esta razón, consideramos que la heráldica ha debido de ser sustraída, y en el caso de que estuviera policromada es posible que fuera borrada, pero, la realidad es que, es una cuestión a la que todavía no podemos darle respuesta.

Continuamos con la parte inferior y superior que corresponden al marco arquitectónico del sepulcro. Las características estilísticas se ajustan a las del gótico flamígero, en general, todos estos elementos acentúan la verticalidad de su concepción. La zona baja se compone por la base de la cama. Esta tiene una apariencia bastante sencilla pues la delantera se divide en dos compartimentos lisos, que no refleja más decoración que la hojarasca que bordea y separa el basamento. Este espacio pudo contener algunos detalles escultóricos o el propio epitafio, que bien por el traslado o por los estragos a los que estuvo sometido, provocaron su desaparición. Asimismo, la grada se apoya en una copada de hojas en cuyos extremos sobresalen unos ángeles que, en pleno vuelo, se dirigen hacia el centro portando pequeños escudos que exhiben al espectador³²². Los laterales se conforman por dos pilastras que enmarcan el conjunto. Su ornamentación está inspirada en los chapiteles góticos, rematadas por esculturas femeninas colocadas sobre repisas. Aunque no logramos reconocer con quien se identifican estas tallas, debe de tratarse de dos santas³²³. Con respecto a la parte superior del monumento, está formada por un gablete. Este elemento arquitectónico surge por encima del arco carpanel conectándose, ambas partes, de manera armoniosa a través de las molduras con motivos vegetales que refuerzan las líneas que forman cada una. Además, el gablete está decorado por frondas, propias del estilo gótico y dos pequeñas bestias, similares a los perros, que limitan el borde. En el interior aparece, casi desapercibido, el emblema de la Virgen que se forma

³²² A partir de las fotografías no logramos identificar si los escudos identifican a un linaje o si están vacíos.

³²³ En cambio, en el sepulcro de don Iñigo López de Mendoza estas esculturas se corresponden con dos personajes masculinos, que también deben ser santos. A partir de las fotografías, nosotros solamente hemos podido reconocer la imagen de Santiago como peregrino, debido al gran sombrero que portal a figura.

con las letras “A” y “M” entrelazadas simbolizando el Ave María. Este anagrama se consigue a través de dos arcos ciegos superpuestos decorados con tracerías: la “A” mediante un arco conopial y la “M” con un arco doble semicircular³²⁴. Asimismo, se reafirma esta idea de devoción mariana con la representación de la Virgen María y el Niño Jesús, colocada sobre el florón que remata el gablete.

Como ya mencionamos anteriormente, desconocemos quien es el autor de este sepulcro. No obstante, las investigaciones realizadas durante estos últimos años, han ayudado a atribuirlo con el entorno del maestro Egas Cueman y su taller. Así pues, son varios los motivos que permiten asociarlo al ambiente de este artista. Para empezar, se ajusta por cercanía al marco geográfico y cronológico en el que trabajó. Además, se aprecian semejanzas en cuestiones estilísticas. Hacia 1465, Egas Cueman llevó a cabo el proyecto funerario de los esposos don Alonso de Velasco e Isabel de Cuadros, en el monasterio de Guadalupe, Cáceres. La idea primigenia consistía en acomodar, por separado, las efigies de cada uno, además, tal y como muestra el dibujo conservado, los difuntos no debían presentarse completamente yacentes sino incorporados en la zona de los hombros³²⁵. Si bien, el boceto original de la obra difiere respecto al resultado final, pues el matrimonio se sitúa arrodillado y compartiendo el mismo espacio, algunos investigadores han considerado que ese esquema pudo servir en el diseño del monumento fúnebre de los condes de Tendilla³²⁶. Otro ejemplo que ofrece similitudes es el monumento funerario de los I condes de Nieva, Diego López de Zúñiga y Leonor Niño de Portugal, cuya autoría también se ha atribuido a Egas Cueman³²⁷. Esta obra, de carácter singular, fue restaurada entre los años 2017 y 2019, permitiéndole recuperar su disposición original, con los cónyuges compartiendo el mismo sepulcro³²⁸. Lo curioso de este conjunto escultórico es que parece captar para la eternidad una sencilla escena cotidiana de un matrimonio. En ella se aprecia a los condes en una amplia cama, tapados a la altura de la cintura por una colcha y recostados sobre varios cojines. Entre ellos no hay interacción pues sus posturas se orientan hacia el espectador. En ambos casos, sostienen entre sus manos un libro abierto, que puede hacer referencia a una lectura espiritual relacionada con el tema de la

³²⁴ Igualmente, debemos resaltar que, el anagrama de Nuestra Señora también quedó retratado en escudo de Tendilla. MORALES CANO, Sonia (2018). “La memoria póstuma del caballero en la diócesis de Sigüenza-Guadalajara”, pág. 220.

³²⁵ GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier (2019), pág. 283.

³²⁶ AZCÁRATE Y RISTORI, J. M.^a de (1974). “El maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza”, pág. 12; y MORALES CANO, Sonia (2011), pág. 193.

³²⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier (2019), pág. 276.

³²⁸ *Ibidem*, pp. 272-274.

resurrección³²⁹. Asimismo, también encontramos estatuillas de mancebos que, en este caso, se sitúan en la cabecera del sepulcro sujetando los almohadones en donde se dispone el epitafio. En el lado de doña Leonor, el cojín lo mantiene una doncella y en el de don Diego un paje.

Por último, no debemos dejar de mencionar que muchos autores han considerado el sepulcro de los condes de Tendilla, y más concretamente el de Iñigo López de Mendoza, como fuente de inspiración para una de las obras más significativas de la escultura castellana del siglo XV, nos referimos a la sepultura del Doncel, Martín Vázquez de Arce, en la capilla funeraria de San Juan y Santa Catalina de la catedral de Sigüenza, Guadalajara. De este último tampoco se conoce, con seguridad, al autor de su talla, si bien las características de su estilo parecen indicar que podría tratarse de Sebastián de Toledo. Este artista es considerado por muchos investigadores como uno de los entalladores más destacados de las últimas décadas del siglo XV. El maestro Sebastián, debió formarse en la escuela toledana, bajo las órdenes de artistas de primer nivel como Egas Cueman³³⁰, en quien pudo inspirarse para desarrollar futuras obras. Este artista elaboró monumentos funerarios de primer nivel como los sepulcros exentos de la capilla de Santiago en la Catedral de Toledo, en donde destacan, por su particularidad, las figuras colocadas en los ángulos, realizadas con gran calidad y a tamaño natural. En el sepulcro de doña Juana Pimentel, representan a monjes franciscanos y en el de don Álvaro de Luna, son caballeros de la Orden de Santiago, a la cual pertenecía³³¹.

En definitiva, a pesar de que el monumento funerario de doña Elvira se presenta en la actualidad en un estado ruinoso y destrozado, como un buen reflejo de las calamidades que debió soportar, también nos ha permitido mantener vivo el recuerdo de una mujer cuya vida es todavía es una incógnita, ligada, eso sí, a una de las familias más ilustres de la época, que sin duda han dejado una huella muy marcada a lo largo de nuestra Historia.

³²⁹ GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier (2019), pág. 275.

³³⁰ MORALES CANO, Sonia (2011), pp.176-178.

³³¹ MORALES CANO, Sonia (2010), pág. 232.

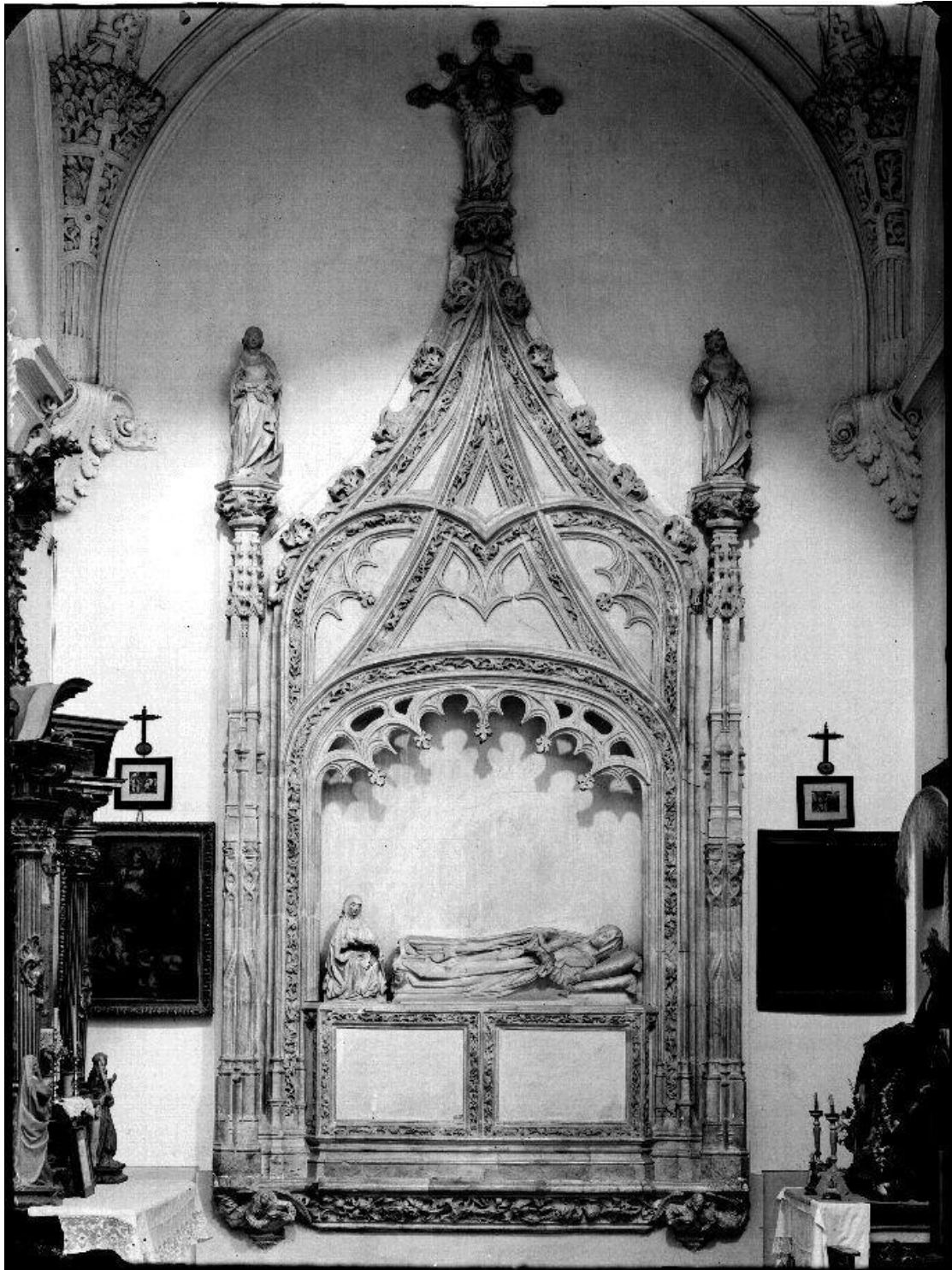


Fig. 26 Guadalajara. Iglesia de San Ginés. Sepulcro de doña Elvira de Quiñones, primera marquesa de Tendilla. [Fotografía: Casa Moreno. Archivo de Arte Español, Signatura 12357_B, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte. <http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13117/IDfd46a23a/NT16>]

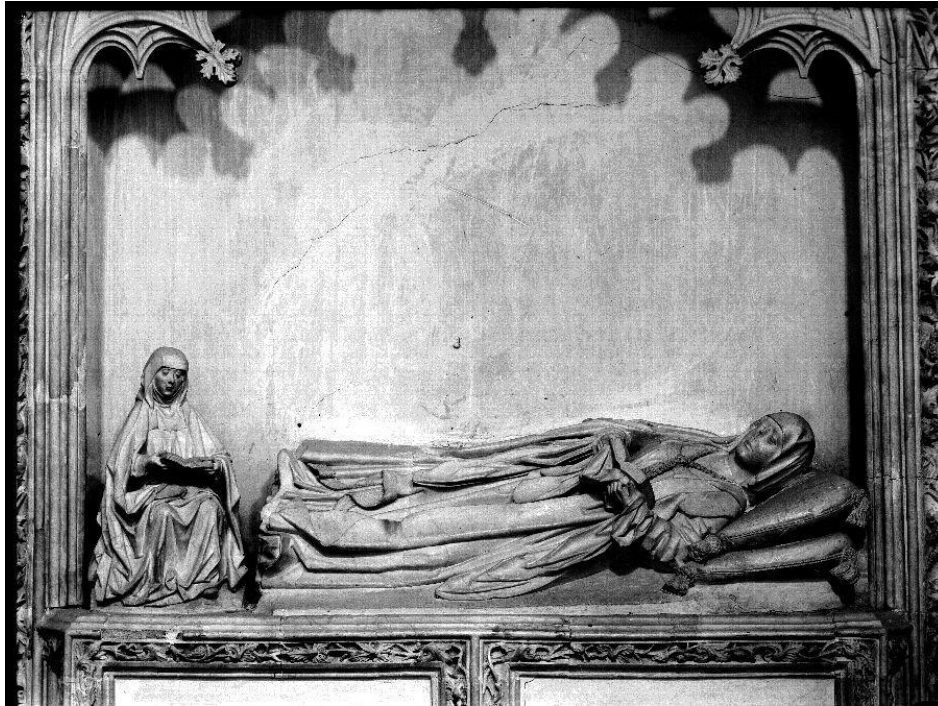


Fig. 27 Guadalajara. Iglesia de San Ginés. Sepulcro de doña Elvira de Quiñones, primera marquesa de Tendilla. [Fotografía: detalle Casa Moreno. Archivo de Arte Español, Signatura 12358_B, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte. <http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13117/IDfd46a23a/NT16>]



Fig. 28 Sepulcro de Elvira de Quiñones.

[Fotografía: Benjamín Núñez González (octubre de 2023). Monestirs.cat]

<http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13117/IDfd46a23a/NT16>

2.3 Inés de Osorio

La última mujer que vamos a tratar para este siglo es la noble Inés de Osorio. Aunque desconocemos muchos datos sobre su vida, la influencia de su familia y su interesante sepulcro, el cual mantiene vivo su recuerdo en la memoria colectiva de la sociedad palentina, son suficientes motivos para que abordemos su historia³³².

Por lo que se refiere a la infancia de doña Inés ignoramos su lugar y fecha de nacimiento, así como los acontecimientos sucedidos durante esta etapa. No obstante, sí tenemos información sobre su familia. Sus padres fueron Juan Álvarez Osorio, vecino de la ciudad de Palencia y señor de Villastugo; y su madre María Manuel, cuya ascendencia estaba formada por miembros muy relevantes de la historia lusa y castellana. Los abuelos maternos de doña Inés fueron Sancho Manuel de Villena, cuyo linaje descendía del rey Fernando III “*el Santo*”, y de Ginebra de Acuña, hija de Teresa Téllez Girón y Martín Vázquez de Acuña, ricohombre portugués que, tras su exilio en Castilla en 1397, fue nombrado por el rey Enrique III primer conde de Valencia de Don Juan. Del matrimonio entre Juan Álvarez Osorio y María Manuel Acuña, nacieron al menos tres hijos: Alvar Pérez Osorio, del que apenas se conservan referencias; Luis de Acuña, quien ocupó importantes cargos como prelado, llegando a ser obispo de Segovia y luego de Burgos, entre otras cuestiones; y nuestra protagonista doña Inés. Tras la muerte de su padre, María Manuel se casó en segundas nupcias con Garcí Sarmiento, con quien tuvo dos hijos, Pedro Girón y Antonio Sarmiento. Desde su posición como obispo de Burgos, su hermano Luis de Acuña, favoreció a sus hermanos maternos para consolidar su poder en la región. A Pedro Girón lo mejoró con el Arcedianato de Valpuesta y a Antonio Sarmiento como miembro del Concejo de Burgos³³³.

Quisiéramos hacer aquí un breve inciso en relación a estos personajes vinculados con doña Inés. Aunque el sepulcro de su madre no conserva el epitafio ni su localización original, el convento de San Esteban de los Olmos en Burgos, el autor Henríque Flórez incorporó en su libro *España Sagrada*, Tomo XXVI, lo que este debía decir:

³³² Posiblemente Marcial Castro Sánchez sea el autor que más ha investigado sobre la biografía de Inés de Osorio desde una perspectiva individualizada, rescatando de los archivos numerosa documentación referente a su persona.

³³³ CASTILLO IGLESIAS, Belén (2014). “El sepulcro de Antonio Sarmiento: estudio iconográfico”, pág. 160.

“AQUÍ YACE LA ILUSTRISIMA SRA. DÑA. MARIA MANUEL, HIJA DE D. SANCHO MANUEL Y DOÑA GINEBRA DE ACUÑA, NIETA DE D. JUAN SANCHO MANUEL, BISNIETA DE D. JUAN MANUEL, HIJO DEL INFANTE D. JUAN MANUEL, HIJO DEL REY D. FERNANDO EL SANTO, MADRE DE D. LUIS DE ACUÑA, OBISPO DE BURGOS, Y DEL SEÑOR D. PEDRO GIRÓN, ARCEDIANO DE VALPUESTA, Y DE D. ANTONIO SARMIENTO”³³⁴.

Como podemos comprobar, su inscripción funeraria centra la atención en resaltar a los personajes distinguidos de su ascendencia y descendencia, obviando a otros miembros de su familia, considerados históricamente menos relevantes, como fue su hija doña Inés de Osorio.



Fig. 29 Sepulcro de María Manuel, Museo de Burgos.

[Fotografía: JI FilpoC (05 de marzo de 2022)]

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sepulcro_de_Mar%C3%ADA_Manuel_\(Museo_de_Burgos\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sepulcro_de_Mar%C3%ADA_Manuel_(Museo_de_Burgos).jpg).

³³⁴ FLÓREZ, Henrique (1771). *España Sagrada: tomo XXVI, Contiene el estado antiguo de las Iglesias de Auca, de Valpuesta, y de Burgos*, pp. 402-403.

A lo largo de su vida, doña Inés contrajo matrimonio dos veces: primero con Alonso de Chaves, contador del rey Enrique IV y corregidor de Ciudad Rodrigo hacia 1445³³⁵; y segundo con Álvaro de Bracamonte, señor de Peñaranda y Fuente el Sol, además de regidor de Medina del Campo³³⁶. La relación con su segundo marido debió durar cerca de treinta años, desde 1456 hasta 1484, siendo esta última fecha constituida por el divorcio legal entre ambos³³⁷.

Bien es verdad que doña Inés no dejó una huella en la documentación lo suficientemente amplia como para conocerla íntegramente. Sin embargo, en algunos archivos se conservan registros que nos permiten descubrir los pormenores de su vida. Gracias a ellos, sabemos que doña Inés fue señora de Abarca –título por el que era conocida-, sobre la que tenía jurisdicción civil y criminal y, también, de Villahán y Villarramiro o Villamiro. Sobre su posición como señora de estos lugares destacan, especialmente, los documentos relacionados con el pleito que mantenía sobre señorío y jurisdicción con Juan Reinoso, señor de Autillo de Campos³³⁸. También hallamos algunos textos que mencionan acciones de compraventa. Ejemplo de ello es la contratación realizada en 1479 con su hermano, el obispo Luis de Acuña, para la venta de sus lugares de Abarca, Villarramiro y Villahán, junto con los bienes que tenía en Palencia, por un precio de millón y medio de maravedíes. Según expone doña Inés en su testamento, el cual analizaremos con detenimiento más adelante, quiso favorecer a su hermano para beneficiar así a sus sobrinos: “*por quanto yo hice tan grande barato de mi hacienda para quel casería y criaría a mis sobrinos y sobrinas y suyos, quísele ayudar con mi hacienda para ello*”³³⁹.

A pesar de que doña Inés contrajo matrimonio en dos ocasiones, no tuvo hijos con ninguno de sus maridos. Por lo tanto, no es de extrañar que, disponiendo de un gran

³³⁵ Según la documentación que hace referencia al primer marido de doña Inés, su nombre varía entre Garcí, Juan y Luis, en cambio se mantiene el apellido Alonso/ Alfonso Chaves. Ahora bien, con referencia al cargo de contador del rey, este dato aparece en SAN MARTÍN PAYO, Jesús (1983). “Catálogo del archivo de la catedral de Palencia”, pág. 55; y en CASTRO SÁNCHEZ, Marcial (2000). *Historia de Abarca*, pág. 45. En cuanto al cargo de corregidor de Ciudad Rodrigo, se menciona en la escritura de compraventa otorgada por Juan Pardo a favor de doña Inés de Osorio. En <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/4016587>

³³⁶ CARABIAS TORRES, Ana María y MÖLLER RECONDO, Claudia «Álvaro de Bracamonte», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/59802/alvaro-de-bracamonte>).

³³⁷ CASTRO SÁNCHEZ, Marcial (2000), pág. 45.

³³⁸ Portal de Archivos Pares: <https://pares.mcu.es:443/ParesBusquedas20/catalogo/description/501016>

³³⁹ CASTRO SÁNCHEZ, Marcial (miércoles, 10 de noviembre de 2021). Testamento de doña Inés Osorio. *Blog de Marcial de Castro Sánchez (Autillo de Campos y ADN Colón)*. En <https://marcialdecastrosanchez.blogspot.com/>

patrimonio, quisiera emplearlo en las obras de finalización de la catedral de Palencia. Sin ninguna duda, por lo que fue reconocida para la posteridad esta dama fue por su papel de gran benefactora de dicho templo. Para entender este contexto, debemos retornar a 1432, fecha en la que el obispo de Palencia, Gutierre Álvarez de Toledo, escribe una carta a los diocesanos palentinos exponiendo la escasez de recursos y las dificultades económicas que tenían para concluir la obra catedralicia. Teniendo en cuenta que había pasado más de un siglo desde que se colocó la primera piedra y que todavía quedaba mucho por terminar, el prelado plantea que la situación podría cambiar con la ayuda de los feligreses. A partir de entonces, algunos parroquianos, especialmente los de alta alcurnia, se implicaron en la financiación de los trabajos de construcción y ornato del templo. Entre ellas, sobresale la participación de doña Inés, quien hizo varias donaciones a la iglesia a la cual legó una gran suma de dinero. Como el cabildo necesitaba con cierta urgencia la ayuda económica, favoreció a aquellos que actuaron generosamente. Tales circunstancias se dieron con doña Inés, pues su colaboración le permitió obtener una serie de beneficios, como la redención de los pecados o la posibilidad de mantener vivo el recuerdo de su persona. Para ello se le concedió la oportunidad de colocar sus emblemas heráldicos en las obras que promocionara e incluso su propia figura o cualquier otra iconografía, como, por ejemplo, a través de su monumento funerario. Su participación se centró, especialmente, en las obras del crucero y en el enriquecimiento del ajuar litúrgico de la misma³⁴⁰.

Como hemos podido comprobar, el estatus de doña Inés provenía de célebres linajes: el de los Osorio, por vía paterna; y, sobre todo, como descendiente de los Manuel y Acuña, por parte materna. De este último, nuestra dama estaba emparentada con numerosos personajes ilustres e influyentes de su tiempo: como fueron Alfonso Carrillo de Acuña, arzobispo de Toledo, Juan Pacheco, marqués de Villena o Pedro Girón, maestre de la Orden de Calatrava, entre otros³⁴¹. No obstante, en su escudo solo usaba las armas de los Osorio.

La vida de Inés de Osorio expiró el 20 de junio de 1492, dos días después de otorgar testamento. Ahora bien, gracias a la reciente publicación, del profesor Marcial Castro, del

³⁴⁰ HOYOS ALONSO, Julián (2021). “Así como el agua mata al fuego, así la limosna mata el pecado”: legados, donaciones y otras contribuciones para la finalización y ornato de la catedral de Palencia en los albores de la Edad Moderna”, pp. 402-408.

³⁴¹ GONZÁLEZ NIETO, Diego «Luis de Vázquez de Acuña y Osorio», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/16052/luis-de-vazquez-de-acuna-y-osorio>).

testamento inédito de la noble palentina, disponemos de la información referente a su entierro, legado y mandas testamentarias³⁴². Sobre los asuntos relativos al sepelio, doña Inés manda que su cuerpo sea enterrado en la iglesia mayor de San Antolín, de la que es parroquiana. Además, señala que el espacio donde debe ser colocado su sepulcro es el sitio en el que se sentaba a oír misa en la capilla mayor. A lo cual añade:

“Y que el sentamiento y licencia sea a vista del señor obispo de Burgos, mi hermano, y de mis testamentarios, para lo cual mando a la dicha iglesia 150.000 maravedís para el retablo y compostura de la dicha capilla, y de ellos se haga mi sepultura honrada, por vía que honre la capilla y que en el dicho retablo se pongan mis armas, y mando más otros 150.000 maravedís para capas y ornamentos de la dicha iglesia y capilla, en los que los se pongan mis armas.”

Por lo tanto, doña Inés se preocupó en dejar establecido el dinero y los gastos necesarios para acondicionar el lugar que ocuparía su sepultura, mostrando un especial interés en el emplazamiento su escudo de armas. Entre algunas de las mandas que se registran en este documento, doña Inés pide que acudan a su entierro todo el cabildo catedralicio y todos los clérigos de las iglesias de la ciudad de Palencia, para que hagan las exequias según su honra y estado. También manda que cada día, durante el primer año desde su enterramiento, digan una misa cantada, a la que se debe añadir la solicitud al cabildo de la catedral, de que en la procesión que acostumbraban a hacer los lunes, hicieran una pausa frente a la puerta de rejas, en donde se mandó enterrar para que digan una antifona y oración en sufragio de su alma. Además, doña Inés paga con las arras que le mandó Álvaro de Bracamonte, para que en todas las fiestas de San Gregorio Magno -3 de septiembre- el cabildo hiciera una procesión vestidos elegantemente “*con capas y cetros*”, para que este ejerciera como intercesor por su ánima. Según Marcial Castro, la elección de esta fecha no se hizo al azar, pues corresponde al día siguiente de las fiestas por excelencia de Palencia, San Antolín, patrono de la ciudad. Por lo tanto, es posible que la intención de doña Inés fuera elegir una fecha señalada que agolpara al pueblo en torno al templo, de manera que un mayor número de personas observaran como los eclesiásticos mostraban una actitud de especial reverencia ante su sepulcro. Teniendo en cuenta que este acto se llevó a cabo durante años, pudo transcender en la costumbre que se vincula,

³⁴² Testamento completo de doña Inés de Osorio. CASTRO SÁNCHEZ, Marcial (miércoles, 10 de noviembre de 2021). Testamento de doña Inés Osorio. *Blog de Marcial de Castro Sánchez (Autillo de Campos y ADN Colón)*. En <https://marcialdecastrosanchez.blogspot.com/>

hasta día de hoy, de pedir deseos en torno a la figura de su doncella. Como doña Inés hace heredera de sus bienes muebles y raíces a la Santa Iglesia de Palencia, expresando su deseo de encomendarse, tanto a Nuestra Señora del altar de la capilla mayor, como a San Antolín, para que ambos ejerzan de abogados defensores y reparadores de su ánima. De igual manera, no faltan las mandas relacionadas con los bienes legados a sus criados o las obras pías destinadas a los desamparados, como fue casar a diez huérfanas o vestir y alimentar a diez mujeres pobres. Por último, no se olvida de mencionar los asuntos relacionados con la deuda que su hermano tenía para con ella por la compra de sus tierras, así como la recaudación de la misma. Finalmente, nombró como testamentarios al doctor Fernand González de Palencia, al licenciado Gregorio -canónigo de la iglesia de Palencia- y a su hermano el obispo, a los cuales dio el poder para que se cumplieran su última voluntad. Este mencionado testamento, fue firmado ante el escribano y notario, Andrés Sánchez de Carrión, a fecha de 18 de junio de 1492 y otorgada en la dicha ciudad de Palencia.

En cuanto a los bienes raíces que había tenido doña Inés, su hermano, el obispo, instituyó un mayorazgo el 17 de septiembre de 1494, un año antes de fallecer, con los bienes inmuebles que había adquirido, los cuales se concentraban entre los obispados de Burgos y Palencia. De manera que el regidor Diego de Osorio, hijo de Luis de Acuña y Aldonza de Guzmán, recibió tras la muerte de su padre el mayorazgo que incluía, la herencia por parte de su tía, de los lugares de Abarca, Villamiro y Villahán, con su jurisdicción civil y criminal³⁴³, así como los mandatos establecidos en su testamento.

Según lo establecido el 13 de abril de 1500, se da “finiquito para Juan González de Matilla, canónigo de esta iglesia de los 808.096 maravedís y otras cosas que había recibido por su cargo, de los bienes y hacienda de doña Inés de Osorio. Todo lo gastó en la fábrica de esta iglesia, según está asentado en los libros de posesiones y cuentas de la iglesia”³⁴⁴.

³⁴³ MONTERO MÁLAGA, Alicia Inés () “Élite y nobleza urbana en Burgos a finales del siglo XV y principios del XVI: Una aproximación a partir del Libro de los Caballeros de la Cofradía de Santiago”, pág. 162

³⁴⁴ En palabras de FRANCIA LORENZO, Santiago (1989). Archivo Capitular de Palencia. Serie II, 2 vols. Inst. Tello Téllez de Meneses. Excma. Dip. Prov. De Palencia. CASTRO SÁNCHEZ, Marcial (2000), pág. 49.

Tal y como doña Inés deseaba, sus restos fueron trasladados a la catedral de Palencia, a un sepulcro situado en la capilla mayor. A partir del siglo XVI, esta zona sufrió reformas de ampliación y pasó a denominarse Capilla del Sagrario. Gracias a la contribución económica que había realizado la dama palentina, se pudieron finalizar las obras de este prestigioso espacio, lo cual le permitió establecer su sepultura en una de las zonas más relevantes de la catedral. Para ser más exactos, su última morada se halla inserta bajo una abertura que conecta la mencionada capilla del Sagrario y la Nave del Evangelio. Se trata de un vano abierto en arco deprimido rectilíneo, decorado con molduras de follaje gótico, gablete y rematado por un llamativo conopio. Asimismo, dos rejas delimitan la obra, lo cual no quiere decir que la preserven de los agentes externos, pues, como hemos mencionado anteriormente, multitud de personas tocan el monumento para pedir sus deseos. Aparece especialmente decorada la reja que da a la nave del Evangelio, cuya parte superior se ha embellecido con elementos similares a una muralla – torres y almenas – alzándose en el centro las armas de la difunta, quien siempre tuvo muy en cuenta la memoria de su linaje. En un principio, esta capilla contenía un retablo de plata financiado por doña Inés, pero en 1529 se trazó un nuevo retablo, costado con el valor de la plata del antiguo, del cual solo se conservó la talla de bulto redondo con la imagen de Nuestra Señora³⁴⁵, situada en el tercer piso de la calle central. Asimismo, es interesante resaltar que, con las reformas de esta capilla, se colocaron los restos de otra notable mujer del siglo XII, la reina de Navarra doña Urraca, en un sepulcro situado en lo alto de la pared de la nave del Evangelio.



Fig. 30 *Sepulcro de Inés de Osorio, capilla del Sagrario, catedral de Palencia.*

[Fotografía: JI FilpoC

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sepulcro de In%C3%A9s de Osorio, Catedral de Palencia.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sepulcro_de_In%C3%A9s_de_Osorio,_Catedral_de_Palencia.jpg)

³⁴⁵ HOYOS ALONSO, Julián (2021), pág. 408.

Este monumento funerario es obra del maestre Alonso de Portillo, cuya producción artística se establece en la segunda mitad del siglo XV, estando especialmente presente en la zona de Palencia. Si bien se desconocen los datos referentes al contrato de dicha obra, su identificación con este personaje es bastante evidente. Entre los motivos que ayudan a revelar la identidad de este autor, el más concreto lo podemos hallar en el propio sepulcro de doña Inés de Osorio. Prestando atención al epitafio se observa, al final de este, una *scriptiones*³⁴⁶ en la que claramente puede leerse la palabra “portillo”, escrita en letra prehumanística³⁴⁷ y colocada entre adornos vegetales, la cual hace referencia al apellido del artista en cuestión. Con respecto a este tema, consideramos interesante mencionar algunos datos de interés, que nos ayuden a conocer a esta persona. Para empezar, debemos resaltar que durante esta época firmar las obras se consideraba un hecho todavía inusual entre los artistas, no obstante, si algo caracteriza a este autor es la presencia frecuente de una firma en sus obras. En el caso de algunos monumentos funerarios atribuidos a este autor encontramos varios ejemplos que ilustran bien esta materia. Por un lado, tenemos también en la catedral de Palencia, el sepulcro del Deán Rodrigo Enríquez, instalado en la nave del Evangelio de la capilla mayor. En este caso, la *scriptiones* se muestra en el extremo derecho del sepulcro, en una pequeña cartela sostenida por un ángel, que pone “*Portillo me fecit*”³⁴⁸. Y, por otro lado, en el sepulcro de Alfonso González, ubicado en la iglesia parroquial de Villadiezma, cuya firma aparece colocada en el basamento de la obra, en una inscripción más larga donde se lee “*maestre Portillo me fecit*” aludiendo, además, a su cualificación profesional³⁴⁹. Como bien puede apreciarse, las inscripciones varían según la fórmula que utilicen, siendo en el caso del sepulcro de doña Inés el modelo más sencillo, pues está formada únicamente por el apellido del artista. Otras razones que nos ayudan a determinar que se trata de un sepulcro de Alonso de Portillo son las características estilísticas que definen su obra. Este asunto ha sido tratado por la investigadora Ara Gil, quien en su trabajo titulado “El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)” expone que entre los elementos representativos de su obra hallamos: los rostros inexpresivos, en los que destacan

³⁴⁶ “*las firmas de los artesanos-artistas medievales se van a presentar en forma de inscripción*”. RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia (2019). “Del artesano al artista medieval: la funcionalidad de la inscripción como medio de identificación del proceso”, pág. 172.

³⁴⁷ *Ibidem*, pág. 180.

³⁴⁸ ALONSO RAMÍREZ, Paula y PALACIOS CASADEMUNT, Ángeles (1992). “Inscripciones medievales en la ciudad de Palencia”, pág. 181.

³⁴⁹ ARA GIL, Clementina Julia (1987). “El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)”, pág. 212.

principalmente los ojos por los pesados párpados; la rigidez de la indumentaria, a través de pliegues duros con líneas rectas; y la preponderancia del aspecto decorativo ya que solía cubrir la mayor parte del espacio con elementos ornamentales³⁵⁰. Tal y como comprobaremos más adelante, todos estos rasgos distintivos aparecen reflejados en el sepulcro de nuestra dama palentina. El último argumento que justifica la relación de Alonso de Portillo con esta obra es el propio contexto en el que se desarrolla la vida de este personaje. Si bien es verdad que es poca la información acerca de su persona, existen algunos documentos que permiten hacernos una idea. Gracias a la mencionada documentación sabemos que, durante la segunda mitad del siglo XV, en Palencia se encontraba una persona llamada Alonso de Portillo, quien, además, debió ocupar un lugar relevante dentro de la comunidad. En concreto, durante el año 1494, su nombre aparece con bastante frecuencia en las Actas Municipales, pues fue elegido regidor de la ciudad. Según los registros de la época, Alonso debía ostentar la condición de caballero, no obstante, es probable que su reputación social provenga principalmente de su profesión, y no tanto por su rango, puesto que en la documentación de este período aparece habitualmente el apelativo “entallador” junto a su nombre³⁵¹.

En cuanto al sepulcro de doña Inés, se trata de una obra exenta realizada en madera policromada. El uso de este material es bastante excepcional dentro del taller de Portillo, pues hasta la fecha todas las obras firmadas están elaboradas en piedra. Sin embargo, para ejecutar esta pieza su autor debía de tener un buen conocimiento de la materia y su técnica. Teniendo en cuenta la magnitud que supone llevar a término este trabajo y su elegante resultado nos sugiere que Alonso de Portillo debía dominar la talla en madera³⁵².

El monumento funerario se compone por dos partes: la peana en forma de cama y sobre ella la efigie de la difunta. Comenzando por la representación de la finada, observamos la imagen yacente de doña Inés, vestida con ropajes de viuda. Sobresale un manto negro bajo el cual se muestra un ropón sin ceñir, también del mismo color, que contrasta con la doble toca blanca que cubre la cabeza. La toca interior encuadra y se ajusta a la cara mientras que la externa se compone por un velo que cae sobre los hombros. Finalmente, en los pies resalta el calzado de apariencia un tanto tosca. Además, debemos añadir que,

³⁵⁰ *Ibidem*, pp. 214-215.

³⁵¹ *Ibidem*, pág. 213.

³⁵² Asimismo, otra de las circunstancias que confirmarían esta idea es que para el año 1506, se recurrió a Alonso de Portillo para que tasara el precio de la madera sobrante del retablo mayor de la catedral de Palencia, realizado por Pedro Guadalupe, y vendida al obispo de Burgos ese mismo año. *Ídem*.

aunque de manera bastante sutil, las manos se presentan adornadas por anillos. Normalmente el empleo de estas joyas ornamentales servía como distintivo para evidenciar un cierto estatus social. Asimismo, la cabeza de la yacente reposa sobre dos cojines engalanados con dibujos de formas diversas y borlones en las esquinas. Doña Inés se muestra tendida en posición de reposo, no obstante, su actitud es activa pues tiene los ojos abiertos. Su mirada atenta se dirige al libro que sostiene entre las manos. Posiblemente se trate de un Libro de Horas, propio de esta época, el cual está abierto y decorado. La parte exterior muestra la cubierta embellecida de manera mediocre con elementos vegetales pintados en rojo; en cambio, la parte interna se decoró con un texto. Aunque esta zona está bastante deteriorada, todavía se distinguen palabras que hacen posible su lectura. Normalmente, cuando este tipo de libros aparecen abiertos, suelen contener algún salmo u oración como el “*Miserere*”. A través de su recitación se hace confesión de los pecados cometidos, expresando su arrepentimiento y rogando a Dios que lo perdone³⁵³. A los pies de la efigie destaca una figura, a menor escala, que representa a una doncella, símbolo de la fidelidad. La joven se muestra en posición sedente vistiendo modestos ropajes. Entre sus manos, se distinguen las cuentas de un rosario, reflejando una actitud de rezo por el alma de su señora. Este personaje es muy popular en la tradición palentina, y su fama se debe al peinado. La joven recoge sus cabellos en una cofia de tranzado, en palabras de Calzada: “Se trata de una prenda que consta de dos partes: una el casquete de tela que se acopla a la cabeza o se pliega ligeramente hacia la nuca; otra la funda en donde se «encierra» la trenza del pelo con cintas enrolladas o entrecruzadas alrededor.”³⁵⁴ La costumbre entre la población palentina, especialmente el día de San Antolín, consiste en tirar de la coleta mientras se pide un deseo, normalmente asociado a aprobar los exámenes o bien a asuntos sentimentales.

En cuanto a la parte inferior del sepulcro, que corresponde con la peana en forma de cama, la iconografía que decora los laterales está basada en la heráldica. En los lados mayores se colocaron dos escudos de armas, cada uno sujetado por una pareja de ángeles. Distinguimos las armas del linaje de los Osorio, en campo de oro dos lobos pasantes de gules puestos en palo. No obstante, la identificación del linaje del otro blasón ha generado

³⁵³ Cartem Exclusive. (s.f.). *La estructura de los libros de horas*. En <https://www.cartemexclusive.com/la-estructura-de-los-libros-de-horas/> [26/09/2023].

³⁵⁴ “Si la toca es propia de las mujeres casadas, las doncellas, cuando no llevan el pelo descubierto, pueden aparecer con la “cofia de tranzado”. CALZADA, Juan José (1996). *La indumentaria en el arte burgalés (El paso al siglo XVI)*, pág. 18.

mayores dificultades debido, posiblemente, al desgaste de la policromía. Esteban Ortega Gato y Clementina Julia Ara Gil, identificaron en sus trabajos estas armas con el linaje de los Castro, vinculándolo a la rama materna (en campo de plata seis roeles de azur puestos de dos en dos); en cambio, Marcial Castro Sánchez lo atribuye al linaje de los Dávila (en campo de azur, seis bezantes de oro), relacionándolo con las armas de la madre de don Diego de Osorio³⁵⁵. Por tanto, no sería del todo descabellado pensar que su sobrino, al costear dicha tumba y terminar la construcción del crucero con la herencia recibida de doña Inés, quisiera dejar constancia de las armas de su linaje en las mencionadas obras. No obstante, no podemos olvidar que el segundo marido de doña Inés, también era Dávila. La decoración de los lados menores, de igual modo, se dedica a la heráldica, manteniendo la armonía en su distribución, pues en la cabecera se sitúa el blasón de los Osorio y en los pies el de los Dávila. La única diferencia de estos escudos, con respecto a los que encontramos en los lados mayores, es que están mantenidos por un solo ángel, el cual aparece colocado tras el propio blasón. Ahora bien, la reciente investigación de Rubén Fernández Mateo expone uno de los elementos que han pasado desapercibido hasta ahora, y es que la filacteria colocada tras la cabeza de los ángeles, en los lados menores, presentan inscripciones que aluden a los apellidos. En el primer caso, su interpretación es bastante clara ya que se lee “OSO” “RIO”, en cambio la segunda genera más dudas, pues menciona “ACE” “VES”. La confusión se produce por dos cuestiones, por un lado, la heráldica de ese linaje no se corresponde con la imagen representada y, por otro, este apellido no parece tener relación con la difunta³⁵⁶. Asimismo, la decoración del arca se completa rellenando los espacios sobrantes con elementos ornamentales y las esquinas con pilares adornados. Por último, bordeando la cama se colocó un epitafio, con letra gótica minúscula, en el que puede leerse:

“AQUÍ YAZE LA MAGNIFICA SEÑORA INES OSORIO QUE DIOS AYA FALLESCIO A XX DE JUNIO AÑOS DE MILL CCCC. XC. II AÑOS DEXO TODO LO SUYO A ESTA IGLESIA E FIZO ESTE RETABLO E LAS CAPAS BLANCAS - PORTILLO-”³⁵⁷

³⁵⁵ ORTEGA GATO, Esteban (1950). “Blasones y Mayorazgos de Palencia”, pág. 154; ARA GIL, Clementina Julia (1987), pág. 232; CASTRO SÁNCHEZ, Marcial (1996). “Aproximación al señorío de Abarca la familia Osorio”, pág. 505.

³⁵⁶ FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén (2023). “El entallador Alonso de Portillo (act. 1460-1513) y su taller: nuevas obras en Palencia”, pág. 192.

³⁵⁷ ALONSO RAMÍREZ, Paula y PALACIOS CASADEMUNT, Ángeles (1992), pág. 186.

Pese a que este sepulcro mantiene, por lo general, un buen estado de conservación, el desgaste de la policromía da una sensación más sobria de lo que fue originariamente. En un principio, los colores debían ser vivos y brillantes, decorándose algunas zonas con dorado, fingiendo oro, y dando una mayor sensación de lujo.



Fig. 31 *Sepulcro de Inés de Osorio.*

[Fotografía: SJAubrey]

https://es.wikipedia.org/wiki/In%C3%A9s_de_Osorio



Fig. 32 *Escudo de Armas de los Osorio.*

[Fotografía: Manuelb55]

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo_de_Armas_de_Osorio.svg

3 Conclusiones

El siglo XV es una centuria marcada por los cambios, por la transición entre dos períodos, pues constituye en final de la Edad Media y da comienzo a la Edad Moderna. A lo largo de este periodo el arte funerario va a tener gran importancia, siendo una de las preocupaciones a las que debe hacer frente una minoría bastante selecta de la población al final de sus vidas. Para estas personas era esencial saber qué imagen querían dejar para la posteridad. Será precisamente durante estos años cuando se crean verdaderas obras de arte destinadas al ámbito funerario, pues muchas de estas piezas serán, además, esculturas fundamentales y representativas de este tiempo. En el caso de las mujeres, su imagen suele formar parte de un conjunto familiar o matrimonial, no obstante, también podemos encontrar obras singulares de gran relevancia.

Por lo que respecta a la tipología de sepulcros femeninos, será algo más frecuente la elección del tipo mural a modo de arcosolio, en el cual la imagen de la difunta está cobijada en el interior de un nicho. Otras preferencias van desde las obras más suntuosas, con sepulcros exentos colocados en el centro de las capillas o en lugares privilegiados del templo; o bien, con sepulturas más humildes como son laudas sepulcrales que, por lo general, suelen pasar más desapercibidas.

En cuanto a la decoración, tendrá un gran éxito el desarrollo del gótico flamígero, que reproducen las portadas de las fachadas adaptándolas a los sepulcros murales³⁵⁸. Posiblemente, una de las capillas funerarias que introduce este modelo decorativo es la capilla de Saldaña en el Real Convento de Santa Clara en Tordesillas, Valladolid. En este espacio se encuentran sepultadas cuatro personas, dos de ellas mujeres: Elvira de Acevedo, primera esposa de Fernán López de Saldaña, contador mayor de Castilla y fundador de la capilla; y otra dama desconocida a la que se identifica con Elvira de Portocarrero, primera mujer del Condestable don Álvaro de Luna³⁵⁹. En estos arcosolios puede observarse una serie de elementos característicos propios de este estilo: nos referimos al uso del arco carpanel para la abertura del lucillo, que está enmarcado por un arco conopial; estos arcos tienen abundante decoración a base de tracerías, cairelado o frondas y suelen estar coronados por un florón o conopio; además, resaltan las dos

³⁵⁸ SÁNCHEZ ÁLVAREZ, Alberto (2016), pág. 34; YARZA LUACES, Joaquín. (2003), pág. 152.

³⁵⁹ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Ángel (1992). "Un enterramiento en la capilla de Saldaña, en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), pp. 304-310.

pilastras rematadas por pináculos que flanquean la estructura. Sin embargo, anterior a este monumento funerario se encuentra otro, conocido por ser el primer modelo de enterramiento monumental de un contador de Castilla y que, por tanto, pudo servir de precedente para la capilla Saldaña³⁶⁰. Nos referimos al panteón de la capilla mayor de la Iglesia de San Esteban de Cuellar, Segovia. Concretamente, aludimos a los sepulcros de Urraca García de Tapia y su esposo Alfonso García de León, cuya decoración sobresale, llamativamente, al tratarse de uno de los mejores ejemplos conservados de arte fúnebre elaborado en estilo mudéjar. En este caso, la elección de esta decoración no estaría relacionada tanto a cuestiones culturales sino, más bien, a la manifestación del lujo y poder con la que se vinculaba a la arquitectura palaciega de Castilla³⁶¹. Aunque se trata de un monumento matrimonial, pues los esposos comparten el mismo espacio, estructura y ornamento, la realidad es que cada efigie se encuentra en un nicho diferente, por lo que permite estudiarlas de manera individualizada, a excepción del epitafio que es compartido por ambos. Observando el sepulcro de Urraca García de Tapia, conservado mejor que el de su esposo, está decorado con yeserías y se compone por dos arcos cairelados, el externo ojival y el interno polilobulado, enmarcados en un alfiz que está cubierto por paños de sebka y coronado, a su vez, por un friso de mocárabes. En este caso, la inscripción en latín se camufla en la obra formando parte de la ornamentación y distribuyéndose en diferentes zonas: bordeando el alfiz, en letra gótica mayúscula; o en el friso que rodea externamente el alfiz; así como en los bordes polilobulados del arco interno, ambos en gótica minúscula³⁶².

Por otra parte, es necesario recalcar los principales materiales utilizados durante este periodo. Sin duda, el más utilizado es el alabastro, un material maleable que permite el uso de policromía y, además, lujoso, por lo que otorga suntuosidad a la obra. También, encontramos sepulcros en madera como las urnas funerarias de Sijena que permiten a sus autores, maestros de la pintura gótica como Blasco de Grañén, decorarlas con extraordinarias imágenes en las que se puede apreciar el dominio de la policromía y el trabajo minucioso de los detalles. Asimismo, tampoco debemos olvidarnos del granito, material utilizado frecuentemente en los sepulcros gallegos, que debido a su dureza impide una talla delicada de los elementos que lo conforman, lo cual da una apariencia

³⁶⁰ CASERO CHAMORRO, Emilio (2021): *Una escenografía para la memoria hidalga en la villa de Cuéllar: los sepulcros de la iglesia de San Esteban*, pág. 6.

³⁶¹ *Ibidem*, pág. 67.

³⁶² *Ibidem*, pág. 75.

bastante tosca de la escultura, comparada con la que hallamos en el resto del panorama nacional.

Durante este periodo los monumentos funerarios suponen en muchos casos el culmen de la escultura gótica, con obras de gran valor artístico que también se convierten en importantes objetos históricos, que con su construcción desean dejar constancia de la memoria del personaje al que retratan, manteniendo vivo su recuerdo en la eternidad, incluso, en aquellos que los contemplan con los ojos del presente. No quisiéramos terminar este capítulo sin aludir a uno de sepulcros que consideramos más representativos y que mejor combina las características del arte funerario del siglo XV. Esta obra corresponde al sepulcro exento de doña Beatriz de Portugal, localizado en el monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro, Zamora. Si bien no procede a la descripción íntegra del monumento fúnebre, sí procederemos a resaltar algunas particularidades que lo hacen verdaderamente interesante. En primer lugar, la obra tiene una doble representación de la difunta, quien aparece tanto sobre la cama sepulcral como en uno de los laterales. La efigie de la tapa muestra a doña Beatriz ataviada elegantemente, según la moda de la época y acompañada por los atributos propios de su condición femenina, pues mantiene entre las manos un libro de horas y un rosario, ambos símbolos de su devoción. En cambio, en el lateral hay un relieve que la presenta vestida con el hábito de monja dominica, con manto y toca, a la manera en la que pudo ser amortajada³⁶³. En segundo lugar, el uso de la corona como un elemento distintivo de su naturaleza regia, al ser la hija del rey Fernando I de Portugal y por su matrimonio con el rey Juan I de Castilla. Debemos recordar que la vida de doña Beatriz acontece en un periodo de conflicto, tras la muerte de su padre se inició una pugna dinástica por el trono luso y que terminó reconociendo a Juan I de Avis como rey de Portugal. La iconografía presente en este sepulcro, muestra a la difunta siendo coronada por dos ángeles, por lo tanto, intenta legitimar o reivindicar el derecho que tenía como heredera a gobernar el país vecino, acentuada por la decoración con los escudos del Reino de Portugal en el basamento³⁶⁴. Asimismo, se reafirma esta idea de estatus y poder con su representación lateral, donde aparece también coronada.

³⁶³ GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía (2017). “Religiosidad femenina y reforma dominicana: el sepulcro de Beatriz de Portugal en el monasterio del Sancti Spiritus de Toro”, pág. 613.

³⁶⁴ *Ibidem*, pág. 617.

Con todo ello, los monumentos funerarios del siglo XV evidencian las postrimerías del arte medieval, el cual se vio influenciado por el estilo flamenco-borgoñón apreciable en numerosas obras. Las nuevas formas adquiridas, así como las esculturas cada vez más naturalistas, ofrecen una imagen apacible de la muerte. La belleza de estos sepulcros, así como la actitud tranquila de las retratadas, que aparecen dormidas o descansando, entretenidas en sus rezos o lecturas, sin duda ayudan a quienes los contemplan a evitar las ideas y sentimientos terribles que nos produce el término de la vida.



Fig. 33 *Sepulcro de Beatriz de Portugal.*

[Fotografía: Borjaanimal (04 de septiembre de 2018)]

https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Toro_-_Monasterio_del_Sancti_Spiritus_%28Sepulcro_de_Beatriz_de_Portugal_4%29.jpg

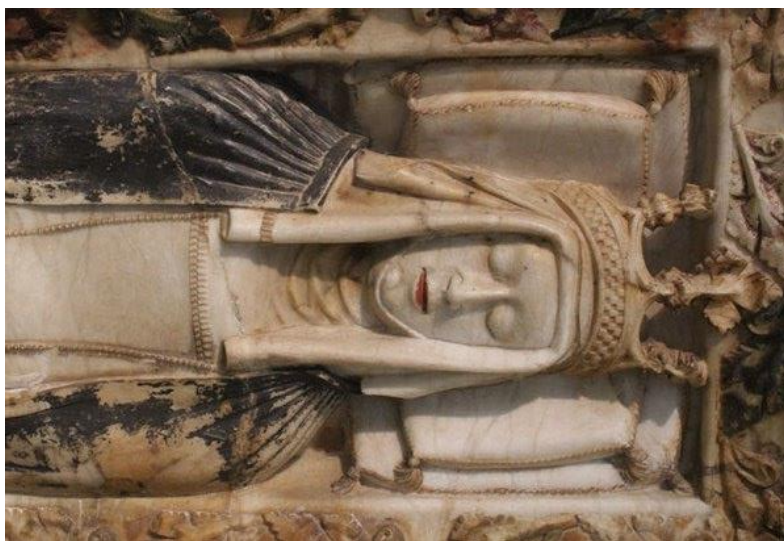


Fig. 34 *Detalle lateral, sepulcro de Beatriz de Portugal.*

[Fotografía: Dominio Público (29 septiembre de 2017)]

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Detalle_del_Sepulcro_de_Beatriz_de_Portugal.jpg

4. Bibliografía y webgrafía

- ALONSO RAMÍREZ, Paula y PALACIOS CASADEMUNT, Ángeles (1992). “Inscripciones medievales en la ciudad de Palencia”. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, N.º 7, pp. 157-236.
- Álvarez Álvarez, César, «Diego Fernández de Quiñones», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/31438/diego-fernandez-de-quinones>).
- ANDRADE CERNADAS, José M.: «Los testamentos como reflejo de los cambios de actitud ante la muerte en la Galicia del siglo XIV». *SÉMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, núm. 17 (2005): Muerte y ritual funerario en la historia de Galicia. ISSN 1137-9669, pp. 97-114.
- ARA GIL, Clementina Julia (1987). “El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 53, pp. 211-242. En <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/10847>
- AZCÁRATE Y RISTORI, J. M.^a de (1974). “El maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza”. *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, N.º 1, pp. 7-34.
- BECEIRO PITA, Isabel (2010). “La aristocracia de Castilla y sus abogados celestiales”. *Estudios de historia de España*, N.º 12, Fascículo:1, pp. 27-48.
- CALZADA, Juan José (1996). *La indumentaria en el arte burgalés (El paso al siglo XVI)*. Excmo. Ayuntamiento de Burgos. Ed. Aldecoa.
- Cañas Gálvez F. d. P. (2011). La Casa de Juan I de Castilla: aspectos domésticos y ámbitos privados de la realeza castellana a finales del siglo XIV (ca. 1370-1390). *En la España Medieval*, 34, 133-180. https://doi.org/10.5209/rev_ELEM.2011.v34.36296
- CARABIAS TORRES, Ana María y MÖLLER RECONDO, Claudia «Álvaro de Bracamonte», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/59802/alvaro-de-bracamonte>).
- CARDERERA Y SOLANO, Valentín. *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*. Madrid: 1855 y 1864. Imprenta de Don Ramón Campuzano. En edición digital: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=407400> Tomo Segundo PDF, LIV.
- CASERO CHAMORRO, Emilio (2021): *Una escenografía para la memoria hidalga en la villa de Cuéllar: los sepulcros de la iglesia de San Esteban*, TFM, Universidad de Lleida. Disponible: <http://hdl.handle.net/10459.1/72382>
- CASTILLO IGLESIAS, Belén (2014). “El sepulcro de Antonio Sarmiento: estudio iconográfico”. *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 248, pp. 155-188. Repositorio Institucional Universidad de Burgos, Riubu <http://hdl.handle.net/10259/6043>.
- CASTRO SÁNCHEZ, Marcial (1996). “Aproximación al señorío de Abarca la familia Osorio”. En coord. María Valentina Calleja González, *Actas del III Congreso de Historia de Palencia: 30, 31 de marzo y 1 de abril de 1995*, Vol. 2, pp. 493-526.

- CASTRO SÁNCHEZ, Marcial (2000). *Historia de Abarca*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses.
- CASTRO SÁNCHEZ, Marcial (miércoles, 10 de noviembre de 2021). Testamento de doña Inés Osorio. *Blog de Marcial de Castro Sánchez (Autillo de Campos y ADN Colón)*. En <https://marcialdecastrosanchez.blogspot.com/>
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2017a). “La imagen de las mujeres con poder en el arte bajomedieval gallego”. En coord. Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, *Mujeres con poder en la Galicia Medieval (siglos XIII-XIV): estudios, biografías y documentos*, pp. 241-287.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2017b). “El sepulcro de doña Aldonza”, En coord. Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, *Mujeres con poder en la Galicia Medieval (siglos XIII-XIV): estudios, biografías y documentos*, pp. 323-339.
- DE ARGAIZ, Gregorio (1668). *Corona real de España por España fundada en el crédito de los muertos y vida de San Hyeroteo*. En Madrid: Por Melchor Alegre, y à su costa. Disponible en: <https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/handle/20.500.11938/71969>
- DE LA FUENTE, Vicente (1883). “La calavera del conde de Tendilla”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 3, pp. 332-339. En edición digital: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-calavera-del-conde-de-tendilla/>
- DE ORUETA, Ricardo (1919). *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. En edición digital: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000253622&page=1>
- DE SALAZAR Y CASTRO, Luis (1694). *Pruebas de la historia de la Casa de Lara*. En Madrid: En la Imprenta Real, por Mateo de Llanos y Guzmán. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=2377>
- DE SOUSA CONGOSTO, Francisco (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Ed. AKAL.
- DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, José Ramón (1998). “Urundiru, que queryan desir dinero e harina”. *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, N.º 9, pp. 155-160.
- ESPADA, Ruben (marzo 2010). “Sepulcro de Constanza de Castilla”. *Tesoro a tesoro*. Museo Arqueológico Nacional.
- Fernández Ladreda C. (2012). La escultura en Navarra en la primera mitad del siglo XV. Johan Lome y su círculo. *Anales de Historia del Arte*, 22 (Especial), 7-37. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.39079
- FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén (2023). “El entallador Alonso de Portillo (act. 1460-1513) y su taller: nuevas obras en Palencia”. *Santander. Estudios de Patrimonio*, N.º 6, pp. 185-214.
- FLÓREZ, Henrique (1771). *España Sagrada: tomo XXVI, Contiene el estado antiguo de las Iglesias de Auca, de Valpuesta, y de Burgos*. En Madrid: en la oficina de Pedro Marin. En edición digital: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4772>
- FRANCIA LORENZO, Santiago (1989). Archivo Capitular de Palencia. Serie II, 2 vols. Inst. Tello Téllez de Meneses. Excma. Dip. Prov. De Palencia.

- FRANCO MATA, M.^a Ángela (2002). “La imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XIV)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo 20, N.º 1-2, pp. 121-144.
- GARCÍA DE LA PAZ, José Luis (2003). *Patrimonio desaparecido de Guadalajara*. AACHE.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto (1996). “Dominicos y Franciscanos en el País Vasco (siglos XIII-XV)”. En coord. José Ignacio de la Iglesia Duarte, Francisco Javier García Turza, José Ángel García de Cortázar, *VI Semana de Estudios medievales: Nájera*, 31 de julio al 4 de agosto de 1995, pp. 213-234.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier (2019). “Un monumento para la eternidad. El sepulcro de los condes de Nieva en Valverde de la Vera (Cáceres) y el escultor flamenco Egas Cueman”, *CAURIENSIA*. Vol. XIV, pp. 265-310. Doi: <https://doi.org/10.17398/2340-4256.14.265>
- GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía (2017). “Religiosidad femenina y reforma dominicana: el sepulcro de Beatriz de Portugal en el monasterio del Sancti Spiritus de Toro”. *Anuario de estudios medievales*, Vol. 47, N.º 2, pp. 607-645.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Ángel (1992). “Un enterramiento en la capilla de Saldaña, en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, N.º 58, pp. 301-312.
- GONZÁLEZ NIETO, Diego «Luis de Vázquez de Acuña y Osorio», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/16052/luis-de-vazquez-de-acuna-y-osorio>).
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Juan José (2008). “Emblemática del valle de Orozko (Euzkadi)”. *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, N.º 14, pp. 177-208.
- GRANDE GIL, Fernando (2017). “Historia del Hospital Santiago Apóstol de Vitoria-Gasteiz”. *Gaceta médica de Bilbao: Revista oficial de la Academia de Ciencias Médicas de Bilbao. Información para profesionales sanitarios*, Vol. 114. N.º 2, pp. 82-85.
- HERRERA CASADO, Antonio; SUÁREZ DE ARCOS, Fernando: (1987). “Los Mendoza del Infantado, custodiadores de Juana la Beltraneja”. *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, N.º 14, pp. 315-330.
- HERRERA CASADO, Antonio (1994). *Tendilla, historia y arte*. Guadalajara: AACHE Ediciones.
- HERRERA CASADO, Antonio (7 de octubre de 2011). Larga vida a doña Aldonza de Mendoza. *Los escritos de Herrera Casado. Artículos y comentarios sobre Guadalajara*. <https://www.herreracasado.com/2011/10/07/aldonza-de-mendoza/>
- HOYOS ALONSO, Julián (2021). “Así como el agua mata al fuego, así la limosna mata el pecado”: legados, donaciones y otras contribuciones para la finalización y ornato de la catedral de Palencia en los albores de la Edad Moderna”. En coord. Cristina Borreguero Beltrán, Óscar Raíl Melgosa Oter, Ángela Pereda López, Asunción Retortillo Atienza; *A la sombra de las catedrales: cultura, poder y guerra en la Edad Moderna*, pp. 401-414.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1986). “Mecenazgo real y nobiliario en monasterios españoles: los jerónimos (siglos XV y XVI)”. *Príncipe de Viana. Anejo*, N.º 2-3, pp. 409-440.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía (1993). “Reflexiones acerca del proyecto funerario de Don Fernán Pérez de Ayala en Quejana”. *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Tomo 49, N.º 2, pp. 469-492.

- LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía (1995). “En torno al panteón de Don Fernán Pérez de Ayala”. *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, N.º 5, pp. 285-298.
- Martín Martínez de Simón E. (2013). 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(Especial), 273-287. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.41915
- MELLÉN, Isabel (19/06/2023 12:31). *El Hospital de Nuestra Señora del Cabello* [Radio Vitoria]. En <https://www.eitb.eus/es/radio/radio-vitoria/historia-de-alava/audios/detalle/9239377/audio-el-hospital-de-nuestra-senora-del-cabello-fundado-en-vitoria-por-maria-sarmiento-y-fernán-pérez-de-ayala/>
- MORALES CANO, Sonia (2010). *Símbolos, formas y espacios de la escultura gótica funeraria en Castilla- La Mancha: Toledo*. [Tesis de doctorado, Universidad de Castilla- La Mancha]. Repositorio RUIdeRa.
- MORALES CANO, Sonia (2011). “Acerca de la escultura funeraria gótica en el Valle de Henares”. *Anales Complutenses*, N.º 23, pp. 175-200.
- MORALES CANO, Sonia (2018). “La memoria póstuma del caballero en la Diócesis de Sigüenza-Guadalajara”. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, N.º 34, pp. 213-228.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: «La dama, el matrimonio y la familia póstuma». *SÉMATA*, Ciencias Sociais e Humanidades, núm. 2 (1989a): Parentesco, familia y matrimonio en la historia de Galicia. ISSN 1137-9669, pp. 285-302.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1989b). “El sepulcro de doña Constanza de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica”. *Archivo español de arte*, Tomo 62, N.º 245, pp. 47-60.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. (2013). “El salvaje en la Baja Edad Media”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. V, N.º 10, pp. 41-55.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2015): “Virtudes simbólicas”, Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/granada>
- ORTEGA GATO, Esteban (1950). “Blasones y Mayorazgos de Palencia”. Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, N.º 3, pp. 1-422.
- PAZ MORO, Agurtzane (2014). “Promoción y patronazgo religioso femenino: el linaje de Ayala y su monasterio familiar de San Juan de Quejana (Ayala, Álava)”. En coord. Jesús Brufal Sucarrat, *Nuevas aportaciones de jóvenes medievalistas*, pp. 29-42. Ed. Compobell, S.L. Murcia.
- PAZ MORO, Agurtzane (2017a). *San Juan de Quejana, un monasterio familiar de dominicas en el valle alavés de Ayala (1378-1525). Sus vínculos con el linaje de Ayala*. Ed. Universidad del País Vasco.
- Paz Moro, A. (2017b). Configuración patrimonial del monasterio de monjas dominicas de San Juan de Quejana, patronazgo del linaje de Ayala (1378-1524). *Hispania Sacra*, 69(139), 101–115. <https://doi.org/10.3989/hs.2017.007>
- PÉREZ HIGUERA, M.^a Teresa (1978). “Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, N.º 44, pp.129-142.

- REDONDO CANTERA, M.^a José. (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid: Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, D.L.
- REY CABEZUDO, Mónica (2014). “Moda en piedra en el siglo XV: análisis iconográfico de las laudas gallegas con “tocado de rollo”. *Cuadernos de estudios gallegos*, T. 61, N.º 127, pp. 47-80.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia (2019). “Del artesano al artista medieval: la funcionalidad de la inscripción como medio de identificación del proceso”. En eds. Javier de Santiago Fernández y José María de Francisco Olmos, *Escritura y sociedad: burgueses, artesanos y campesinos*, pp. 171-182.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús (1983). “Catálogo del archivo de la Catedral de Palencia”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, N.º 50, PP. 1-149.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ, Alberto (2016): *Una aproximación al arte funerario en Castilla durante el reinado de Enrique IV de Castilla (1454-1474)*, TFM, Universidad de Valladolid. Disponible: https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/20992/TFM_F_2016_78.pdf?sequence=1
- SÁNCHEZ GIL, Isabel (2010). *El Doncel de Sigüenza, origen e inspiración. Una investigación iconográfica*. Madrid: Aula Documental de Investigación.
- URCELAY GAONA, Hegoi (2009). “Las ordenanzas de la sal de Añana de 1527. Una respuesta señorial a la evasión fiscal”. *Vasconia: Cuadernos de historia- geografía*, N.º 36, pp. 135-154.
- Valdeón Baruque, Julio, «Fadrique de Castilla», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/13095/fadrique-de-castilla>).
- VALERO MOLINA, Joan (2005-2006). “Sança Ximenis de Cabrera i la capella de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona”. *Locus amoenus*, N.º 8, pp. 47-66.
- YARZA LUACES, Joaquín. (2003). *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*. Madrid: El Viso, D.L.
- MINISTERIO DE CULTURA, Archivo (Escritura de compraventa otorgada por Juan Pardo, a favor de Inés Osorio, esposa del difunto Luís de Chaves, corregidor de Ciudad Rodrigo (Salamanca), de un huerto en Aldea de Alba [de Yeltes] (Salamanca). ES. 45168.AHNOB//YELTES, C.7, D.51. En <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/4016587>
- Cartem Exclusive. (s.f.). *La estructura de los libros de horas*. En <https://www.cartemexclusive.com/la-estructura-de-los-libros-de-horas/>

CAPÍTULO III

SIGLO XVI



1. Características del siglo XVI

Continuamos nuestro análisis histórico por el siglo XVI, un periodo marcado, indudablemente, por el esplendor artístico. El arte funerario vivió durante esta centuria su apogeo, ya que de todos los siglos que abordamos en la investigación este, en particular, se caracteriza por tener la mayor producción de sepulcros. Ahora bien, antes de entrar en materia, debemos resaltar algunas cuestiones que son fundamentales para comprender el arte de esta época. Para empezar, en los territorios españoles la influencia del Renacimiento llegó con bastante retraso. Por esta razón, a principios de siglo todavía predominaba el gusto por las formas del gótico final, o también denominado gótico isabelino, el cual recibía influencia flamenca. En cambio, a medida que avanzan las décadas, las formas se fueron adaptando al gusto clasicista proveniente de Italia. Esto supondría un enfrentamiento entre las dos principales ideologías: la Escolástica, referente a la tradición religiosa, y el Humanismo, orientada a una novedosa visión antropocéntrica del mundo. En el ámbito artístico, que en nuestro caso está orientado al arte funerario, este choque cultural se vincula a los estilos Tardogótico y Renacimiento. Sin embargo, en España comprobaremos que ambos estilos tendrán como punto en común el cristianismo. De esta manera, nuestro arte funerario va a mantener una mayor tradición religiosa y en menor medida, un interés por el mundo clásico que asocia con el paganismo.

La mentalidad sobre la muerte también se verá afectada, pues si en la Edad Media toda esperanza de salvación estaba basada en la misericordia divina, durante el Renacimiento las personas estaban cada vez más convencidas de que a través de sus méritos personales podían alcanzar la “inmortalidad”³⁶⁵. Este cambio de mentalidad, confronta el concepto establecido en el periodo medieval del “Triunfo de la Muerte”, relacionado con la caducidad de la vida, por el pensamiento humanista del “Triunfo sobre la Muerte” asociado al *carpe diem*. Durante esta época, la muerte está ligada a la dignificación de la persona, al culto de la fama y la gloria, concedida a partir de los méritos adquiridos por su acción moral, cuya práctica eleva su condición humana. De esta forma se destierra la visión tétrica de la muerte, sustituyéndose por una visión esperanzadora como consecuencia de nuestros actos en vida. Así pues, después de la Contrarreforma, afectaron al pensamiento cristiano los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola,

³⁶⁵ REDONDO CANTERA, M.^a José. (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, pág. 98.

especialmente populares durante la etapa barroca, ya que estos invitaban a que todas las personas meditaran sobre la inexorabilidad de la muerte. Todos estos cambios dejaron su huella en la elaboración artística funeraria del siglo XVI³⁶⁶.

Durante esta centuria, la evolución de la escultura se puede dividir en tercios. Al principio, en España perdura la influencia flamenca. El gótico flamígero encontró en nuestro país un espacio donde desarrollarse lo que, unido a las formas mudéjares de gran popularidad, generó un estilo nacional denominado hispano-flamenco. Las principales escuelas que aplicaron esta tendencia fueron Burgos y Toledo. Más adelante, las formas renacentistas italianas se introducen en el territorio debido a la protección de los reyes y grandes señores, que no solo importan obras del país vecino, sino que también traen artistas italianos para trabajar en sus fundaciones. Ejemplo de ello fue el florentino Domenico Fancelli, encargado del monumento funerario de los Reyes Católicos. La convivencia de estos estilos pudo plantear un problema a nivel artístico: la supresión de alguno de ellos o bien la fusión de ambos en un estilo original. Precisamente, en la segunda mitad del primer tercio, sucedió esto último, originando el conocido como Renacimiento hispano. Este estilo se resuelve con la acomodación de los elementos italianos a las formas nacionales puestas al servicio de una estética y espíritu cristiano. Artistas destacados que se ajustaron a este modelo fueron, en el ámbito castellano Felipe Bigarny, Diego de Siloé, Bartolomé Ordoñez o Vasco de la Zarza, y para la zona aragonesa Damián Forment. El segundo tercio del siglo XVI, supone un periodo de gran esplendor para la escultura española, pues ya las formas italianas se han asimilado y fundido con el goticismo. La persistencia del medievalismo no supuso un arcaísmo pues en España era fundamental que el arte fuera transmisor de esa espiritualidad. También, durante esta etapa, la escultura tendrá influencia del manierismo, que reinterpreta el lenguaje clasicista del Renacimiento -fundamentado en los ideales de armonía y proporción- por otro estilo más desgarrado, que se caracteriza por el desequilibrio y la deformidad en sus formas. Las escuelas que sobresalen en esta época son la de Valladolid, con autores como Alonso Berruguete y en menor medida la de Palencia, en donde destaca Francisco Giralte. El último tercio, está marcado por una fuerte religiosidad debido al Concilio de Trento y la aceptación de la estética tridentina, así como por el espíritu de la Contrarreforma. En consecuencia, las últimas décadas del siglo XVI se caracterizan por la austeridad en el arte. Los elementos

³⁶⁶ MORALES CHACÓN, Alberto (1996). *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, pp. 16-17; GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001), *El simbolismo del grutesco renacentista*, pp. 148-149.

estructurales se presentan al desnudo suprimiéndose la decoración, salvo por algunos sencillos ornamentos que ayudaban a disminuir la monotonía visual. En esta etapa se mantiene la escuela de Valladolid, aunque con un estilo diferente en su obra, y surge Andalucía como un nuevo foco que se desarrollará, especialmente, en el próximo siglo, bajo los ideales barrocos. Sobresalen a finales de la centuria obras de autores como Francisco de la Maza o Pompeo Leoni, entre otros³⁶⁷.

A continuación, centraremos nuestro análisis en el género sepulcral. Por lo que respecta a la tipología, los monumentos funerarios del siglo XVI mantienen los mismos modelos que se usaban durante la Baja Edad Media, nos referimos a las laudas o lápidas, las camas exentas y los sepulcros murales a modo de arcosolio. Ahora bien, a lo largo de esta centuria se introduce en España un nuevo gusto renacentista que supone para el arte funerario la manifestación de novedosas formas.

Comenzando por los sepulcros de concepción horizontal, es decir, aquellos que utilizan el suelo como soporte, encontramos el modelo más sencillo de enterramiento: la lápida o lauda sepulcral. Al igual que en los siglos previos, la lápida tiene una composición bastante simple, formada por un rectángulo en cuyo interior se muestra la representación de la difunta. Teniendo en cuenta que la imagen retratada en las laudas funerarias era una manera de reproducir la efigie enterrada bajo ella, lo más frecuente fue encontrar a la persona en posición yacente. En todos los ejemplos hallados para esta centuria las cabezas reposan sobre almohadones, haciendo referencia al sueño eterno de la muerte, sin embargo, las actitudes son diversas. En la lauda de María de Espínola la difunta queda retratada con una actitud pasiva, con las manos cruzadas sobre el vientre; en cambio, en la lauda de María Bravo, la dama tiene una actitud activa, a pesar de tener los ojos cerrados, sostiene entre sus manos un rosario y un pequeño Libro de Horas que muestra parte del texto tallado. Un ejemplo excepcional, es la lápida sepulcral de la niña María del Horno, en la iglesia de San Andrés de Alarba, en Zaragoza. En este caso se trata de una obra inusual pues durante estas épocas las personas que fallecían en la niñez carecían de sepulcros al considerarse que no eran dignos de ese honor. Sin embargo, el hecho de que esta niña tuviera una lápida funeraria pudo deberse al enorme cariño que sintieron los padres por su hija³⁶⁸. Precisamente esta lauda se constituyó con todos los elementos propios de esta tipología: María se muestra tumbada con la cabeza sobre un almohadón y

³⁶⁷ AZCÁRATE, José María (1958). *Escultura del siglo XVI*, pp. 11-15.

³⁶⁸ REDONDO CANTERA, María José (1987), pág. 21.

las manos cruzadas en su abdomen; viste de forma sencilla lo que parece un corpiño sobre camisa de mangas holgadas; asimismo, en la cintura ciñe un cordón franciscano que cae hasta los pies; un elemento que evidencia la corta edad de María es la ausencia de tocado en la cabeza pues la joven muestra su cabellera libre de adornos; el epitafio se sitúa en la faja que recorre el perímetro, en el cual puede leerse “AQVI ESTA SEPULTADA MARIA DEL HOR/NO DONZE/LLA MVRIO A 13 DE ABRIL/ DE 1594”; y, por último, el emblema heráldico, situado a los pies, se compone a la manera de jeroglífico por dos elementos -a la izquierda un horno que alude a su apellido y a la derecha una rueca en referencia a los juegos infantiles-³⁶⁹.

Con respecto a la tipología de sepulcro exento, es importante mencionar la carencia de obras destinadas a mujeres. Si bien la cama sepulcral exenta, trazada como un paralelepípedo rectangular, fue un modelo usado a lo largo de la Baja Edad Media, durante el siglo XVI se desarrolla introduciendo un nuevo tipo de cama, en el cual las paredes se disponen en talud. Guiándonos por la base de datos creada para esta investigación, a lo largo de dicha centuria los sepulcros erigidos para mujeres no se trazaron según esta modalidad, aunque sí encontramos obras muy representativas de este período para personajes masculinos o monumentos matrimoniales. Es posible que, el motivo por el que no se promueve esta tipología en el ámbito femenino, se deba a la dificultad para su ejecución. Debemos recordar que este tipo de obras, concebidas para ser vistas por todos sus lados, necesitaban de espacios amplios para su colocación, siendo generalmente dispuestos en lugares de mayor prestigio en el templo, como el crucero -reservado para unos pocos privilegiados- o las capillas funerarias cuyo reducido espacio limitaba esta posibilidad. Asimismo, no debemos olvidar que debido a la dificultad de tránsito y visibilidad que suponía para los fieles la colocación de estas camas sepulcrales a lo largo del templo, el arte funerario se fue desarrollando cada vez más hacia la concepción vertical de los sepulcros.

La mayoría de monumentos funerarios destinados a mujeres que encontramos en el siglo XVI se ajustan al modelo de sepulcro mural ya que, por sus circunstancias, tiene mayores probabilidades de llevarse a cabo. Esta modalidad se constituye según unas particularidades que la caracterizan. Para empezar, son obras proyectadas en un soporte vertical establecidas habitualmente en los muros del templo y, además, son de carácter

³⁶⁹ *Ibidem*, pág. 305.

bidimensional, pues se desarrollan según las premisas de altura y longitud. En consecuencia, el espectador percibe estas sepulturas desde una visión frontal, que será fundamental a la hora de trazar su estructura y los elementos que la decoren. Así pues, conviene subrayar que en esta tipología es bastante común que tanto la arquitectura como la escultura se complementen formando una unidad. Según la relación entre el monumento funerario y el muro que lo sostiene, se diferencian dos tipos básicos de sepulcro mural, dependiendo de si se construye como un nicho o bien adosado a la pared³⁷⁰.

Comenzando por el sepulcro mural en nicho, esta modalidad consiste en la apertura de un arco en la pared, en cuyo interior se dispone, generalmente, la superficie sobre la que se coloca la representación de la difunta. Lo más frecuente es que se trate de un arco ciego, aprovechándose la pared del fondo para decorarla con motivos de diversa índole. Este tipo de sepultura, heredera de los arcosolios de las antiguas catacumbas, ha variado considerablemente con el paso del tiempo. Durante el siglo XVI, se aprecia una clara evolución de la estructura según el estilo empleado. A principios de la centuria todavía era frecuente encontrar arcos sepulcrales inspirados en el gótico final. De manera que los nichos se abren con la forma de arcos apuntados o de carpanel, y se decoran con elementos propios del gótico final como los doseletes, pináculos, pilares o arcos conopiales y mixtilíneos, entre otros. Ejemplo de ello, es el sepulcro de María de Ulloa en la Colegiata de Toro, Zamora, labrado hacia el 1500 en estilo hispano flamenco. En las décadas posteriores, observamos como estos sepulcros en nichos adquieren un lenguaje renacentista influenciado por artistas formados en Italia. Entre los rasgos distintivos que podemos apreciar en las obras realizadas con el nuevo gusto son: el uso del arco de medio punto, las columnas abalaustradas, la colocación de tondos a modo de remate del monumento, una mayor aplicación en la superficie de elementos ornamentales con temas diversos, etc.³⁷¹. Un modelo que muestra la incorporación de algunos de estos componentes es el sepulcro localizado en el monasterio de Santa Clara de Calabazanos, Palencia, perteneciente a la camarera mayor de Isabel la Católica, Inés Manrique, fallecida en 1535. A mediados de siglo, el estilo artístico se orienta hacia el manierismo. Entre otras características, las columnas abalaustradas se sustituyen por fustes estriados con el tercio inferior tallado, se usan ménsulas como soportes o figuras humanas

³⁷⁰ *Ibidem*, pág. 107.

³⁷¹ *Ibidem*, pág. 109.

tumbadas en los lados curvos del frontón roto³⁷². El mausoleo femenino que mejor se ajusta a esta tipología corresponde a Marina Fernández de Torres, erigido hacia 1556, en la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Lopera, Jaén. Para finales de siglo, el sepulcro mural en nicho va a mantener una traza similar, aunque con mayor austeridad. Si bien, se preocupa por la simetría de las formas que proporcionan un equilibrio visual, será especialmente notable la ausencia de ornamentación. Ejemplo de ello, es el sepulcro de la iglesia conventual de Santa Clara de Valladolid, destinado a Isabel de Boninseni, fallecida en el año 1580. En este caso, llama la atención la efigie tallada con gran delicadeza y detallismo, la cual se contrapone a la sobriedad visual de la arquitectura en donde sobresalen, únicamente, las pilastras y bolas herrerianas como elementos decorativos. Teniendo en cuenta que a veces la apertura de huecos en los muros suponía un alto coste y que, además, podía implicar problemas estructurales, no solo de la pared, sino que también en la integridad del edificio, se promueve el sepulcro mural adosado. Esta tipología se concibe de una forma más sencilla, en la cual los elementos arquitectónicos y escultóricos se yuxtaponen a la pared, sin incidir en ella. Referente a esta modalidad encontramos el sepulcro de Sancha Vázquez Sosa en la catedral de Sigüenza, Guadalajara.

Si algo caracteriza a las sepulturas de este siglo, es la diversidad en la configuración de formas que no son propias del género funerario. De manera que, debido a esta asimilación, la tipología de sepulcro mural pudo variar significativamente según la distribución de los elementos que lo conforman. Entre las novedades de este nuevo gusto renacentista, se labraron sepulcros inspirados en el arco de triunfo romano. Ahora bien, basándonos en lo que M.^a José Redondo expone en su trabajo, este tipo solo se asimila desde una perspectiva formal. Por lo tanto, en España no se concibe de la misma manera que lo hacían en la época clásica, donde la erección de dichos monumentos servía para glorificar al individuo y sus triunfos, especialmente en el ámbito bélico. A pesar de que esta idea se puede extrapolar al espacio fúnebre, a través del pensamiento del triunfo sobre la muerte -propia de este tiempo-, las obras realizadas a nivel nacional mantuvieron una temática cristiana cargada de espiritualidad. La obra que mejor ejemplifica esta tipología es el sepulcro de Ramón Folch de Cardona, cuyo autor es el napolitano Giovanni da Nola, aunque en este caso el mausoleo conserva el significado glorificador, propio de los

³⁷² *Ibidem*, pág. 110.

monumentos italianos³⁷³. Por otra parte, cabe resaltar que este modelo no se ilustró, especialmente, en el ámbito femenino. En particular, podemos hallar cierta similitud entre los antiguos arcos de triunfo romanos y la apariencia actual del sepulcro de Mencía Enríquez de Toledo. Ambos se componen por un arco de medio punto en la zona central³⁷⁴; en los extremos, calles laterales formadas por pilastras, dentro de las cuales se disponen hornacinas; y, también, un entablamento en la parte superior. Ahora bien, no debemos olvidar que del sepulcro de doña Mencía solo se conserva el primer cuerpo -a excepción del banco-, por lo tanto, hablamos de una obra incompleta. Precisamente, la configuración final de este sepulcro se asemeja más a otra modalidad organizada a modo de portada. Es indudable el parecido entre el sepulcro de doña Mencía y la portada de la Pellejería de la catedral de Burgos³⁷⁵, obra de Francisco de Colonia, realizada en estilo plateresco. A excepción de los elementos que intervienen en la función propia de cada obra -la cama con bulto en la sepultura o la puerta en la portada-, el resto de la estructura tiene un diseño bastante similar. En ambas obras el primer cuerpo se compone por los elementos anteriormente señalados y, en el segundo cuerpo, aunque más desarrollado en el monumento funerario, comparten dos escenas en relieve sobre el entablamento -en la portada basada en espacios adintelados y en el sepulcro bajo arcos carpaneles-, a lo que debemos añadir que las calles laterales se rematan por pequeños lunetos y flameros.



Fig. 35 Dibujo Arco de Tito en Roma [Fotografía: ciu] <https://www.istockphoto.com/es/vector/arco-de-triunfo-de-tito-en-roma-gm1074880294-287732482> Fig. 36 Sepulcro de Mencía Enríquez de Toledo. [Fotografía: Hispanic Society of America] <https://projects.mcah.columbia.edu/hispanic/monographs/effigy.php>

³⁷³ *Ibidem*. pág. 111

³⁷⁴ En los arcos de triunfo el arco central se configura como un vano mientras que en el sepulcro está ciego, pues el fondo se cubre con mampostería.

³⁷⁵ REDONDO CANTERA, M.^a José (1987), pág. 119.

Continuamos este recorrido por las variaciones tipológicas atendiendo a la modalidad de retablo-sepulcro. Al igual que el retablo, los sepulcros también pueden ordenarse de un modo simétrico a estas estructuras. Así pues, el monumento funerario se organiza partiendo del banco o predela en la parte inferior, una disposición en cuerpos -pisos o divisiones horizontales- y calles -secciones verticales- y, finalmente, un ático que remata la cima del conjunto. Si bien esta modalidad se puede presentar de forma individualizada a partir de la propia configuración del mausoleo, también es posible hallar una fusión de ambos componentes. El conjunto funerario que mejor ejemplifica esta idea son los sepulcros de los marqueses de Villena en el monasterio de Santa María de El Parral, en Segovia. A pesar de que más adelante se explicará detalladamente la manera en que se compone esta obra, lo importante ahora es señalar que estos sepulcros se configuraron a modo de tríptico. Esto quiere decir que se integra de tres partes: la sección central, que corresponde al retablo mayor de la iglesia, y los paneles laterales, donde se disponen los sepulcros. Pese a que las distintas partes están realizadas en materiales diferentes, visualmente ofrece una composición armoniosa del conjunto, que se constituye como una unidad. En relación con esta modalidad, aunque no se muestra con la misma concepción unitaria, en donde el retablo y el sepulcro tiene una clara interdependencia, se encuentran los sepulcros en nicho orientados hacia el altar. Posiblemente sea uno de los tipos más extendidos durante el siglo XVI debido, especialmente, al desarrollo del bulto orante que favoreció esta colocación. Lo más frecuente es que se coloquen de tres maneras: una cavidad en cuyo interior se acomodan las efigies, generalmente, de un matrimonio; la repetición del nicho en el lateral evidenciando el parentesco de sus miembros; o bien, un nicho en cada muro -evangelio o epístola- orientado al altar y destinado, individualmente, a cada uno de ellos. A modo de ejemplo encontramos para el primer modelo el sepulcro de Catalina de Frías y Cristóbal de Andino en la iglesia de San Cosme y San Damián, Burgos; para el segundo, el de María Díaz y Juan Antonio de la Torre, en la iglesia parroquial de la Asunción de Tembleque, Toledo; y, para el tercero, el sepulcro de Mencía Valdés y Juan Fernández Valdés, en la Colegiata de Salas, Asturias. Asimismo, cuando se ejecutaban a la vez tanto el retablo como los sepulcros, era fundamental que el espacio mantuviera una esencia parecida. Por esa razón se encargaban dichas obras a los mismos artistas o talleres, para que trabajaran acordes en el trazado de ambas piezas. Como

muestra de esta idea hallamos la Capilla del Obispo, cuyo retablo y conjuntos funerarios son análogos, pues están diseñadas por el mismo autor, Francisco Giralte³⁷⁶.

Además, debemos mencionar el modelo de sepulcro-altar. Como comprobaremos a continuación, en algunas sepulturas no existe una división entre el altar y la tumba, no solo en su forma, sino también por la función que cumple. Esta condición se presenta en el magnífico sepulcro de Santa Librada, en la catedral de Sigüenza, cuya traza fue concebida por Alonso de Covarrubias, bajo la dirección de Francisco de Baeza y con la participación de Sebastián de Almonacid, Juan de Talavera y Petijuan³⁷⁷. Se trata de una obra compuesta a la manera de retablo: la zona inferior está formada por la predela; sobre esta muestra una composición basada en tres cuerpos y tres calles; y la zona superior culmina con un ático. Ahora bien, prestando atención a la calle central, observamos que se divide en dos grandes hornacinas con arcos de medio punto. La hornacina de abajo alberga el retablo con escenas de la vida de la santa, mientras que la de arriba contiene la urna en piedra con los restos sagrados. Esta arqueta prescinde de la representación de la difunta debido a su función como relicario pero, además, porque la santa ya aparece retratada en varias escenas del retablo³⁷⁸. En definitiva, esta combinación de altar-sepulcro surge como una respuesta al interés que existía por favorecer y fomentar las festividades de culto religioso en la propia tumba, ya que debido a la cercanía de las reliquias se pensaba que era más eficaz para redimir a los muertos y ayudar a la salvación de sus almas³⁷⁹.

Finalmente, debemos resaltar una última modalidad de sepulcro, caracterizada por la ausencia de representación de la persona fallecida. Una de las obras más destacadas de esta centuria pertenece a doña Brianda de Mendoza, trazada y tallada por Alonso de Covarrubias hacia 1534, para la iglesia conventual de La Piedad, en Guadalajara. El sepulcro de esta ilustre dama se configura a la manera de sarcófago exento, reproduciendo las formas clásicas a las que otorga una gran relevancia. En este caso el sarcófago se estructura por un paralelepípedo rectangular esculpido en alabastro, cuyos lados están decorados por emblemas heráldicos y motivos grutescos. De acuerdo con el deseo de Brianda presente en su testamento, en la cubierta se debía instalar su figura yacente en

³⁷⁶ El retablo de la Capilla del Obispo en Madrid está tallado por Francisco Giralte y policromada y dorada por Juan de Villoldo. AZCÁRATE RISTORI, José María de(1958), pág. 191.

³⁷⁷ La Catedral de Sigüenza. (s.f.) *Altar de Santa Librada*. <https://catedralsiguenza.es/altar-de-santa-librada/> (29-04-2024).

³⁷⁸ REDONDO CANTERA, M.ª José (1987), pág. 113.

³⁷⁹ *Ibidem*, pág. 119.

alabastro³⁸⁰. Ahora bien, esta idea no se concluyó según las aspiraciones de la dama, por lo que en lugar de su efigie se colocó una tapa troncopiramidal en piedra de jaspe. A pesar de que, para la decoración del sepulcro se renuncia a la imagen de la difunta, el cuidado de su forma y el empleo de dos materiales nobles que contrastan entre sí -el jaspe rojo y el alabastro blanco-, son idóneos para reproducir su categoría social y los ideales renacentistas de la época. Precisamente, en la antigua Roma se llevaron a cabo sarcófagos labrados en materiales que se distinguen entre sí y que, además, que carecen de la reproducción de la difunta, como es el caso de los sarcófagos de doña Constanza y Santa Helena conservados en el Museo Vaticano.

Con relación a la representación de la difunta en el arte sepulcral, durante el siglo XVI se va a perpetuar la postura típica de la Edad Media, nos referimos al bulto yacente. La preferencia por esta posición, se debe a la imagen de serenidad que transmite la persona fallecida, cuyo reposo no se vincula a la tragedia que supone el fin de la vida, sino a la idea del sueño eterno de la muerte, en el cual el finado espera plácidamente el Juicio y la Resurrección. Por lo general, cuando la efigie se talla de forma yacente, se dispone bajo la cabeza uno o más almohadones, lo cual evidencia, todavía más, la noción de estar sobre una cama. Ahora bien, a diferencia de los siglos pasados donde los rostros se retratan jóvenes y de manera idealizada, en este siglo se aprecia un mayor realismo en la imagen de los retratados. Las actitudes de las difuntas representadas en sus lechos mortuorios pueden ser activas o pasivas, dependiendo de si tienen los ojos abiertos o cerrados, de la posición de las manos y de los complementos que portan, por lo general, objetos devocionales. Para empezar, podemos encontrar figuras que colocan sobre el abdomen las manos cruzadas, una encima de la otra. Dicha disposición recuerda a la forma de la cruz³⁸¹, a la cual se alude de manera subliminal. Un ejemplo de esta representación la hallamos en el sepulcro de Gracia de Olázabal. Otra posición bastante usual entre las damas, las presenta con las manos unidas en oración y acompañadas por un rosario. Esta tipología fue la utilizada para retratar a María Dávila, cuya escultura no llega a juntar las palmas de las manos, creando un espacio entre ambas, lo cual evidencia, además, el virtuosismo de su escultor. Igualmente, en el ámbito femenino es bastante común el

³⁸⁰ HERRERA CASADO (viernes, 11 de junio de 1993). Segunda parte del atentado a la Piedad. La destrucción del sepulcro de Doña Brianda. En Los escritos de Herrera Casado, notas de historia, arte, costumbres y biografías sobre Guadalajara, Castilla y España.

<https://www.herreracasado.com/1993/06/11/segunda-parte-del-atentado-a-la-piedad-la-destruccion-del-sepulcro-de-dona-brianda/>

³⁸¹ REDONDO CANTERA, M.^a José. (1987), pág. 123.

acompañamiento de un libro, que puede estar reproducido de formas diversas. Aunque el libro se presente abierto no significa que la difunta se retrate leyéndolo, a veces simplemente lo apoya sobre su cuerpo de manera que se imposibilita su lectura. Un ejemplo acorde a esta circunstancia es la yacente de María Fernández de Velasco, quien sostiene un libro abierto entre sus manos, a la vez que lo apoya sobre su abdomen. Así pues, si nos fijamos en su postura y en los ojos -que también los tiene abiertos- no dirige su mirada hacia la lectura, pues esta resulta bastante incómoda, sino al infinito, como si estuviera reflexionando sobre lo leído. Asimismo, podemos distinguir otra modalidad que, además, parece usarse en el entorno del artista Francisco de la Maza. En ella, las difuntas se muestran con un brazo extendido, agarrando unos guantes o un paño, mientras que el otro brazo se dirige al pecho, donde apoya la mano que sostiene un pequeño libro cerrado. Esta modalidad sirvió para ilustrar la efigie de Elvira de Zúñiga, que actualmente se encuentra en el Museo Hispanic Society of America de Nueva York.

Una variante de la representación yacente, presenta al personaje recostado sobre el lecho, dirigiendo su cuerpo, de manera sutil, hacia el espectador. La adopción de esta postura ofrece ciertas ventajas respecto al clásico yacente; por un lado, muestra una mayor visibilidad de la efigie y, por otro, refleja un naturalismo bastante acertado del reposo. Esta representación se exhibe en el sepulcro de Mencía de Andrade en la catedral de Santiago de Compostela. El bulto de la difunta se dispone ligeramente ladeado hacia el espectador, y aunque apoya la cabeza sobre varios almohadones, también acomoda bajo la mejilla su mano izquierda, en una postura que parece reflejar a la dama descansando, mientras que la mano derecha la coloca sobre el vientre, sosteniendo un rosario. Precisamente, esta escultura, cincelada por Juan Bautista Celma, evidencia un trabajo excepcional del artista debido a la dificultad que supone tallar este tipo de obras en granito. Celma consigue en esta escultura que el rostro de la difunta muestre una suavidad y delicadeza sin igual en el ámbito gallego, pues el resto de las efigies que encontramos en este territorio todavía mantienen un aspecto arcaizante. Asimismo, es digno de mención el papel que ejerció doña Mencía de Andrade como promotora de la capilla funeraria y del sepulcro en cuestión, con el cual consiguió perpetuar su memoria de una forma individualizada, a través de una de las esculturas graníticas más bellas del siglo XVI en Galicia³⁸². Acorde con esta postura se encuentra en el santuario de Salinillas de

³⁸² ÁLVAREZ SEIJO, Begoña (2020). “Las capillas funerarias de doña Mencía de Andrade y doña María de Calo y Temes. Dos excepcionales ejemplos de promoción femenina en Compostela (siglos XVI y XVII)”, pp. 254-255.

Bureba, en Burgos, la talla de Santa Casilda, esculpida por Diego de Siloé en 1524. Situada en el retablo del presbiterio se acomoda la obra que representa a una mujer joven tendida sobre el lecho, en actitud de reposo. La santa apoya el cuerpo encima de varios almohadones que elevan su torso, mientras la cabeza, reclinada sobre el hombro derecho, queda ladeada hacia la nave central, de manera que los fieles puedan contemplar su rostro. Entre los atributos que la acompañan observamos una corona de flores y junto a sus manos, modeladas con gran delicadeza, se coloca un libro cerrado³⁸³.

Otra modalidad de representar a la difunta fue a través de la escultura orante. Si bien esta tipología ya existía en la centuria anterior, no encontramos ejemplos para el ámbito femenino de forma individualizada. En cambio, a lo largo del siglo XVI, se produjo un importante desarrollo que culminaría con su implantación definitiva, al ser esta la forma elegida para las estatuas sepulcrales de la familia imperial en El Escorial, las cuales fueron realizadas por el escultor Pompeo Leoni. Esta nueva disposición hace referencia a la efigie funeraria colocada de rodillas y con las manos unidas en oración. A pesar de que la forma más usual de denominar esta nueva apariencia fue bulto “orante”, el termino más apropiado debería ser genuflexo o arrodillado, pues el primero alude a la actitud y el segundo a la postura. María José Redondo Cantera expone que esta disposición puede manifestar cuatro interpretaciones diferentes: “personificación de la oración en abstracto, intercesión de las almas salvadas en el Paraíso por los que aún viven en La Tierra, acción de gracias eterna ante Dios o imitación del signo de la cruz”³⁸⁴. Sirva como referencia en el arte, la imagen del donante durante la Baja Edad Media. A menudo las personas que habían costado la construcción de un edificio, la fundación de alguna capilla o una obra de arte, deseaban formar parte de la escena religiosa que los acompañaba. Lo más habitual fue reproducir a los donantes en una escala inferior y en su segundo plano con respecto a las imágenes sagradas. Asimismo, se representaban arrodillados y orando, reflejando la idea de subordinación a través del gesto de devoción eterna hacia Cristo, la Virgen o el santo en cuestión. Lo importante de esta figuración no era plasmar los rasgos individualizados del retratado, sino reflejar su papel como patrocinador de la obra y su prestigio, a partir de la manifestación pública de su religiosidad. De esta forma, el donante con dicha actitud pretendía conseguir la intercesión de los sagrados personajes para la

³⁸³ HOYOS ALONSO, J. (2022). “Escalera dorada”, en: Pieza Destacada. Cátedra de Estudios del Patrimonio Alberto C. Ibáñez. <https://catedrapatrimonioubu.com/project/santa-casilda/>

³⁸⁴ REDONDO CANTERA, M.ª José. (1987), pág. 124.

salvación de su alma³⁸⁵. Esta idea se puede extrapolar al ámbito funerario, donde el propio sepulcro puede contener la representación de estos elementos del universo celestial, generalmente, bajo la protección de un santo; o bien, que el monumento funerario se encuentre independizado de la escena religiosa, aunque de alguna manera vinculado a ella, como pueden ser los sepulcros o efigies orientados hacia un retablo. Ilustra esta última idea los bultos sepulcrales de las hermanas Ana e Isabel de Cabrera, situadas bajo la bóveda del crucero del convento de San Francisco en Medina de Rioseco, Valladolid. Ambas figuras, realizadas por el artista Cristóbal de Andino en bronce policromado y dorado, se muestran genuflexas y orantes, acompañadas únicamente por sendos atriles. En este caso, la presencia de las damas frente al altar mayor no tiene que ver con su patronazgo artístico, sino por el deseo de ser enterradas *ad sanctos*, pues el lugar donde reposan sus restos mortales se sitúa en las lápidas, empotradas en los pilares torales del crucero. Curiosamente, el almirante de Castilla Fadrique Enríquez se encargó del panteón familiar y homenajea la memoria de su esposa y cuñada, otorgándoles un lugar de privilegio y dejando constancia en su testamento, no solo el deseo de sepultarse bajo una lauda de jaspe colocado junto a su esposa, sino que, además, en ella debía grabarse la siguiente inscripción “*Ellas estan do merecen y yo do meresco*”³⁸⁶.

Por lo que se refiere a la iconografía, el siglo XVI supone una época de esplendor en cuanto a cantidad y diversidad de temas representados para el ámbito funerario. Como consecuencia de la evolución tipológica en los sepulcros, con obras cada vez más monumentales, la iconografía fue ganando mayor espacio para desarrollarse. En algunas ocasiones, los elementos ornamentales adquieren un protagonismo inusual, llegando a tener tanta relevancia como la propia figura de la difunta. Ahora bien, si algo caracteriza esta centuria es el variado repertorio de temas religiosos y profanos, que en numerosas ocasiones se entremezclan, dando como resultado sepulturas cargadas de elementos simbólicos. De manera simplificada, podemos abordar el estudio iconográfico dividiéndolo en tres fases. Para empezar, durante las primeras décadas del siglo XVI, perdura el estilo del gótico final, donde se observan temas que proceden de la tradición religiosa, los cuales se prestan a un mayor dramatismo, como es el caso de la representación de la Piedad. A medida que avanza la centuria se va adoptando un gusto

³⁸⁵ SALVADOR GONZÁLEZ, José María y DE LA CASA RODRÍGUEZ, Cristina (2015). “Sobre la supuesta línea de desarrollo de la retratística medieval. Del donante al retrato individual”, pág. 83.

³⁸⁶ REDONDO CANTERA, M.ª José. (1987), pp. 126-127; Testamento del Almirante don Fadrique II, “La Orden Franciscana en Medina de Rioseco”, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid 1944, nº16, pág. 17.

all'antica, que se consigue gracias al trabajo desarrollado en territorio nacional por diferentes artistas provenientes de Italia, a la formación de artistas españoles en el país vecino durante el Renacimiento y a la importación de obras italianas³⁸⁷. A parte de incluir nuevos elementos inspirados en el mundo clásico, como los animales híbridos o la vegetación en forma de guirnalda, lo cierto es que la iconografía va a mantener la tradición religiosa, con preferencia por algunos temas como aquellos asociados a la infancia de Jesús o al Santo Entierro y Resurrección de Cristo. Así pues, en otros aspectos solo cambió el lenguaje formal, por ejemplo, en los elementos arquitectónicos en donde se emplaza la decoración: las formas del estilo gótico como los arcos apuntados, los pináculos, doseletes, tracerías o pilares, se sustituyeron por elementos clásicos como arcos de medio punto, veneras, columnas y pilastras, entre otros. En cuanto al arte funerario creado durante el último tercio del siglo XVI, se verá afectado de diferentes maneras por los dogmas del Concilio de Trento. En consecuencia, se fomenta la construcción de monumentos funerarios que no impidan el tránsito en el interior de las iglesias y una simplificación de la iconografía. De esta manera, los sepulcros abandonan progresivamente los motivos decorativos que procedían del mundo clásico y se redujeron los del ámbito religioso, como el número de santos intercesores.³⁸⁸ Si comparamos sepulcros de la primera mitad de la centuria con otros de la segunda mitad -concretamente de las últimas décadas- observaremos una tendencia a la sobriedad decorativa.

A continuación, destacaremos algunos elementos iconográficos, tanto religiosos como profanos, que tuvieron especial relevancia a lo largo del siglo XVI. Comenzamos por los personajes sagrados más destacados. La presencia de Dios, en sus múltiples versiones es fundamental, sobre todo en los sepulcros murales donde suele ocupar un espacio preponderante debido al principio de jerarquía, como la zona del tímpano o remate de la obra vinculándolo a las esferas superiores; aunque también puede aparecer representado en la pared interna del nicho. Asimismo, la imagen de la Virgen María cobra gran importancia debido a su condición de madre de Dios. La Virgen toma posesión de los espacios relevantes del monumento, acompañada, normalmente, por su hijo, ya sea en la infancia como Niño Jesús o en escenas relativas a la Pasión y Muerte de Cristo.³⁸⁹ Igualmente, será bastante frecuente la representación de santos que ejercen de intercesores a favor del alma del difunto, como abogados celestiales. Debido a que la

³⁸⁷ REDONDO CANTERA, M.^a José. (1987), pág. 43.

³⁸⁸ REDONDO CANTERA, M.^a José. (1987), pág. 144.

³⁸⁹ *Ibidem*, pp. 146-150.

iconografía hagiográfica es muy amplia, cada uno es acompañado por algún atributo que facilite su identificación, no obstante, algunos elementos como la palma o libro son tan comunes que a veces no se logra reconocer al personaje en cuestión. La elección de qué santos y la cantidad varía considerablemente, según el monumento funerario, aunque algunos de ellos gozaron de mayor popularidad que otros, por lo que su presencia será más habitual. Es notable la preferencia hacia los Evangelistas; los Apóstoles como San Pedro, San Pablo o Santiago; o también los dos Juanes, aunque sobresale especialmente San Juan Bautista -cuya imagen se repetirá bastante a lo largo de la centuria-; y, además, a los padres de la Iglesia Latina y los fundadores de órdenes religiosas. También, se suele tener muy en cuenta la onomástica de la persona fallecida, los santos patronos de una localidad, o bien, aquellos asociados a una comunidad o gremio específico. En algunos sepulcros de mujeres predomina una hagiografía femenina, en donde Santa Catalina es la santa preferida para este siglo.³⁹⁰ A modo de ejemplo, encontramos el ya mencionado sepulcro de Mencía Enríquez de Toledo, en el que aparecen estas agrupaciones de santas, ocupando un espacio destacado dentro de hornacinas y bajo veneras. Estas figuras se identifican con Santa Lucía, Santa Úrsula, Santa Bárbara y Santa Catalina³⁹¹.

También será importante la representación de las Virtudes, alegorías éticas del buen cristiano, representadas a través de figuras femeninas portadoras de diferentes atributos identificativos. Si bien, encontramos ejemplos de virtudes teologales -*Fe, Esperanza y Caridad*- y cardinales -*Fortaleza, Justicia, Prudencia y Templanza*- en sepulcros del siglo XV, la diferencia con respecto a la siguiente centuria es la influencia italiana, que las presenta vistiendo a la manera clásica y acompañadas por unos determinados símbolos, que permiten reconocerlas con mayor facilidad. Hay que mencionar, además, la representación de ángeles, pues posiblemente sean las figuras que más se repiten en los monumentos funerarios. Estos seres, que cumplen la función de intermediarios entre Dios y la humanidad, se presentan de múltiples formas, ocupando diversos espacios y ejerciendo diferentes ocupaciones. La apariencia física de los ángeles varía en dos modelos de representación: por un lado, los encontramos con aspecto joven, vistiendo túnicas largas; y, por otro, como niños semidesnudos. Así pues, es frecuente que su presencia en la obra esté subordinada a una figura sagrada de relevancia, como Dios o La Virgen; a la manera de personaje dentro de alguna escena como la Anunciación;

³⁹⁰ *Ibidem*, pp. 174-175.

³⁹¹ *Ibidem*, pp. 178-198.

desempeñando el papel de tenante de escudos o sosteniendo carteles; o, también, como un elemento ornamental más, decorando espacios arquitectónicos.

Entre las novedades iconográficas que presenta el arte funerario del Renacimiento, encontramos la combinación de diferentes elementos del mundo clásico, representados a través de figuras antropomorfas, animales y vegetales. Destacamos, especialmente, la presencia reiterada de seres monstruosos o híbridos, cuya naturaleza se configura por la unión de diferentes partes de individuos de especies distintas. En las combinaciones más frecuentes de hibridación se identifica la cabeza, tronco y extremidades superiores con humanos, mientras que las extremidades inferiores se corresponden a animales e incluso a vegetales. Como resultado surgen las sirenas o harpías, tritones, centauros o grifos, entre otros. Estos seres fantásticos no solo evocan la mitología clásica, sino que, además, su representación en los sepulcros tiene un carácter escatológico, cuya simbología alude, por lo general, a dos funciones: como guardianes de sepulturas o cumpliendo el papel de guía en la travesía del alma hacia la ultratumba. Por otra parte, la vegetación también tuvo una presencia notoria en los sepulcros de este siglo, debido a su valor simbólico y decorativo. La vegetación se integra a modo de ornamentación en las superficies arquitectónicas como frisos, columnas o casetones, utilizándose para ello diversas modalidades como las guirnaldas, festones, follaje, hojas de acanto y rosetas.

Se debe agregar, respecto a la iconografía funeraria del Renacimiento español, la importancia que tuvo la representación de la Muerte a través de las diferentes imágenes que la relacionan. Nos referimos al esqueleto, la calavera o los genios funerarios. Teniendo en cuenta que durante el gótico final ya se utilizaron dichos elementos en el ámbito sepulcral, vinculándolos a la idea terrorífica de la muerte, a lo largo del siglo XVI existen dos vertientes: una refleja la continuidad de la tradición cristiana medieval, y otra, una nueva actitud hacia ella, ligada al neoplatonismo.

Uno de los monumentos funerarios femeninos donde la idea de la muerte se observa desde diversas modalidades, es el de María Rodríguez de Castro, en Palencia. En dicho sepulcro observamos la reproducción constante de calaveras. Esta imagen sirve como símbolo, pues su presencia continua en la superficie de la obra supone un claro recordatorio de que la muerte es el fin inevitable de toda forma de vida, la naturaleza así lo dispone y por lo tanto todo ser vivo fallece. Entre la multitud de calaveras, hallamos sobre las dovelas del arco, un *putto* portando una de ellas, la cual se presenta como uno de los instrumentos del

Arma Christi, simbolizando la Muerte vencida por Cristo en su Pasión³⁹². Asimismo, en la franja inferior del basamento dos *putti* apoyan sus cabezas sobre sendas calaveras, y entre ambos se muestra una cartela que contiene una inscripción latina “MORIS LVCRVM” que traducido vendría a decir “la muerte es ganancia”. En el Renacimiento estas parejas de niños suelen vincularse a las figuras de Eros y Thanatos, es decir al dios del amor y a personificación de la muerte dulce, cuya imagen asociada expresa la fugacidad de la vida.³⁹³ Ahora bien, en la filosofía renacentista el binomio de amor y muerte se ve enriquecido por el pensamiento teológico-simbólico del neoplatonismo: *“Como consecuencia del papel predominante del amor como principio activo universal y como agente de todas las transformaciones que se producen en el seno del cosmos, formalizadas en la imagen de Eros, el neoplatonismo afirma la necesidad paralela de la muerte, concretada en el nombre y la figura de Thanatos. Eros y Thanatos son considerados como principios contrapuestos y complementarios, como una polarización de idénticos procesos de metamorfosis vital”*.³⁹⁴ A veces las parejas de genios con calaveras se identifican con Thanatos e Hypnos, este último como la personificación del Sueño. Según la mitología griega, Thanatos e Hypnos eran hermanos gemelos, hijos de la Noche. Este binomio muestra un cometido análogo *“la muerte es concebida como un sueño eterno o la creencia de que el sueño es una muerte de corta duración”*.³⁹⁵ En la mentalidad de los griegos clásicos, estas figuras formaban parte del tránsito al más allá, cumpliendo la función de facilitar y dulcificar ese viaje.³⁹⁶ Todavía cabe señalar otra representación de la Muerte en el sepulcro de doña María, la cual se presenta de forma aislada dentro del abanico iconográfico de esta centuria, otorgándole de esta manera una relevancia notoria. En uno de los relieves laterales del sepulcro se muestra el Triunfo de la Muerte, a través de una escena en la que aparece una figura humana que conserva la musculatura del cuerpo, mientras que la cabeza, ya corrompida, es una calavera. Esta especie de *transi* se coloca sedente sobre un carro triunfal, tocando una guitarra al igual que en las representaciones de las danzas macabras³⁹⁷. Encontramos un símil en una de las obras más significativas del Renacimiento español, la capilla de los Benavente en

³⁹² *Ibidem*, pág. 169.

³⁹³ *Ibidem*, pág. 225.

³⁹⁴ GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001), pág. 148.

³⁹⁵ REDONDO CANTERA, M.^a José. (1987), pág. 225.

³⁹⁶ DIEZ DE VELASCO ABELLÁN, Francisco P. (1995). “Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso del más allá en la Grecia antigua”. En digital:

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-caminos-de-la-muerte-religion-rito-e-iconografia-del-paso-al-mas-alla-en-la-grecia-antigua--0/html/00af14da-82b2-11df-acc7-002185ce6064_51.html#I_12

³⁹⁷ REDONDO CANTERA, M.^a José. (1987), pág. 223.

Medina de Rioseco, donde también se presenta a la Muerte con una apariencia similar y tocando el mismo instrumento musical.

Al igual que sucedía en las centurias anteriores, entre las sepulturas del siglo XVI se pueden contemplar figuras que acompañan la efigie de la difunta, donde perduran, además, los motivos de tradición medieval. Todavía es frecuente hallar formas animalísticas, generalmente, perros y leones, o bien, formas antropomórficas, como las doncellas. Respecto a la representación de estos seres, el león es posiblemente el animal que tiene una mayor carga simbólica, marcada, desde tiempos remotos, por la dualidad entre su concepción negativa o positiva. En la Antigüedad, el carácter dual del león se advierte al relacionarlo con un animal peligroso, el famoso mito de Hércules derrotando al león así lo demuestra, pues se lo describe como una fiera que aterroriza a los habitantes de Nemea; en cambio, la visión positiva la adquiere debido a su sentido apotropaico, es decir, por la creencia de que este animal aleja el mal y propicia el bien. Durante la Edad Media persiste esta visión negativa al extrapolarlo a los héroes bíblicos Sansón o David, quiénes al igual que Hércules tuvieron que enfrentarse a leones. La acción llevada a cabo por estos personajes es interpretada como una *psicomaquia*³⁹⁸. Asimismo, el propio san Agustín explica la ambigüedad de la palabra “león”, ya que puede referirse tanto a Cristo como al diablo, y, por lo tanto, para discernir entre ambos se debe de tener en cuenta la interpretación de las circunstancias en las que aparece. De esta forma, en el Antiguo Testamento, la imagen del león, relacionada con las historias antes mencionadas, produjo una visión negativa del animal, en cambio, a partir del siglo XII, el león, por medio de los bestiarios, cobra un sentido cristológico. Cuando se asocia el león con la imagen de Cristo lo hace a su Resurrección, debido a la capacidad que tiene este animal, en un sentido metafórico, de devolver a la vida a sus crías muertas durante tres días después de nacer, a través de su rugido. Con los ideales neoplatónicos se retoma la leyenda de la victoria de Hércules sobre el león, pero desde una visión positiva, quien tras vencerlo adquiere sus virtudes: fortaleza, valentía y vigilancia moral³⁹⁹. Por esta razón, la presencia del león como acompañante de la efigie del difunto, alude al poder regio o la fuerza, vinculado, especialmente, a personajes reales o caballerescos. Aunque en los sepulcros de damas es

³⁹⁸ La *psicomaquia* es la representación simbólica de la lucha entre las Virtudes y los Vicios, frecuente en la escultura medieval, inspirada en la obra poética de Prudencio (s. V). LAJO, Rosina y SURROCA, José (1990). *Léxico de arte*, pág. 172.

³⁹⁹ OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio (2014). “¿Cristo o diablo?: la contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica”, pp. 66-68; GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001), pp. 156- 158.

menos común el acompañamiento de un león, existen algunos ejemplos como es el caso de doña Beatriz Suárez de Rivera, en Orense, donde sobresale a los pies de la difunta un león con vedeja. Hecha esta salvedad, el animal que sin duda se repite con mayor asiduidad en las sepulturas femeninas sigue siendo el perro, símbolo de la fidelidad. El número de veces que aparece o la colocación en la que se dispone puede variar según el sepulcro. Un modelo que ilustra esta diversidad es el sepulcro de Elvira de Noboa, también en Orense, en el cual aparecen tres perros retratados: uno de mayor tamaño a los pies y dos perritos falderos jugando entre ellos, situados en el lateral de la cama⁴⁰⁰. Cuando se trata de un acompañamiento animal, lo más normal es que la figura de la difunta se presente yacente, en cambio, si aparece en compañía de una doncella, la difunta se coloca tanto yacente como orante. Durante este siglo es cada vez más frecuente la presencia de doncellas que escoltan a sus amas hacia el más allá. Si la postura de la difunta es yacente, la doncella se coloca a los pies, y si es orante, se sitúa tras ella, en una actitud de subordinación y respeto. Por norma general, estas figuras siempre se retratan con el mismo sexo del difunto y a una menor escala, en posición de plegaria orando con un rosario o libro en las manos. En el sepulcro gallego antes comentado, también se colocó a los pies la escultura, a tamaño reducido, de una mujer concentrada en la lectura. Aunque estas esculturas suelen estar esculpidas como bultos redondos, en el sepulcro de María Rodríguez de Castro, la doncella se talló a mediorrelieve en uno de los laterales del nicho, de forma que sobresale la mitad de su grosor.

Por último, no debemos dejar de mencionar dos elementos fundamentales del arte sepulcral del siglo XVI, nos referimos a las inscripciones y a la heráldica. Por un lado, las inscripciones tuvieron un notable desarrollo durante este periodo, dando como resultado una diversidad de formas de representar esta cuestión. En cuanto a la lengua y extensión de los epitafios no tienen una norma fija, pues los encontramos tanto en latín como en castellano, más largos o más cortos, aunque se aprecia una tendencia en la ampliación de los textos. Estas inscripciones pueden aparecer incluidas en los espacios arquitectónicos o insertas en cartelas o tabulas con formas más o menos sencillas según la decoración que hay alrededor. Si se presenta de esta última manera, es posible que la cartela aparezca sostenida o flanqueada por alguna figura, generalmente, por una pareja de ángeles como

⁴⁰⁰ La autora M.^a Dolores Villaverde interpreta estos dos animales con un mono y un ratón que juega simbolizando el entretenimiento humano. VILLAVARDE SOLAR, M.^a Dolores (2008), “La representación de la muerte en Galicia durante el siglo XVI”, pág. 254. En cambio, mi postura se decanta, al igual que otros autores, a favor de la representación de los pequeños perros.

en el sepulcro de Leonor de Aragón, en la capilla de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo. En relación al contenido del texto puede ser muy variado, aunque el objetivo principal es identificar al personaje que está allí enterrado, se puede complementar, además, con otros datos biográficos como la fecha de defunción o su parentela. Asimismo, es usual encontrar alguna cita bíblica, oración o sentencia que implora por la misericordia divina o, sencillamente, invita a meditar o reflexionar al espectador que la lee. Las inscripciones aportan bastante información, siendo por ello una fuente interesante para el investigador, por ejemplo, cuando aporta el nombre del artista, ya que no suele ser muy frecuente. A lo largo de este siglo, son pocas las obras que contienen el nombre del escultor, si bien podemos encontrar algunos ejemplos -por lo general de autores italianos- que decidieron incluir su nombre en la obra de una forma desapercibida. Ilustra este hecho la sepultura de Juana de Austria, en cuyo brazo derecho aparece la discreta firma del artista Pompeo Leoni, a través de la fórmula latina “Pompeius Leoni fecit”.⁴⁰¹ Respecto a la colocación de epitafios en la obra, surgen diferentes modalidades: en la franja superior o inferior bordeando la cama, como en el sepulcro de Elvira Hernández Cabeza de Vaca, cuya imposibilidad para tener una lectura completa del epitafio demuestra que esta obra no fue el espacio originario para el que fue diseñado; en el frontal de la cama, como en el de Inés de Manrique; en la pared interior del nicho, como Catalina de Mendoza; en el basamento o pedestal, como la ya mencionada Juana de Austria; o a los pies de la difunta, como Juana de Acuña Enríquez.

A diferencia de la inscripción funeraria, cuya colocación es optativa, en el caso de la heráldica su presencia es prácticamente obligatoria. Su utilización en el sepulcro servía para identificar al difunto, el linaje del que formó parte, la adscripción a una institución u orden concreta, pero, sobre todo, la pertenencia a un estamento superior, la nobleza. El número de veces que se repiten los escudos varía considerablemente según la obra, en algunos casos puede aparecer uno solo y en otros se multiplican. Su distribución no se ajusta a unas normas establecidas, pues se presenta en multitud espacios, aunque lo normal es que la heráldica ocupe un lugar sobresaliente. Se repite la misma colocación que los epitafios, salvo por el hecho de que encontramos una mayor diversidad para este campo. Así pues, podemos añadir algunos lugares de especial relevancia como son las enjutas o la clave del arco; la parte superior de la obra, ya sea el tímpano o ático; entre elementos decorativos, como los almohadones o el manto del atril; o bien fuera del propio

⁴⁰¹ REDONDO CANTERA, M.^a José. (1987), pp. 268-269.

monumento, pero lo suficientemente próximo como para relacionarlo. El escudo puede aparecer de múltiples formas: en solitario, decorado dentro de alguna forma geométrica; o inserto en una corona de elementos vegetales, a la manera de *imago clipeata*, frecuente en los sepulcros romanos, en cuyo interior solía mostrarse la imagen del difunto para su glorificación. También, los escudos se complementan con las figuras de los tenantes - ángeles, salvajes, leones, seres híbridos, etc.- colocados en pareja y de forma simétrica. A modo de ejemplo, podemos mencionar el sepulcro de María Dávila. En el frontal de la cama se distribuyen cuatro figuras de inspiración clásica, vistiendo peplos. En numerosas ocasiones estas figurillas se han identificado con ángeles, en cambio, la autora M.^a José Redondo hace una interpretación diferente y expone que se trata de una figuración de las estaciones, tema ya representado en el arte sepulcral romano⁴⁰². Estos personajes se acompañan de elementos vegetales que los vinculan a la naturaleza, en concreto, la figura colocada a la extrema derecha sostiene una cornucopia llena de frutos, aludiendo a la abundancia de alimentos durante este período del año. Así pues, las estaciones sirven como tenantes y entre cada pareja se ha colocado un escudo hacia el cual han orientado su cuerpo y mirada, destinándose el centro para otro escudo más. En total, se muestran tres escudos, todos ellos diferentes entre sí. En definitiva, la presencia de motivos heráldicos y epigráficos en los monumentos funerarios aportaba una mayor riqueza decorativa e informativa en la obra. Sin embargo, estos datos no siempre eran comprendidos, ya que no todos los espectadores sabían leer, menos aún latín, y tampoco era fácil reconocer las figuras heráldicas, debido, entre otras cosas, a la diversidad y multitud de propietarios que disponían de dichos emblemas.



Fig. 37. *Sepulcro de María Dávila*.
[Fotografía:
<https://masquemurallas.com/2014/09/21/virreina-maria-davila/>]

⁴⁰² REDONDO CANTERA, M.^a José. (1987), pág. 98.

2. Estudio de casos

2.1. María Portocarrero

La primera persona que vamos a abordar en este capítulo es María Portocarrero, una de las damas más ilustres de la época, cuyo nombre, como veremos, ha quedado ligado para la posteridad a uno de los personajes más relevantes de la política castellana de finales de la Baja Edad Media. Aunque desconocemos bastante información sobre la vida privada de esta señora, su paso por la Historia ha quedado plasmado en la documentación de la época por dos motivos fundamentales: sus problemas hereditarios y su distinguido matrimonio.

Desconocemos la fecha de nacimiento exacta de María, aunque debió ser a finales de la segunda década del siglo XV. Fue hija del matrimonio entre don Pedro Fernández Portocarrero -V señor de Moguer, IV señor de Villanueva del Fresno, Alcalde Mayor de Sevilla, jefe y pariente mayor de toda la Casa Portocarrero en Castilla y Portugal- y de doña Beatriz Enríquez -descendiente de importantes linajes, pues era hija de Alfonso Enríquez, señor de Medina de Rioseco y almirante de Castilla, así como de Juana de Mendoza y Ayala, *La ricahembra de Guadalajara*-. Por lo tanto, su madre era hermana de Fadrique Enríquez -padre de la reina consorte Juana Enríquez y abuelo del futuro Fernando “el Católico”-, por lo que María Portocarrero fue prima-hermana de la reina de Aragón, Navarra y Sicilia, a causa de su casamiento con Juan II de Aragón⁴⁰³. Fruto de la unión entre don Pedro y doña Beatriz nacieron dos niñas, Juana y María Portocarrero.

Desgraciadamente para ellas, quedaron huérfanas a edades muy tempranas. Poco después de quedar viudo, su padre redactó un testamento con fecha de 18 de octubre de 1429, en el cual dispone los bienes para sus hijas. La heredera del mayorazgo antiguo de la Casa, la villa de Moguer, en la actual provincia de Huelva, y la mitad de las alcaicerías de Sevilla, serían para su primogénita Juana. En cuanto a su hija María, le concedió el segundo mayorazgo de Villanueva del Fresno, en la actual provincia de Badajoz, y las casas familiares en la colación de San Bartolomé de Sevilla. Asimismo, como sus hijas eran todavía menores de edad, nombra como tutores y gobernadores del patrimonio a dos parientes. Por un lado, a su primo Pedro Fernández de Velasco, futuro conde de Haro, y, por otro, a su cuñado Egidio Bocanegra, casado con su hermana Francisca Portocarrero.

⁴⁰³ FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco (1900). *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, Casa Real y Grandes de España*, pág. 183.

Además, encomienda la crianza de las niñas a su abuela, Juana de Mendoza, a lo cual añade que en el caso de que no cumpliera con el cargo, sería su mayordomo, Vázquez, quien debía desempeñar dicha función⁴⁰⁴. A pesar del empeño del padre de María por dejar todo establecido antes de su muerte, los tutores testamentarios de las jóvenes poco tiempo duraron en su cargo. Egidio Bocanegra por fallecimiento en 1431 y Pedro Velasco por la renuncia en 1432, al estar al servicio del rey, ya que durante este período la nobleza castellana estaba dividida ocasionando grandes problemas políticos, y, quizás, por posibles desavenencias en el control ejercido por doña Francisca. Ahora bien, la ausencia de tutela debió resolverse rápidamente pues, a principios de ese año, el rey Juan II realiza una real cédula ordenando a los alcaldes de Sevilla designar un tutor para las hijas del difunto señor de Moguer⁴⁰⁵.

Los años posteriores a la muerte de su padre, fallecido el 3 de febrero de 1430⁴⁰⁶, la información sobre María y su hermana Juana resulta bastante incierta, pues parecen haber llegado a la actualidad diferentes versiones de los hechos. Posiblemente, aquellos autores que basaron sus investigaciones en la reconocida obra de Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española y grandes de España*, de principios del siglo XX, han mantenido la equivocación de considerar el fallecimiento de Juana Portocarrero el mismo año que lo hizo su padre⁴⁰⁷. No obstante, este fatídico hecho no se produjo en esa fecha sino más adelante, tal y como demuestra el trabajo de Calderón Ortega, en el cual nos basamos para resolver algunas cuestiones sobre la vida de nuestra protagonista. Según parece, durante un periodo de tiempo indeterminado, las jóvenes se trasladaron a Palencia, donde estuvieron bajo el cuidado de su tío Fadrique Enríquez y de su ya mencionada abuela, Juana Mendoza. Ahora bien, por lo que aparece en los registros, su tía Francisca Portocarrero, probablemente apoyada por su esposo Egidio Bocanegra⁴⁰⁸, se apropió rápidamente del mayorazgo de Juana. Francisca tomó posesión de los bienes pertenecientes al estado señorial de Moguer el día 24 de noviembre de 1431, dándole forma legal ya que se sirvió de algunos juristas que consideraron apropiada y conveniente

⁴⁰⁴ CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (2016). “¿No cesaréis de citarnos leyes viendo que ceñimos espadas? Los pleitos por el señorío de Moguer en el siglo XV (1430-1457)”, pág. 76; FRANCO SILVA, Alfonso (2009). “Las mujeres de Juan Pacheco y su parentela”, pp. 166-167.

⁴⁰⁵ CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (2016), pág. 78.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, pág. 76.

⁴⁰⁷ FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco (1900). *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española y grandes de España*, pág. 184.

⁴⁰⁸ Egidio Bocanegra ocupó poco tiempo su función como tutor pues falleció en enero de 1431. DE LA PRADA HERNÁNDEZ-OLIVARES, Luis Manuel (2023). “La baja nobleza en tierras de frontera: el matrimonio Oyón-Cárdenas, fundadores del monasterio jerónimo de Ntra. Sra. De la Luz”, pág. 479.

el expolio realizado a su sobrina⁴⁰⁹. Este hecho iniciará una serie de pleitos por el señorío de Moguer que se alargarán décadas después con María Portocarrero, como parte principal del suceso. Además, no conforme con ello, Francisca también intentó controlar la herencia recibida por María, para lo cual decide, más adelante, prometerla a su primogénito Luis Bocanegra⁴¹⁰ que por aquel entonces ya era V Señor de la Casa Bocanegra en España y V Señor de Palma del Río. Sin duda, entre las pretensiones a las que aspiraba doña Francisca estaba la unión de los señoríos en sus descendientes, ya que sus titulares obtendrían así un gran poder en la zona de Andalucía⁴¹¹. Teniendo en cuenta la minoría de edad de María y la consanguineidad con su primo-hermano Luis, los desposorios debieron esperar algunos años para que fueran legales. Si bien, se consiguió una breve de dispensa del Papa Eugenio IV a favor de dicho casamiento, el “repentino” fallecimiento de su prometido lo imposibilitó. Luis Bocanegra otorgó su testamento el 1 de marzo de 1442, dejando como heredero universal de sus señoríos -entre ellos el de Moguer⁴¹²- a su hermano pequeño, Martín Fernández, que todavía era menor de edad, pues debía tener unos 12 años⁴¹³.

A partir del año 1442, María es relacionada con Juan Pacheco, noble castellano de ascendencia portuguesa, quien, por aquel entonces, era doncel de Enrique, príncipe de Asturias. Desde su juventud, Pacheco fue considerado un hombre astuto e inteligente en asuntos de política, lo cual le llevó a adquirir gran poder y a ascender rápidamente en estatus social. La unión entre la joven María Portocarrero y Juan Pacheco se efectuó ese mismo año, cuando ella debía contar con unos catorce años. Para María esta relación establecería su primer y único matrimonio, mientras que para Pacheco se trataba de segundas nupcias. La situación de Pacheco era ciertamente peculiar, pues siendo mozo – en torno a los 15 años- se celebraron sus desposorios el 27 de septiembre de 1436, con Juana de Luna⁴¹⁴, prima del condestable don Álvaro de Luna. Durante largo tiempo, Pacheco luchó contra la validez de este matrimonio, consiguiendo la nulidad el día 17 de

⁴⁰⁹ CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (2016), pág. 77.

⁴¹⁰ Luis Bocanegra, era el hijo primogénito del matrimonio entre Egidio Bocanegra II, IV Señor de la Casa Bocanegra en España y IV de Palma del Río, y Francisca Portocarrero. A pesar de que no tuvo descendencia con su esposa doña María Portocarrero, sí tuvo un hijo fuera del matrimonio con Leonor de Rueda, cuyo nombre es homónimo al de su padre. GÓMEZ LÓPEZ, Nieves (1997). “Portocarrero, un personaje del siglo XV”, pág. 105.

⁴¹¹ CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (2016), pág. 76.

⁴¹² Luis Bocanegra recibió el señorío de Moguer en 1436, año en el que falleció su madre Francisca. FRANCO SILVA, Alfonso (2009b). “Juan Pacheco. De doncel del príncipe de Asturias a marqués de Villena (1440-1445)”, pág. 742.

⁴¹³ CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (2016), pág. 79.

⁴¹⁴ También conocida por el nombre Angelina de Luna.

febrero de 1442. Las razones que se dieron para declararlo nulo, se deben a que dicha unión se efectuó sin la libre voluntad del contrayente, quién lo hizo por temor al Condestable y bajo su coacción. A lo cual debe sumarse la diferencia en la posición social de ambos linajes y, además, al hecho de que no hubo consumación entre los cónyuges. Por lo tanto, la validez de los esponsales nunca se hizo efectiva. De manera que, ante la nulidad de dicho matrimonio, a Pacheco se le permitió contraer un nuevo enlace más acorde a su posición. Ahora bien, la boda entre María y Juan no fue considerada válida por la Iglesia hasta mayo de 1456, fecha en la que el Papa Calixto III les dio autorización para casarse de nuevo y legitimar su descendencia⁴¹⁵. La carrera política de Pacheco fue imparable, lo cual le permitió incorporar al patrimonio familiar multitud de donaciones de villas, consiguiendo con ello que el estatus social de la pareja fuera en continuo ascenso. Tras la batalla de Olmedo, en 1445, donde su esposo tuvo un papel destacado, se recompensó al matrimonio con el marquesado de Villena. A partir de entonces, a María se la denominará con el nuevo título de marquesa.

No cabe duda de que la unión entre María y Pacheco supuso un quebradero de cabeza en los planes que había ideado su tía Francisca. Tan pronto se produjo el casamiento, Pacheco, que era conocedor de sus habilidades, veló por los intereses patrimoniales de su esposa. Desde su posición en la corte, aprovechó las circunstancias políticas en su beneficio. Por supuesto, el matrimonio se asesoró por buenos juristas para resolver la cuestión de Moguer y los problemas que podían derivarse. Según parece, su tía también pudo haber intentado apoderarse de Villanueva de Fresno, pero el concejo se opuso a su control reconociendo a María Portocarrero como su legítima señora⁴¹⁶. Por lo tanto, los principales problemas se centraron en el señorío de Moguer, que pertenecía legalmente a su hermana. Como ya mencionamos anteriormente, las niñas pasaron su juventud en tierras palentinas. Allí Juana fue recluida en el convento de Santa Clara de Palencia, una fundación familiar, ya que a diferencia de María padecía una discapacidad. Según las crónicas y documentos, Juana era sordomuda y aunque esto la imposibilitaba en numerosos aspectos, lograba hacerse entender a través de gestos. Ante esta cuestión, el

⁴¹⁵ Las cuestiones sobre la nulidad del matrimonio entre Juan Pacheco y Juana de Luna, se expresan detalladamente en el trabajo de FRANCO SILVA, Alfonso (2009a), pp. 161-167; FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco (1900), pp. 182-183.

⁴¹⁶ FRANCO SILVA, Alfonso (2009a), pág. 167; No obstante, el autor Luis Manuel de la Prada expone que de momento se desconoce si hubo algún pleito entre Francisca Portocarrero y el concejo de Villanueva del Fresno. En cambio, lo que sí intentó fue unir ambos mayorazgos a través del compromiso matrimonial entre Luis Bocanegra y María Portocarrero. DE LA PRADA HERNÁNDEZ-OLIVARES, Luis Manuel (2023), pág. 484.

objetivo fue hacer entender a Juana la trascendencia de la renuncia de su mayorazgo a favor de su hermana María. La primogénita lo aceptó con la condición de un juro de heredad de 20.000 maravedíes anuales, que sirvieran para su mantenimiento y del convento en el que era novicia⁴¹⁷.

Aprovechando las adversas circunstancias políticas en la que se encontraba el reino -con los Infantes de Aragón enfrentados al rey Juan II de Castilla y su condestable don Álvaro de Luna-, Pacheco aprovechó todos los medios que tuvo a su alcance para recuperar lo que legítimamente pertenecía a su esposa. Entre las medidas que se tomaron para solucionar dicho problema, consta el 25 de enero de 1444 la firma de la confederación de nobles, en la cual Pacheco incluyó como uno de los requisitos el asunto de Moguer. De esta manera, don Álvaro de Luna, a quien se le había ofrecido la dirección de la coalición, se comprometió a intervenir para que el señorío fuera entregado a María⁴¹⁸. Entre marzo y mayo diferentes mandatos reales, tanto de Juan II como del infante Enrique, fueron dirigidos a nobles andaluces para que hicieran efectiva la entrega de Moguer a su legítima señora y evitar así una posible contienda. Como era de esperar, su primo Martín Fernández de Portocarrero, exigió a cambio una compensación económica por abandonar la villa. De manera que el rey le ofrece, por la pérdida, una compensación en equivalencia de cuatro villas en tierras cordobesas: Santaella, Hornachuelos, Peñaflor y Las Posadas⁴¹⁹. Si bien parece que todo quedó resuelto en 1444, la realidad para Martín Fernández Portocarrero fue distinta. Aunque no entraremos en detalles, pues no competen a nuestra protagonista María Portocarrero, en 1455 su primo reabrió -sin éxito- el caso por vía legal para justificar sus derechos sobre Moguer. Sin embargo, como veremos más adelante, el señorío se mantuvo en la familia de María.

Sin duda, María Portocarrero supuso un claro ejemplo del papel que una noble debía desempeñar en una relación. Nos referimos al hecho de ser una buena esposa, que apoye los entresijos de su marido, y a la posibilidad de engendrar hijos. De la unión de este ilustre matrimonio nació una amplia descendencia. En total tuvieron once hijos que llegaron a edad adulta, tres varones -Diego, Pedro y Alfonso- y ocho hembras -María “la

⁴¹⁷ CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (2016), pp. 81-82.

⁴¹⁸ *Ibidem*, pág. 83.

⁴¹⁹ *Ibidem*, pág. 84; Las cuatro villas no fueron cedidas a Martín Fernández Portocarrero pues la jurisdicción de Córdoba se negó a separarse del alfoz de dichas tierras, por lo que se substituyó esta compensación por otra en metálico. DE LA PRADA HERNÁNDEZ-OLIVARES, Luis Manuel (2023), pág. 486.

mayor”, Beatriz, Catalina, Francisca, Inés, Juana, María “la menor” y Leonor⁴²⁰. Para la numerosa sucesión femenina, se concertaron interesantes enlaces matrimoniales con otras importantes familias nobiliarias. Lo cierto es que, muchos de estos casamientos se produjeron tras la muerte de María quien, hasta casi al final de su vida, siguió pariendo hijos. Por poner un ejemplo de estos célebres casamientos, resaltamos el de Francisca Pacheco con Íñigo López de Mendoza “El Gran Tendilla”- hijo de Elvira Quiñones, personaje comentado en el capítulo anterior-. En cuanto a sus hijos, se otorgaron tres mayorazgos que recogían el amplio patrimonio del linaje. Diego López Pacheco, el primogénito, heredaba el mayorazgo principal, que correspondía a las villas, tierras y lugares que formaban el marquesado de Villena; a Pedro Portocarrero, el segundo, se le otorgaron los bienes heredados de su madre; y, a Alfonso Téllez-Girón, el tercero, formado por la villa y fortaleza de la Puebla de Montalbán, las casas principales y otras menores de la ciudad de Toledo, San Felices de los Gallegos y villas que apartó del mayorazgo principal de su hijo primogénito para destinarlas a su hijo menor. Ahora bien, en la fundación de estos mayorazgos se estableció que la transmisión se haría siempre de varón en varón y en orden de primogenitura. En el caso de que estos hijos no tuvieran como descendencia una línea masculina, el mayorazgo iría a los sucesores varones de las hijas de los fundadores⁴²¹.

María Portocarrero otorgó testamento en Segovia el día 3 de diciembre de 1471, mes en el que fallecería. En él expone las disposiciones sobre su enterramiento, manifestando su deseo de ser sepultada en la capilla mayor del monasterio jerónimo de Santa María de El Parral, Segovia. Para ello destina 50.000 maravedíes que debían usarse en las obras para acondicionar dicho lugar⁴²². Pero, ¿a qué se debe la elección del cenobio segoviano? Lo cierto es que existe bastante incertidumbre en torno al origen fundacional de dicho lugar, el cual ha quedado entremezclado por hechos reales y leyendas. El monasterio fue mandado construir en 1447 por el infante Enrique, con la participación de su válido Juan Pacheco, por lo que podría tratarse de una fundación conjunta. Las obras se iniciaron en 1454, año en el Enrique se convirtió en monarca. Según el autor Alberto Martínez, al rey le correspondería la construcción del complejo conventual y a los Pacheco la erección de

⁴²⁰ FRANCO SILVA, Alfonso (1987). “Los testamentos de Juan Pacheco (1470-1472)”, pág. 159.

⁴²¹ Ibidem, pág. 158. En el momento de la muerte de doña María, el mayorazgo de Alfonso Téllez-Girón no estaba todavía establecido, de manera que en su testamento establece su voluntad para con los bienes que heredaría su hijo menor. FRANCO SILVA, Alfonso (2009a), pág. 174.

⁴²² FRANCO SILVA, Alfonso (2009a), pág. 173.

la iglesia⁴²³. Ahora bien, hay quienes sostienen que Enrique había elegido este espacio para ser enterrado, pues deseaba para ello un lugar apropiado en Segovia, ciudad a la cual tenía especial cariño. Pero, con el paso de los años, este privilegio fue adquirido por Pacheco, para levantar allí su panteón familiar. Ahora bien, según da a entender el primer testamento de Juan Pacheco en 1470, esta no fue siempre su intención. Según este documento, el lugar que había elegido el noble para ser enterrado fue la capilla mayor de la iglesia de San Bartolomé, en su villa de Belmonte. En cambio, en su segundo testamento de 1472, establece que desea ser sepultado en la capilla mayor del monasterio de El Parral, donde reposa el cuerpo de su difunta mujer doña María. Por lo tanto, se produce un cambio de elección respecto al lugar de inhumación de su cadáver⁴²⁴. Esto puede deberse, posiblemente, al hecho de que María falleciera en el año intermedio entre ambos testamentos, otorgando el suyo en 1471 y cuya voluntad expone como última morada de sus restos el cenobio segoviano.

Los restos de doña María reposaron en la iglesia de Santa María de El Parral, en la denominada “capilla vieja”, a la espera de que se terminaran las obras de abovedamiento de la capilla mayor. Cuando estas finalizaron, los restos se llevaron a un sepulcro exento colocado en el centro.⁴²⁵ No obstante, esta sepultura sirvió de morada provisional pues su hijo primogénito, Diego López Pacheco, contrató en 1528 unos nuevos sepulcros para sus padres. Este monumento funerario destaca por su novedosa disposición a la manera retablo -sepulcro. La obra se compone en el centro por el retablo mayor y en los extremos por las sepulturas de los marqueses de Villena. Visto desde la posición de los feligreses, el lateral derecho corresponde a María Portocarrero y el lateral izquierdo a Juan Pacheco. A pesar de que las obras están realizadas en materiales diferentes -pues el retablo se elaboró en madera policromada y los sepulcros en alabastro- la distribución de los cuerpos del retablo central, así como sus calles adyacentes, se ajustan perfectamente a la estructura de los monumentos funerarios. De esta forma, se consigue que los diferentes elementos formen una unidad y que el espectador, cuando observa el altar, visualice un conjunto escultórico a la manera de tríptico⁴²⁶.

⁴²³ MARTÍNEZ ADELL, Alberto (1955). “Arquitectura plateresca en Segovia”, pág. 33.

⁴²⁴ FRANCO SILVA, Alfonso (1987), pp. 159-167.

⁴²⁵ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (noviembre de 2013). *Plan Director Monasterio de Santa María de El Parral*, pág. 539.

⁴²⁶ REDONDO CANTERA, M.^a José (1987), pág. 118.

Destaca en el centro, por su monumentalidad y verticalidad, el retablo mayor de la iglesia. Esta obra realizada en compañía por diferentes artistas y artesanos abulenses, como fueron los entalladores, Juan Rodríguez y Jerónimo Pellicer, y el pintor Francisco González⁴²⁷. También, participará, más adelante, Diego de Urbina, para dorar y estofar las esculturas y relieves⁴²⁸. El retablo está formado por cuatro cuerpos, tres calles -además de otras dos subsidiarias que enlazan con los sepulcros-, una predela y un ático. Los relieves representan episodios desordenados de la vida de la Virgen y de Jesús, complementados por diferentes figuras de santos y ángeles. Asimismo, la separación de las calles se realiza a través de columnillas abalaustradas ricamente ornamentadas. Comenzando por el primer cuerpo, la calle central acoge la imagen de san Jerónimo -santo titular de la orden a la pertenece el monasterio-, y a ambos lados escenas de la Pasión -a la derecha el Lavatorio de pies y a la izquierda la Última Cena-. El segundo cuerpo alberga la imagen de la Virgen María, entronizada y bajo doselete, sosteniendo al Niño Jesús en su regazo, que también se expande al tercer nivel; en los extremos aparecen La Visitación, a la derecha, y la Natividad de María, a la izquierda. El tercer cuerpo presenta, a la derecha, el Abrazo en la Puerta Dorada y, a la izquierda, la Anunciación. Y el cuarto cuerpo aloja, en la calle central, la celebración Pentecostés, acompañada por la Asunción, a la derecha, y la Circuncisión, a la izquierda. Por último, el ático acoge la imagen del Calvario -Cristo en la cruz flanqueado por la Virgen Dolorosa y San Juan-; y sirve como remate del retablo la representación del Padre Eterno bendiciéndonos.

Como ya hemos comentado anteriormente, se incorporan en los laterales los sepulcros de los marqueses, cuya estructura está diseñada como un espacio tripartito de la capilla mayor, que da un carácter armonioso y equilibrado del conjunto. Si bien el retablo ocupa el emplazamiento en su totalidad, los sepulcros están condicionados por las ventanas que se abren por encima. Además de la luminosidad y ventilación que otorgan los ventanales de la capilla mayor, estos también se han aprovechado para una función artística, pues las jambas de cada una de ellas están decoradas con esculturas de los apóstoles, tallados por

⁴²⁷ Una escritura de obligación firmada el 23 de marzo de 1528 ante Diego de Tapia, obligaba a estos artistas procedentes de Ávila a llevar a cabo el retablo en la forma en que se ve y cumpliendo con todas sus condiciones. Todo ello por un precio de cuatrocientos mil maravedíes. BOSARTE, Isidoro (1804). *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*, pág. 355; Aunque no aparece la mención del carpintero-entallador Blas Hernández, diferentes estudios incluyen su participación en el retablo mayor.

⁴²⁸ Otra escritura de obligación firmada el 19 de octubre de 1553 ante Francisco de Espinosa, obligaba a Diego de Urbina, vecino de Madrid, a dorar y estofar el retablo mayor sobre lienzo y encañamadas todas las figuras que son de relieve y, además, hacer una cortina y pintarla con los pasos de la Pasión al natural, que sirviera para cubrir todo en retablo en la Semana Santa. Todo ello por mil novecientos ducados. *Ídem*.

Sebastián de Almonacid en 1494⁴²⁹. Los monumentos funerarios fueron encargados al ya mencionado Juan Rodríguez, acompañado por Lucas Giraldo, quienes lo tallaron en alabastro decorándolo, a su vez, con algunos toques de oro fileteado en los arcos y entablamentos. Ambos sepulcros se estructuran de la misma manera, salvo por algunos elementos del programa iconográfico empleado para su decoración. Ahora bien, centraremos nuestra atención en el análisis del sepulcro de doña María Portocarrero. Su monumento se corresponde con el ubicado en el lado de la Epístola, es decir al lado derecho, y se configura de forma semejante al retablo. Iniciamos esta explicación desde la parte inferior hasta la superior, dividiendo la obra en cuatro zonas.

El espacio que está más abajo corresponde con la predela, la cual se ha dividido en siete hornacinas aveneradas, que albergan la representación de diferentes Virtudes sedentes acompañadas por otras de Adán y Eva. Las figuras, retratadas con sus diferentes atributos, se distribuyen de izquierda a derecha en este orden: Esperanza, Adán, Justicia, Templanza, Prudencia, Eva y Fortaleza⁴³⁰. Curiosamente, a diferencia del sepulcro de su esposo en el que la Fortaleza se representa con una figura femenina, en el caso de doña María se optó por la figuración masculina de Sansón, lo cual llama la atención, ya que tendría más sentido su colocación a la inversa.

Justo encima se sitúa el arcosolio, cuyo arco de medio punto cobija en su interior el bulto arrodillado y orante de doña María. Su figura está escoltada por una doncella, a tamaño menor, colocada tras ella. Ambas esculturas femeninas dirigen su atención hacia el altar mayor, descrito anteriormente, y están ataviadas de manera sencilla, con amplios mantos que cubren sus cuerpos y tocas en sus cabezas. Cabe destacar que en la base de la doncella se ha tallado, lo que parece ser a simple vista, un sombrero de peregrino, atributo inusual para este tipo de obras. Aunque la figura no está acompañada por el frecuente reclinatorio, en este caso es sustituido por dos almohadones, sobre los cuales se ha colocado un libro de oraciones abierto. Como bien puede observarse, todos los espacios disponibles están decorados por relieves que se ajustan a diferentes temáticas. En el fondo del nicho sobresale, por sus grandes dimensiones, la escena bíblica del Santo Entierro. La escena representa el momento en el que va a ser enterrado el cuerpo inerte de Cristo. Por esta razón, aparece en un primer plano un sarcófago rodeado por varias personas que

⁴²⁹ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (noviembre de 2013). *Plan Director Monasterio de Santa María de El Parral*, pág. 84.

⁴³⁰ Ibidem, pág. 362.

participan en el funesto acontecimiento. En total son ocho los personajes que intervienen en la composición. En primer lugar, Cristo, cuyo cuerpo yacente y semi arropado por un sudario, está siendo sostenido por Nicodemo y José de Arimatea, para ser introducido en el sepulcro. Tras ellos aparece la Virgen María, colocada en el centro, contemplando afligida y con las manos entrelazadas el trágico suceso. La acompañan San Juan, a su derecha en actitud de consuelo, así como las Santa Mujeres. Ocupa un lugar destacado María Magdalena, retratada delante del sarcófago, la cual se muestra arrodillada ayudando a colocar el cadáver. A diferencia del resto de figuras femeninas, la iconografía de María Magdalena la retrata con los cabellos sueltos, haciendo referencia a la mujer pecadora que con sus lágrimas lavó los pies a Cristo, los perfumó con ungüentos y los secó con su larga cabellera. En el fondo de la escena se aprecia una ciudad amurallada que, algunos autores, han identificado con Villena, debido a la forma particular de sus torres y en una clara alusión al marquesado que ostentaban los difuntos⁴³¹. Asimismo, el Santo Entierro supone una temática bastante apropiada para representar en el arte funerario, pues se pretende hacer un paralelismo de la muerte de la difunta, que ya ha sido sepultada, con la inhumación de Cristo. Por lo tanto, representar este episodio la hace partícipe de su muerte, manteniendo la esperanza de que, al igual que sucedió con el Señor, el alma de la fiel esté a la espera de su futura resurrección⁴³². El interior del arco está decorado con motivos grutescos, mientras que en el exterior se aprecian diferentes imágenes. Bordeando el arco, similar a un angrelado, aparecen aglomeradas cabezas aladas de ángeles. A su vez, desde la base y rodeando la parte exterior, se han tallado, individualmente, diez figuras angelicales portadoras de los *Arma Christi*. La representación de estos instrumentos de la Pasión tiene una gran carga simbólica, que se ajusta perfectamente al ámbito funerario. Cada objeto alude al sufrimiento padecido por Cristo, pero también su uso hace referencia a que, a través de ellos, logró vencer a la Muerte y el Pecado, consiguiendo así la redención de la humanidad. Por lo tanto, el empleo de estos instrumentos, que un principio se atribuyen al martirio y la humillación que padeció Cristo durante la Pasión, se transforman y pasan a ser símbolos del triunfo⁴³³. Asimismo, en las enjutas se han dispuesto las armas de doña María, con escudos partidos que aluden al linaje de los Enríquez y a los Portocarrero.

⁴³¹ SOLER GARCÍA, José María (2005). “Unos paisajes villenenses en el monasterio segoviano de El Parral” (en formato HTML). <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc93150>

⁴³² REDONDO CANTERA, M.ª José (1987), pp. 168-169.

⁴³³ *Ibidem*, pp. 169-170.

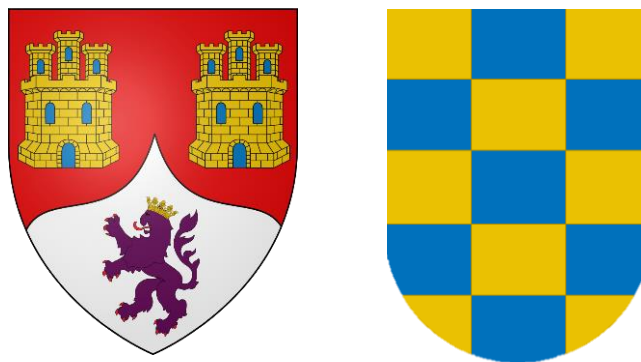


Fig. 38 *Armas de la Casa Enríquez*: escudo mantelado, tanto a la derecha como a la izquierda en gules, castillos de oro donjonado de tres torres. En punta de plata, león rampante de gules y coronado en oro. Fig. 39 *Armas de la Casa Portocarrero*: escudo jaquelado, con quince piezas de oro y azur.⁴³⁴



Fig. 40 *Sepulcro de María Portocarrero* [Fotografía: Ministerio de Cultura].

⁴³⁴ FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco (1900), pp. 218-307.

La tercera zona se compone de dos hornacinas aveneradas, separadas entre sí por una columna, que acogen esculturas de dos santas. A la derecha, Santa Elena, retratada con algunos de sus atributos, como son la corona de emperatriz romana y portando la Cruz; y, a la izquierda, Santa Lucía, que porta entre sus manos la palma del martirio y el platillo con los ojos, lo cual hace referencia a la etimología de su nombre “la que porta la luz”⁴³⁵. La zona más elevada del sepulcro, consta de un tímpano semicircular que representa la Aparición de Jesús a los Apóstoles. En este caso la escena muestra en el centro a Jesucristo impartiendo la bendición sobre su madre y dos parejas de apóstoles, identificados como San Pedro y San Pablo, así como San Juan y Santiago⁴³⁶. Por último, flanquean el monumento funerario dos grandes pilastras ricamente ornamentadas, que han sido decoradas, primordialmente, con hornacinas aveneradas que contienen estatuas de diferentes santas. Por tanto, se trata de un conjunto hagiográfico formado únicamente por figuras femeninas. La investigadora Redondo Cantera ha logrado identificar varias figuras por los símbolos que las caracterizan: Santa Águeda, Santa Bárbara, Santa Genoveva de París, Santa Juliana, Santa Margarita, Santa Paula y Santa Quiteria son algunas ellas⁴³⁷. En definitiva, el monumento funerario de doña María forma parte de un retablo-sepulcro que supone un interesante modelo del tránsito del estilo gótico al renacentista, siendo considerado por numerosos expertos como uno de los mejores ejemplos del arte renacentista que se conservan en Segovia, debido a su singularidad y a su valor artístico e histórico.

Como ya mencionamos, previamente, el equipo encargado de llevar a cabo esta monumental obra estuvo bajo la órbita del maestro Vasco de la Zarza. Precisamente una de sus tallas más reconocidas, el sepulcro del obispo Alonso Fernández de Madrigal – también llamado *El Tostado*-, fue una de sus principales fuentes de inspiración. De los diferentes elementos artísticos que son comunes entre ambas obras, identificamos: los nichos avenerados con las imágenes de Adán y Eva, junto con las Virtudes; la ocupación de los espacios con motivos grotescos; un relieve con una escena religiosa, situado al fondo; o las pilastras ornamentadas, para flanquear la obra. Serán Juan Rodríguez y Lucas Giraldo, autores de los sepulcros segovianos y discípulos de Vasco de la Zarza, quienes tras su muerte mantendrán viva la escuela abulense y el estilo de su maestro, a través de

⁴³⁵ REDONDO CANTERA, M.^a José (1987), pp. 181-190.

⁴³⁶ *Ibidem*, pág. 172; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (noviembre de 2013). *Plan Director Monasterio de Santa María de El Parral*, pág. 362.

⁴³⁷ REDONDO CANTERA, M.^a José (1987), pp. 175-195.

la realización de obras arquitectónica y escultóricas⁴³⁸. Ahora bien, teniendo en cuenta que Juan Rodríguez, quien encabeza el contrato, y Lucas Giraldo trabajaron juntos desde 1525 –fecha en la que firmaron un contrato de compañía⁴³⁹–, la identificación individualizada del estilo de cada uno se dificulta considerablemente para dicha obra.

Con respecto al estado de conservación, debemos comentar que a día de hoy se están llevando a cabo las labores de restauración, tanto del retablo como de los sepulcros. Los trabajos en el retablo están más enfocados a limpiar el polvo de las figuras que oculta los colores de su policromía o el brillo de los dorados; mientras que, en los sepulcros la labor primordial es retirar la gruesa capa de cal coloreada en ocre y gris que, sin duda, oculta la calidad artística de las tallas. Ya desde el siglo XVIII autores como Isidoro Bosarte se quejaban de ello:

“Es un dolor ver los sepulcros de los fundadores en esta capilla mayor executados del mejor alabastro, y dada luego en ellos una mano de cal con brocha gorda. De esto habrá mucho que lamentarnos en Castilla, [...]. Tengo para mí que no fuéron los castellanos los que diéron principio á esta bárbara costumbre, sino aquellos blanqueadores de la Lumelina, ó del lago de Santa Agueda, que vienen á España en pequeñas quadrillas, ajustan blanquear las iglesias por poco dinero, despachan con agilidad, y todo lo dexan enjalbegado. Lo que debería hacerse sin dilación para redimirse de nota tan grosera es fregar y limpiar con micho aseo la obra de piedra, y dexar en su nativo hermoso color el alabastro.”⁴⁴⁰

En definitiva, dos siglos después de estas duras reflexiones, los deseos de este autor finalmente serán cumplidos, recuperando esta obra su esplendor perdido.

⁴³⁸ Ruiz-Ayúcar Zurdo, María Jesús, «Vasco de la Zarza», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/6569/vasco-de-la-zarza>).

⁴³⁹ Parrado del Olmo, Jesús María, «Juan Rodríguez», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/57363/juan-rodriguez>).

⁴⁴⁰ BOSARTE, Isidoro (1804), pág. 59.



Fig. 41 *Sepulcro de María Portocarrero* [Fotografía: ranplett]
<https://maravillasdeespana.blogspot.com/2019/01/el-monasterio-de-santa-maria-del.html>

2.2. Ana de Gurrea

El segundo personaje que vamos a tratar en este capítulo es la dama Ana de Gurrea, cuyo paso por la Historia ha quedado marcado por tres aspectos fundamentales: su prolongado concubinato, su papel como madre y su destacado monumento funerario.

Ana nació en torno a 1475 y fue hija de mosén Juan de Gurrea, señor de Argavieso, y de doña Catalina de Gurrea. Poca información tenemos de su infancia, salvo que quedó huérfana a una edad temprana. Su padre falleció demasiado pronto, en 1475, siendo ella todavía muy pequeña, por lo que no llegó a conocerlo; y su madre en 1488, cuando contaba con unos trece años, aproximadamente⁴⁴¹. Tras este trágico suceso, Ana quedó al cuidado de su tía Leonor de Gurrea, hermana de su madre⁴⁴². Aunque, posiblemente, en su niñez Ana pudo haber morado en Argaviesa, Huesca, pronto trasladarían su residencia a Zaragoza, pues allí se encontraban las personas implicadas en su compromiso. A pesar de que sus padres dejaron tres albaceas que debían encargarse de encontrar un buen marido para la joven, lo cierto es que este cometido fue llevado a cabo, únicamente, por su tía Leonor, quien se encargó de gestionar y firmar las capitulaciones matrimoniales en 1488. La persona elegida para desposar a la joven Ana fue su tío Lope de Gurrea, hijo primogénito de Lope *el Viejo*⁴⁴³, señor de Gurrea, quien aún por aquellas fechas era menor de edad. Pese a la pronta defunción de su padre, Juan de Gurrea reservó una dote para su hija de 30.000 sueldos; y su madre, Catalina, la dotó con 95.000 sueldos, sobre los lugares de “Artassona arboleyt y vellestar”⁴⁴⁴. En total Ana aportaba 125.000 sueldos y, su prometido, Lope todas las villas y castillos que heredaba de sus padres, los señores de Gurrea, los cuales se resumen en diecisiete lugares. Asimismo, en el caso de que Lope falleciera antes que Ana, podría disfrutar durante su viudedad de las rentas de Tormos y Alcalá de Gurrea⁴⁴⁵. Estas circunstancias no tardaron en darse, ya que en septiembre de 1493 fallecería su esposo, Lope, sin haber llegado a edad adulta. Tal y como habían

⁴⁴¹ Según la documentación Ana debió tener dos hermanos: don Martín Gil de Palomar y Gurrea, hijo de un matrimonio anterior de su padre, con quien mantuvo ciertos pleitos que más tarde serían subsanados tal y como demuestra su testamento; y Blanca Flor, mencionada en algunos documentos, padecía de una discapacidad que le acortó la vida. ELIPE SORIANO, Jaime (2021). “Madre de religiosos, abuela de santos: Las relaciones familiares de doña Ana de Gurrea (†1528), amante de un arzobispo en el Renacimiento español”, pp. 122-124.

⁴⁴² *Ibidem*, pág. 109.

⁴⁴³ Según Salazar y Castro, Lope *el Viejo*, era el abuelo materno de Ana de Gurrea, por tanto, su hijo Lope *el Menor*, era hermano de su madre y tío de su prometida. ELIPE SORIANO, Jaime (2019). *Iglesias, familia y poder en la época de Fernando el Católico: El arzobispo don Alonso de Aragón*, pág. 44.

⁴⁴⁴ ELIPE SORIANO, Jaime (2021), pp. 110-111.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, pp. 110-112.

acordado tiempo atrás, doña Ana asumía, legítimamente, el usufructo de Tormos. Ahora bien, solo pudo percibir estas rentas durante un brevísimo período de tiempo, pues su familia política rompió el pacto e integró todos los lugares al patrimonio de Miguel de Gurrea, hermano del difunto⁴⁴⁶. Si bien se desconocen los motivos que llevaron al incumplimiento de dicho acuerdo, lo más probable es que la razón se deba a la falta de fidelidad por parte de doña Ana. A pesar del efímero matrimonio, el 6 de enero de 1492, doña Ana tuvo un bebé fruto de una relación adúltera que mantuvo con el arzobispo de Zaragoza, Alonso de Aragón, hijo ilegítimo del rey Fernando II, *el Católico*, y Aldonza de Iborra. En consecuencia, Lope de Gurrea pasó su último año de vida sabiendo que su esposa había tenido un hijo que no era suyo y que por nombre tendría Juan de Aragón. Presumiblemente, esta circunstancia era conocida por todos, de ahí que la familia de Lope diera invalidez a los pactos firmados años atrás, a lo cual puede sumarse la posibilidad de que los cónyuges nunca llegaran a consumir el matrimonio. A pesar de todo, no hay constancia de que doña Ana se enfrentara, más allá de las pérdidas económicas por viudedad, a mayores consecuencias por su deslealtad⁴⁴⁷.

Si por algo quedó recordada en la historiografía doña Ana de Gurrea, fue por su amancebamiento con el arzobispo de Zaragoza. Teniendo en cuenta la fecha de nacimiento de su primer hijo, al inicio de 1492, la relación entre doña Ana y don Alonso de Aragón debió surgir, más tardar, en 1491. Juan fue el primer hijo de los cuatro que tuvieron a lo largo de una década: dos varones -el mencionado primogénito y Hernando- y dos hembras -Juana y la benjamina Ana-, además, de aquellos que murieron prematuramente. No se conoce con exactitud cuanto tiempo pudo durar este concubinato, no obstante, Jaime Elipe basándose en una carta fechada en 1506 y en la cual se alude al arzobispo, expone que la relación pudo prolongarse al menos 15 o 20 años⁴⁴⁸. Durante este periodo doña Ana vivió en Zaragoza, evidentemente no lo hizo en el palacio arzobispal, pues ello hubiera sido demasiado insolente para el cargo que ocupaba don Alonso en el ámbito religioso. Ahora bien, eso no impidió que el refugio de doña Ana estuviera muy cerca, concretamente, en una finca situada en las inmediaciones del

⁴⁴⁶ ELIPE, Jaime (2021), pág. 112; ELIPE, Jaime (2019), pág. 45.

⁴⁴⁷ ELIPE, Jaime (2021), pág. 113; ELIPE, Jaime (2019), pág. 46.

⁴⁴⁸ La carta del secretario real Lope de Conchillos a su tío Miguel Pérez de Almazán le da a conocer sobre algunos asuntos de su paso por Zaragoza y apunta que cuando fue a hablar con el arzobispo don Alonso besó las manos de su señora. Si bien es verdad que no se menciona el nombre de doña Ana de Gurrea, lo más probable es que se trate de ella, especialmente teniendo en cuenta el vínculo que existía entre ambos. ELIPE, Jaime (2021), pág. 114; ELIPE, Jaime (2019), pág. 47.

palacio, lo cual les permitía visitarse con frecuencia⁴⁴⁹. Poco más se conoce de la vida de doña Ana de Gurrea, una mujer que tras la muerte de su esposo no volvería a casarse jamás, ya que durante largo tiempo quedó bajo la protección del arzobispo de Zaragoza. Asimismo, esta dama, cuyas aficiones parecen limitarse a las actividades propias de su condición, como son la costura, la gestión de su limitado patrimonio y la oración⁴⁵⁰; no tuvo aspiraciones políticas o de ascenso social, pero sí se preocupó, como madre, por la situación de sus descendientes.

La noble mantuvo relación con todos sus hijos, aunque dista, considerablemente, del trato que tuvo con ellos. Además, debemos añadir la apreciable influencia que tuvo el rey Fernando en el devenir de sus nietos ilegítimos, ya que aprovechando su rango dispuso de ellos en beneficio e interés propio. El hijo con el que menos relación pareció tener fue el mayor, don Juan, quién siguió el camino de su padre, lo cual le permitió ser arzobispo de Zaragoza desde 1520 hasta 1530, y fue considerado el más profano de todos los prelados de la Casa Real de Aragón⁴⁵¹. Su hija Juana casaría con el III duque de Gandía, Juan de Borja, con quien tuvo una prolífera descendencia, entre ellos el ilustre don Francisco de Borja, santo de la Iglesia católica. Desgraciadamente, doña Juana falleció demasiado joven, cuando contaba con una edad aproximada de 25 años, no obstante, durante ese breve tiempo su madre doña Ana la visitó con frecuencia⁴⁵². Le sigue su hijo predilecto Hernando, con quien tuvo un mayor trato. La cercanía de sus respectivas residencias les hizo posible pasar mayores temporadas juntos, lo cual les permitió estrechar todavía más sus lazos familiares. Don Hernando mostró una verdadera vocación religiosa al apartarse de la vida de caballería para consagrarse a Dios, por lo que recibió el hábito de la orden del Císter en el cenobio de Nuestra Señora de Piedra. En 1539 inició su notable carrera como arzobispo de Zaragoza, la cual se alargó 36 años hasta la fecha de su fallecimiento, destacando, también, en otras facetas políticas y culturales⁴⁵³. Y, por último, doña Ana, quien al igual que su hermana mayor se unió a un importante linaje

⁴⁴⁹ Esta circunstancia de “amancebamiento”, aunque no era del todo escandalosa, pues era más habitual de lo debido en personas de alto status, no era un buen ejemplo para la sociedad por lo que debía encubrirse en la medida de lo posible. ELIPE, Jaime (2021), pág. 115.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, pág. 116.

⁴⁵¹ ELIPE, Jaime (2017). “Aproximación a la figura de doña Ana de Aragón, duquesa de Medina Sidonia (ca. 1500- 1556)”, pág. 76.

⁴⁵² ELIPE, Jaime (2021), pág. 116.

⁴⁵³ FATÁS CABEZA, Guillermo y FÉLIX MÉNDEZ, José (2001). La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001, pág. 23.

tras casarse con los V y VI duques de Medina Sidonia⁴⁵⁴. Su hija Ana desempeñó un papel activo en la política de dicha casa nobiliaria o en el ascenso social de sus más allegados, ya que su posición de poder unido a la amistad y fidelidad a la familia imperial le permitían tales ejercicios⁴⁵⁵.

Tras la muerte de su hija Juana y con las revueltas de las Germanías en Valencia, es posible que sus nietos pequeños, Enrique y Luisa de Borja, fueran trasladados a Zaragoza. Lo más probable es que allí quedaran al cuidado del arzobispo y de doña Ana, y que debido al tiempo que pasaron con ella, su abuela quisiera dejarles como herederos en su modesto testamento⁴⁵⁶.

Finalmente, el 28 de enero de 1528, doña Ana de Gurrea dio su último aliento de vida⁴⁵⁷. En su testamento pidió ser sepultada en diferentes lugares, según el territorio donde falleciera:

*“quando a mi señor dios sera plaziente deue lebar deste mundo al otro y mi alma sera de mi cuerpo apartada que el dicho mi cuerpo sea sepellido si muriera (ilegible) de castilla donde mandara la Illustre señora dona anna daragon duquessa de medina fija mia y si muriere en el reyno daragon quiero ser sepellida en el monesterio de nuestra señora de piedra donde de presente esta el Illustre y muy reuerendo señor don ferrando de aragon”*⁴⁵⁸.

Las razones que se dieron para tomar esta decisión pueden resumirse, por un lado, en la relativa frecuencia con la que doña Ana iba a visitar a su hija en Andalucía, o bien, la intención de hacer pronto un viaje, por lo que no era descabellado pensar en la posibilidad de fallecer de camino o en dicho lugar; y, por otro, la intención de sepultarse donde su hijo Hernando profesaba, ya que desde su posición como religioso y por su notable cariño, sabría cumplir mejor que otros este cometido. Finalmente, al morir en territorio aragonés, su hijo, Hernando de Aragón, se encargaría de la inhumación de acuerdo con sus deseos. En un principio, doña Ana de Gurrea fue sepultada en una tumba acorde a su persona, en

⁴⁵⁴ Alonso Pérez de Guzmán, V duque de Medina Sidonia, padecía oligofrenia lo cual le impedía dirigir su señorío. De manera que Carlos I le entregó el ducado a su hermano Juan Alonso, quien se casó con su cuñada -Ana de Aragón y Gurrea- tras ser anulado su primer matrimonio. ELIPE, Jaime (2019), pp. 76-78; ELIPE, Jaime (2017), pág. 74.

⁴⁵⁵ ELIPE, Jaime (2017), pp. 75-79.

⁴⁵⁶ Archivo Histórico de la Nobleza: “Traslado del testamento de Ana de Gurrea, en el que deja como herederos a sus nietos Enrique de Borja y Luisa de Borja, hijos de Juan de Borja Enríquez, [III] duque de Gandía, y Juana de Aragón, [(III)] duquesa de Gandía”. Fecha probable de creación 05-06-1523, Zaragoza. En: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6048606?nm>

⁴⁵⁷ ELIPE, Jaime (2021), pág. 109.

⁴⁵⁸ Fragmento del testamento de doña Ana de Gurrea, firmado 5 de junio de 1523 en Zaragoza. *Ibidem*, pág. 116.

el presbiterio del monasterio de Piedra en Zaragoza⁴⁵⁹. Sin embargo, los futuros planes de su hijo modificarían las pretensiones dispuestas por su madre. El arzobispo era conocedor de los problemas que podían generar los albaceas en el cumplimiento de las disposiciones testamentarias, por lo tanto, dejó establecido, en vida, todo lo referente a su última morada. Nos referimos al diseño y construcción de su capilla funeraria, que en este caso no solo albergaría sus restos, sino que también los de su madre⁴⁶⁰.

En un principio, la intención de don Hernando fue sepultarse en torno a la Capilla mayor, sin embargo, sus pretensiones variaron y adquirió una nueva capilla, en un lugar menos privilegiado, pero que le garantizaba mejores opciones para las obras que quería hacer. Nos referimos a la Capilla de San Bernardo, cuya advocación se otorgó a este ilustre cisterciense, ya que era la orden en la que profesaba don Hernando. Posiblemente, a día de hoy, este espacio sea uno de los conjuntos escultóricos más relevantes del renacimiento aragonés. El interior de dicha capilla se compone por tres estructuras arquitectónicas claramente diferenciadas: la parte central, está ocupada por el retablo dedicado a San Bernardo de Claraval; el lado izquierdo, muro del evangelio, se sitúa el sepulcro de don Hernando; y, en el lado derecho, muro de la epístola, está colocado el de doña Ana de Gurrea. Aunque las tres obras están realizadas por distintos artistas -Pedro Moreto, encargado del retablo de San Bernardo; Bernardo Pérez, para el sepulcro del arzobispo; y Juan de Liceyre, para el sepulcro de la dama- sus estructuras y composiciones mantienen características similares entre ellas. Según parece, esta semejanza se debe a que los tres escultores aceptaron los diseños y dibujos de un pintor, cuya identidad nunca se menciona, pero algunos investigadores lo han vinculado con el maestre Jerónimo Vallejo⁴⁶¹. De esta manera, los retablos del interior de la capilla tienen una concepción similar a la de un tríptico. Aunque la prolongación de los sepulcros laterales, con respecto al retablo central, no se realizan de una forma tan correcta como lo hacen los sepulcros de los marqueses de Villena -expuesto en el apartado anterior- en este caso se advierte una unidad clasicista del conjunto.

Ahora bien, en este apartado centraremos nuestra atención únicamente en la obra relativa a nuestra protagonista, aunque haremos algunas referencias a las otras dos obras. En relación al monumento funerario de doña Ana de Gurrea, debemos comenzar por los

⁴⁵⁹ *Ibidem*, pp. 118-120.

⁴⁶⁰ FATÁS CABEZA, Guillermo y FÉLIX MÉNDEZ, José (2001), pág. 44.

⁴⁶¹ *Ibidem*, pág. 56.

aspectos correspondientes al contrato de dicha obra. Gracias a la publicación de este documento por Manuel Abizanda y Broto⁴⁶² en 1932, conocemos cuales eran las cuestiones a las que debían ajustarse y cómo debía ser su diseño primigenio.

El concierto de esta obra se llevó a cabo entre Hernando de Aragón y el mazonero Juan de Liceyre el 31 de marzo de 1551-bajo supervisión de fray Lope Marco-. Para empezar, el contrato expone el lugar donde debía instalarse esta pieza, “*una capilla de la Seo de Zaragoza*”. A continuación, establece cual es el material que tiene que usarse para realizar dicha obra “*se ha de hacer una sepultura de alabastro bueno, limpio, el mejor que se pueda haver*”, así como las medidas que debe ocupar “*de alteza treinta palmos sin escudo desde el suelo arriba, mas ha de tener de ancheza veintidos palmos y medio de vara, tomanse para la cama quinze palmos de larga y a los lados siete palmos y medio. La alteza de la cama ha de tener seys palmos por la parte vaxa*”. Por lo que se refiere a su figura yacente, esta debía realizarse según una sepultura que había en el Monasterio de Piedra. Asimismo, se fijó un plazo de ejecución de unos 14 meses, acordándose, entre las dichas partes, que la obra debía estar acabada y asentada en la iglesia el día de San Juan, es decir, el 24 de junio de 1552. Por último, se acordó un precio de 16.000 sueldos jaqueses por el orden, precio y forma que se mandó, de los cuales 4.000 sueldos fueron recibidos el mismo día de la testificación del acuerdo. Por último, no hemos hecho referencia a los asuntos mencionados sobre la tipología e iconografía, pues el resultado del sepulcro, se ajustó correctamente a las peticiones del contrato, las cuales analizaremos a continuación.

Al acceder a la Capilla de San Bernardo, en el muro de la derecha, observamos una estructura que abarca todo el perímetro y que corresponde con el sepulcro de doña Ana de Gurrea. Se trata de un sepulcro mural en el que, tanto los elementos arquitectónicos como los escultóricos están adosados a la pared. En este caso, podemos determinar, según su configuración, que nos encontramos ante un sepulcro-retablo, una de las tipologías más habituales de esta centuria. La forma retablística del sepulcro emplea el recurso arquitectónico de “serliana”, lo cual otorga un carácter triunfal a la obra, y, además, se sustituye la mesa del altar por la cama sepulcral con la imagen de la difunta. Para facilitar

⁴⁶² ABIZANDA Y BROTO, Manuel (1932). *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, pp. 103-106.

el análisis de este monumento fúnebre, hemos dividido su estructura en tres partes: inferior, intermedia y superior.

Comenzando por la zona inferior, sobresale la cama funeraria, la cual está unida por uno de los lados mayores a la parte baja del retablo, es decir al banco o predela, por lo que quedan visibles tres de sus lados. No obstante, el ángulo tan cerrado en el que está colocado el lecho, impide una correcta visualización del lado menor, que corresponde a los pies. El frontal de la cama, completamente tallado, muestra sobre una basa seis pilastras, entre las cuales aparecen, colocadas bajo veneras, cinco figuras femeninas talladas en altorrelieve. Basándose en el contrato, cada hornacina debía contener la imagen de una virgen y en las enjutas serafines. Ahora bien, en el mencionado documento no se determina la identidad de cada una de ellas, por lo tanto, ha generado cierta incertidumbre su reconocimiento individualizado. Por suerte, cuatro de ellas se retratan con los atributos que las caracterizan, diferenciándolas del resto. De derecha a izquierda se distinguen: Santa Margarita de Antioquía⁴⁶³, quien aparece pisando al dragón y con la cruz en las manos; Santa Apolonia, sosteniendo las tenazas con las que le arrancaron los dientes durante el martirio; en el centro, Santa Catalina de Alejandría, portando la corona, siendo acompañada por los instrumentos del martirio- rueda dentada y espada-, y que además, sujeta un libro con la mano izquierda, aludiendo a la sabiduría con la que hizo frente a los sabios y, a sus pies, el emperador Majencio, al cual venció; la sigue Santa Cecilia, sosteniendo con la mano derecha un pequeño órgano, que hace referencia a su patronazgo sobre los músicos. En cambio, para la última figura todavía no se ha dilucidado su identidad pues los atributos que la acompañan son un libro y una palma, elementos bastante genéricos que no aportan la suficiente información como para asociarla a una santa en concreto. Respecto a los lados menores, aunque solo es visible uno, y acorde a lo escrito en el contrato, están labradas las armas de don Hernando de Aragón, al ser este el encargado de sufragar la obra.

⁴⁶³ María José Redondo Cantero expone que esta figura también podría tratarse de Santa Juliana cuyo atributo también es el dragón. REDONDO CANTERA, M.^a José (1987), pág. 189.

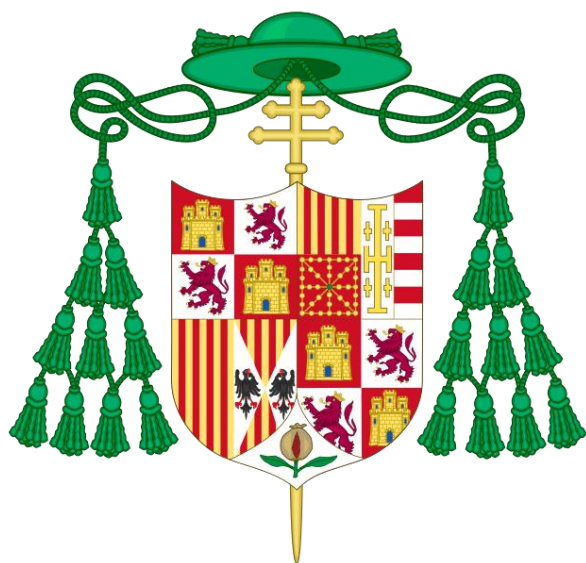


Fig. 42 “El escudo iluminado de su Episcopologio es cuartelado: 1º y 4º contracuertelado de Castilla y León; 2º Aragón, cortado de Navarra, partidas de Nápoles (Jerusalén, Hungría); 3º Aragón, partido de Sicilia; entado de plata, una granada; capelo verde con los cordones del mismo color, sujetos con una borla cada uno, pendiendo a cada lado del escudo con diez borlas cada uno, y una cruz con un brazo, acolada. La única diferencia entre el escudo de don Hernando y don Fernando “el Católico” está en el timbre, el prelado tiene los atributos propios de su dignidad episcopal y el monarca la corona real.”⁴⁶⁴

Por encima, un friso decorado da paso al lecho mortuario, en cuya superficie reposa la efigie de la difunta. Doña Ana queda retratada de manera yacente, exigiéndose en el contrato que el rostro estuviera labrado al natural, de manera que existiera similitud entre la difunta y su escultura funeraria. También, la efigie tenía que vestir hábito de Santiago, imitando a otra sepultura que se encontraba en el monasterio de Piedra de Zaragoza. Por lo tanto, acorde a esta petición, doña Ana se muestra ataviada con hábito, cubriendo su cabeza con una toca; asimismo, porta sobre los hombros, la prenda que no debía faltar, una capa con la cruz de Santiago que está anudada al cuello y de la que penden dos vistosas borlas que caen por su pecho. Para completar este descanso eterno, la cabeza de la difunta, que reposa sobre dos almohadas, se muestra brevemente ladeada al espectador, y las manos, unidas en su abdomen, sostienen las cuentas de un rosario. Concluyen la zona inferior, los dos epitafios colocados a los pies del retablo, debían realizarse “*con letras granadas y embotidas de vetun negro*”. Al igual que sucede con el lado menor de la cama funeraria, es bastante difícil la visualización del epitafio de la izquierda, no obstante, puede leerse: “EREXIT/ HOC INSIG./NISIN MATRE/ PIETATIS MO./NUMENTUM VI/CTIS PIETATE/ IPSIVS ETIAM/ NATURAE/ VINCV./LIS.”. En cambio, el epitafio derecho se distingue con claridad: D. ANNAE/ A GURREAE A/ NOBILI PIAEQUE/ MATRI FI. ILLU/STRISSI. AC PI/ENTISS. FERD/ARAGO CAESAR/ AVG. ARQHIE/PISCOPVS/ A. MDLII.”⁴⁶⁵ Precisamente, esta inscripción

⁴⁶⁴ MORTE GARCÍA, Carmen (1998). “Escudos de armas de los arzobispos de la Casa Real de Aragón en la Seo de Zaragoza (1460-1575)”, pág. 189.

⁴⁶⁵ Imágenes de los epitafios en MORTE GARCÍA, Carmen (2020). Patrocinio y conexiones artísticas de los arzobispos de Zaragoza durante el Renacimiento. pág. 57

funeraria revela datos fundamentales de la obra: la identidad de la difunta y una fecha. Ahora bien, a pesar de que en el propio monumento aparece la data “1552”, año en el que la obra e instalación tenían que estar terminadas, los plazos pactados en el contrato no se cumplieron. Si bien es verdad que, durante esta época, eran frecuentes los retrasos en la ejecución de obras, lo cierto es que en este caso el atraso se alargó demasiado tiempo, 28 meses, es decir, casi el doble de lo acordado. Lo más probable, es que el reducido taller de Liceyre, no pudiera dedicarse exclusivamente a dicho encargo, pues el 28 de junio de 1551 se aceptó la contratación de otro retablo para el convento de San Agustín de Zaragoza. De manera que, la resolución del contrato por finalizar el sepulcro de Ana Gurrea y su emplazamiento, se firmó entre fray Lope Marco y el maestro de obra, Juan de Liceyre, a fecha de 27 de septiembre de 1553⁴⁶⁶.



Fig. 43 *Yacente de Ana de Gurrea* [Fotografía: Tracer Restauración Conservación S.L.]
<https://tracer.es/2001-capilla-de-san-bernardo>

Continuando por la zona intermedia del monumento funerario, destaca el retablo con forma de serliana. La calle central, más ancha que las laterales, se compone por dos temáticas iconográficas entrelazadas. Por un lado, la Sagrada Parentela, cuya escena representa a la Virgen María con el Niño Jesús en su regazo, el cual se dirige hacia Santa Ana, situada a su lado, ofreciéndole frutos de un cesto. A estas figuras colocadas sedentes, se le añaden las tallas de sus respectivos esposos -San José y San Joaquín- posicionados de pie tras ellas. Por otro lado, la escena se complementa con la representación de la Trinidad. Dispuesta verticalmente, se observa en la parte superior el relieve de Dios

⁴⁶⁶ FATÁS CABEZA, Guillermo y FÉLIX MÉNDEZ, José (2001), pág. 51.

Padre, adorado por los ángeles; justo debajo aparece el Espíritu Santo como una paloma; y, finalmente, el Niño Jesús de bulto entero, colocado en la zona inferior. Con respecto a las calles laterales, se encuadran entre cuatro columnas. Todas ellas están diseñadas con basa, capiteles decorados con lo que parecen sirenas aladas y fustes revestidos por una profusa ornamentación de relieves antropomórficos. En el espacio interno entre dos de estas columnas se disponen las estatuas exentas y a tamaño natural de dos santos. Desde la posición del espectador se distinguen, a la izquierda San Juan Bautista, vestido con pieles y retratado con el cordero entre sus manos, y a la derecha el apóstol Santiago el Mayor, vestido con toga y descalzo, sosteniendo un libro. Para facilitar el reconocimiento de estas imágenes, se acomodaron en sendas peanas unas inscripciones identificativas: “SIOBAPT” y “SIAMAIOR”. Asimismo, encima de las columnas hay un arquitrabe, friso y cornisa. El friso aparece ornamentado por el tema clásico de la *paidiá*, estos relieves muestran niños jugando entre animales, a los que cabalgan, ilustrando una alegría báquica relacionado con los goces del Más Allá⁴⁶⁷; mientras que la zona central está decorada por un festón de frutas y en medio un mascarón. Estas máscaras, con rasgos humanos, se utilizaron con frecuencia el arte funerario renacentista debido a su carácter apotropaico⁴⁶⁸.

Por último, la parte superior se establece sobre la cornisa. La zona central se compone por un arco labrado con molduras de frutas, cuyo interior representa la historia de la Natividad de Nuestra Señora, pues es un episodio relativo a Santa Ana, patrona de la difunta. La escena muestra seis personajes: Santa Ana en la cama, asistida por tres mujeres – una de ellas manteniendo a la recién nacida, a quién acaban de lavar- y San Joaquín que observa atento a su hija María. Así pues, en sendos extremos sobresalen dos marcos redondos sostenidos, cada uno, por parejas de niños alados. Dentro de estos medallones figuran dos vírgenes: a la izquierda, María Magdalena, con un frasco de perfumes; y a la derecha, Santa Marta, con el acetre de agua bendita y el hisopo para esparcirla. Colocados por encima, a modo de remate, se distingue un conjunto de calaveras con un candelero manteniendo la vela y un rótulo. Solo el del lado de María Magdalena conserva por completo esta decoración, pudiéndose leer en el rótulo la inscripción “RESPICE”. Finalmente, coronan el monumento funerario las armas de doña Ana de Gurrea, situadas sobre el arco principal. Aunque aparece sin esmaltar, su escudo

⁴⁶⁷ REDONDO CANTERA, M.^a José (1987), pág. 207

⁴⁶⁸ *Ibidem*, pág. 222.

representa en campo de gules, dos lobos pasantes de oro puestos en palo y con ornamentos exteriores.

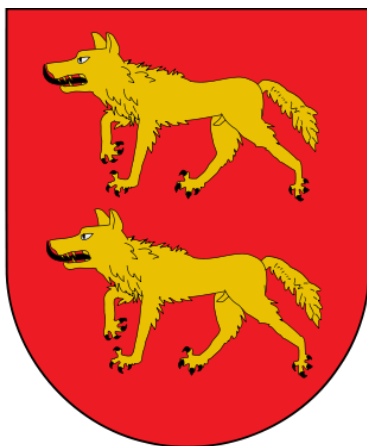


Fig. 44 *Escudo de Ana de Gurrea* [Fotografía: SanchoPanzaXXI]
https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo_de_Gurrea_de_G%C3%A1llego.svg

La iconografía elegida para el sepulcro de Ana de Gurrea, da bastante importancia a la familia y, concretamente, a la maternidad, tanto de la Virgen como de Santa Ana, quizás como un reflejo del papel más importante que desempeñó en vida, el de madre.

Por lo que respecta a la conservación del monumento funerario de Ana de Gurrea, actualmente, la obra muestra un correcto estado de preservación. Este hecho se debe a los trabajos de restauración que se hicieron en la Capilla de San Bernardo entre 2000 y 2001, en donde un equipo pluridisciplinar colaboró para reparar las esculturas del deterioro que habían sufrido a lo largo de cuatro siglos y medio. Esta compleja pero favorable intervención, supuso el saneamiento y consolidación estructural del sepulcro. La estabilización de los diversos materiales empleados, especialmente visible en el alabastro, permitieron recuperar el esplendor de su colorido original que había quedado oculto por una notable capa de suciedad. Asimismo, aprovechando los trabajos de restauración en la capilla, se procedió a la exhumación de los cadáveres para un estudio antropológico, de ADN y de reparación del ajuar funerario. En el caso de doña Ana, al abrir su sepulcro, los investigadores encontraron el ataúd en circunstancias desastrosas, debido a los problemas de humedad que se desarrollaron en esta zona de la capilla. Los pocos restos óseos, que no se habían transformado en polvo, pudieron ser analizados y dieron como resultado que doña Ana no mostraba indicios de padecer alguna patología considerable al

momento de su muerte⁴⁶⁹. Así pues, toda esta labor ha quedado apropiadamente registrada en un libro titulado *La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza: restauración 2001*, en el cual se describen los trabajos técnicos desarrollados sobre las obras, así como un registro fotográfico, muy útil, que permite comparar de una forma clara el antes y después de la intervención, evidenciando así la puesta en valor de nuestro patrimonio.



Fig. 45 *Sepulcro Ana de Gurrea*. [Fotografía: Tracer Restauración Conservación S.L.]
<https://tracer.es/2001-capilla-de-san-bernardo>

⁴⁶⁹ FATÁS CABEZA, Guillermo y FÉLIX MÉNDEZ, José (2001), pp. 123-161.

2.3 Marina Fernández de Torres

El último personaje que vamos a analizar para este siglo, corresponde a una mujer invisible para la Historia, pero cuyo recuerdo ha quedado ligado a la posteridad a través de su interesante monumento funerario. Un sepulcro singular que aparte de servir de sepultura para esta dama, contiene diferentes elementos iconográficos que lo relacionan con su promotor, por lo que, en cierta manera, podríamos decir que se trata de una obra compartida.

Poca información disponemos de la ascendencia de Marina, salvo algunos datos expuestos por el autor Enrique Toral y Peñaranda. Según parece, Marina nació en una familia hidalga de Villafranca, localidad de Córdoba. Referente a sus parientes, únicamente menciona a su padre, Juan de Alonso de Torres, y a una hermana, Catalina González de Torres⁴⁷⁰. En algún momento de su juventud, Marina mantuvo contacto con Alonso Pacheco y será, debido a ello, que su nombre pervive para la posteridad. Alonso fue el cuarto hijo ilegítimo de Juan Pacheco, I marqués de Villena, figura ya tratada a lo largo de este capítulo. A pesar de su condición de bastardo, al ser hijo de una campesina de Chillón cuyo nombre desconocemos, el hecho de que su padre fuera una de las personas más relevantes del siglo XV, le permitió acceder a ciertos privilegios. Aunque el marqués no hace mención de él en sus mayorazgos ni en los testamentos, sabemos que, tras su legitimación, lograría para Alonso la encomienda de Villafranca y Castilseras de la orden de Calatrava⁴⁷¹. Será entonces cuando doña Marina lo conoce, ocupando este el cargo de comendador de la localidad en la que ella vivía. Si bien Marina y Alonso debieron mantener algún tipo de relación, pues ella quedó embarazada, no pudieron contraer matrimonio, debido a la prohibición presente en los estatutos de la Orden de Calatrava. Ahora bien, como resultado de este encuentro tuvieron un hijo que por nombre dieron Juan Pacheco.⁴⁷² Siendo este todavía un niño, fallece su padre combatiendo en la Vega de Granada a fecha de 1490. Al parecer, Diego Pacheco, II marqués de Villena, tuvo especial cariño por su medio hermano Alonso, pues en vida colaboró en todas sus empresas militares. De manera que, tras su muerte, don Diego se encargó de la protección

⁴⁷⁰ TORAL Y PEÑARANDA, Enrique (2000). “En torno al sepulcro de Lopera”, pág. 646.

⁴⁷¹ FRANCO SILVA, Alfonso (2009), pág. 179.

⁴⁷² TORAL Y PEÑARANDA, Enrique (2000), pág. 646.

de su sobrino⁴⁷³. En cuanto a la vida de doña Marina pasó bastante desapercibida, pues las fuentes bibliográficas no vuelven a mencionarla hasta la construcción de su sepulcro.

Como ya hemos comentado, poca información hay sobre esta dama, no obstante, su monumento funerario, como objeto de estudio histórico, nos ofrece algunas aclaraciones relacionadas con el óbito de esta señora. Basándonos en el epitafio de dicha obra, doña Marina feneció el día 20 de enero de 1547, por lo tanto, esta data nos revela que aun carentes de noticias sobre su existencia, la vida de doña Marina debió prolongarse considerablemente en el tiempo, falleciendo en el periodo de senectud. Tiempo después, sus restos mortales fueron trasladados a un mausoleo colocado en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Lopera, en Jaén, situado, además, en el lugar de mayor privilegio del templo, es decir, en el muro del evangelio del presbiterio. La elección de este lugar se debió al estatus que disponía su hijo Juan Pacheco, quien por aquel entonces era el comendador de la Orden de Calatrava en Lopera.

Ahora bien, debemos reseñar que, a pesar de que esta notable obra es la última morada de doña Marina, según la investigadora María Soledad Lázaro, este sepulcro se planteó en un principio para conservar el cuerpo de su hijo. Esta autora puso de manifiesto un poder notarial fechado a día 3 de agosto de 1554⁴⁷⁴, en el cual el arquitecto Francisco del Castillo *el viejo*, el escultor Luis de Aguilar y el platero Francisco Muñiz, otorgan poderes al escultor Juan de Reolid para ejecutar un sepulcro mandado hacer por el comendador de Castilseras y de Lopera⁴⁷⁵. Por desgracia, no hemos podido disponer de la lectura completa del mencionado documento, a excepción de un breve extracto que añade M.^a Soledad Lázaro en su publicación:

*“por nos y en nuestro nombre e como nos mismos en la obra que vos el dicho Juan de Reolid aveis tomado o tomareis a cargo por remate otorgado que a de ser de canteria de talla de una sepultura que el muy magnífico don Juan Pacheco comendador de Castilseras e de Lopera nos manda facer en la iglesia mayor de la villa de Lopera conforme al modelo que de ello esta dado o se diere”*⁴⁷⁶.

⁴⁷³ FRANCO SILVA, Alfonso (2009), pág. 179.

⁴⁷⁴ A pesar de que disponemos del documento completo, su transcripción nos resultó complida.

⁴⁷⁵ LÁZARO DAMAS, M.^a Soledad (1994) “El sepulcro de doña Marina de Torres de Lopera (Jaén). Estudio iconográfico y vinculaciones artísticas”, pp. 71-83.

⁴⁷⁶ A.H.P.J., leg. 373, fol. 552r. y v. En LÁZARO DAMAS, M.^a Soledad (1994), pág. 83.

A pesar de la brevedad del texto, su contenido aporta una serie de datos fundamentales relacionados con este encargo. Para empezar, designa al artista que tiene que ejecutar la obra, Juan de Reolid⁴⁷⁷. Continúa con el material, pues expone que el sepulcro tiene que estar hecho en piedra labrada, si bien no especifica que tipología debe utilizar. Asimismo, aporta el nombre del promotor de la obra, el comendador Juan Pacheco, y su localización, la iglesia mayor de la villa de Lopera. No obstante, basándonos exclusivamente en este fragmento, nada se interpreta del destinatario de la obra, salvo que debe elaborarse conforme al diseño de un modelo que se ha dado o se dará más adelante. Por lo tanto, desconocemos si existió un diseño primigenio que se diferenciara del resultado final de la obra; o si en cambio, el sepulcro hubiera sido similar excluyendo la figura yacente y el contenido del epitafio.



Fig. 46 *Sepulcro de Marina Fernández de Torres.*

[Fotografía: José Luis Pantoja Vallejo]

<https://www.cronistadelopera.com/2012/01/22/se-cumplen-465-anos-que-murio-la-madre-del-comendador-de-lopera-marina-fernandez-de-torres-y-en-su-memoria-se-levanto-un-mausoleo-en-la-parroquia-de-la-inmaculada-concepcion-de-lopera/>

⁴⁷⁷ Juan de Reolid fue un escultor jienense de renombre en el siglo XVI, que desarrolló una prolífera actividad artística en toda Andalucía, siguiendo una estética basada en los principios renacentistas. DOMÍNGUEZ CUBERO, José (1983). “Aspectos del plateresco Giennense. El entallador Gutierre Gyerero”, pp. 78-79.

Prosiguiendo con el análisis de la obra dedicada a doña Marina, se trata de un sepulcro mural adosado, una de las tipologías de concepción vertical más recurrentes durante este periodo. Esta sepultura, concebida para ser vista de frente, muestra tanto a nivel arquitectónico, como ornamental un lenguaje propiamente renacentista. Para empezar, ocupando la parte más relevante del sepulcro hallamos la cama funeraria de la difunta. En este caso la morfología del lecho rememora el mundo clásico a partir del sarcófago, que adopta la forma de bañera ya que, como puede apreciarse, la zona superior parte de un rectángulo y a medida que desciende se va curvando. La decoración del sarcófago está basada en gallones con follaje, en las esquinas, y a modo de peana se han dispuesto unas garras de león, para estilizar los extremos. Como ya hemos mencionado en anteriores análisis, el león es un animal altamente simbólico, especialmente en el ámbito funerario, pues se utilizaban con un sentido de custodia de las tumbas, al creerse que nunca dormían y que, por lo tanto, siempre mantenían los ojos abiertos. Ahora bien, aunque el empleo de las garras del león en esta peana tiene una función aparentemente estética, también puede vincularse, en la iconografía cristiana, al sentido de fortaleza y vinculándolo en el santoral al momento en que dicho animal ayuda, con la fuerza de sus zarpas, a cavar hoyos para que sirvieran de sepultura a los santos ermitaños en el desierto⁴⁷⁸. Encima del sarcófago se muestra la imagen de la difunta recostada sobre lo que parece un lecho mortuario, pues apoya la cabeza sobre dos cojines adornados con motivos a *candelieri* y, además, del lateral visible de la pila pende una sábana con pliegues angulosos. La dama queda retratada para la posteridad de forma realista, vistiendo hábito monjil con toca, cuyas telas están tratadas con cierta rigidez. Seguramente, esta representación de ropas austeras puede asemejarse a la indumentaria con la que fue sepultada. Los ojos cerrados de la efigie de doña Marina, insisten en la idea del sueño de la muerte, no obstante, es complementada por una actitud activa, manifestada en la postura de rezo a través de la unión de sus manos, como símbolo fe y devoción eterna. Situado a los pies de la dama aparece un pequeño perro, cuya presencia alude a la fidelidad de la difunta. Por lo general, estos perros domésticos cuando se colocan en los sepulcros femeninos sugieren la lealtad de la esposa a su marido, sin embargo, doña Marina nunca llegó a casarse. Por esta razón, la investigadora M.^a Soledad Lázaro expone que pueden ser dos los motivos de la presencia de este animal: quizás al hecho de que durante toda su vida doña Marina pudo mantener su fidelidad a don Alonso Pacheco, ya que a pesar de su prematura muerte no

⁴⁷⁸ LÁZARO DAMAS, M.^a Soledad (1994), pág. 108.

queda constancia de la existencia de ningún otro hijo; o bien, que se refiera a una cuestión más religiosa y que, por tanto, se trate de su fidelidad hacia los preceptos cristianos. Esta última idea puede ratificarse a través del epitafio, colocado en el centro del sarcófago, y en el cual puede leerse la abreviatura: “CREDO QUOD REDEMPTOR MEVS VIVIT/ ET IN NOVISSIMO DIE/ DE TERRA SVRRECTA SVM.”.⁴⁷⁹ Esta cita, extraída del Antiguo Testamento, concretamente del Libro de Job (19:25-26), que traducida significaría “Sé que vive mi Redentor, y que en el último día yo seré resucitada de la tierra”, viene a revelar la confianza en la resurrección de la difunta.

El bulto funerario de doña Mariana se encuentra inserto bajo la zona de imposta del arco de medio punto. A la manera de arcosolio, este espacio arquitectónico se aprovecha para incluir elementos decorativos, como los casetones con relieves florales en el intradós del arco, una hoja de acanto en la clave o imágenes simbólicas situadas en el fondo de la pared. En concreto esta zona, que es la de mayor privilegio del sepulcro, se destinó a uno de los personajes bíblicos más representativos de la iconografía cristiana, nos referimos a San Juan Bautista. La figura del santo, retratado a medio relieve y a medio cuerpo, se presenta como un hombre adulto de apariencia ascética, portador de aureola, con barba, cabellos largos y vistiendo túnicas holgadas. San Juan Bautista es fácilmente reconocible por sus atributos, pues debido a su condición de anunciador aparece señalando al cordero y, bajo este, un libro cerrado que, a su vez, simboliza su condición de profeta⁴⁸⁰. En definitiva, esta imagen reconoce al futuro Redentor con la fórmula latina “ECCE AGNUS DEI”, cuya traducción es “He aquí el cordero de Dios”, de manera que identifica al cordero con Jesús. Su presencia en el monumento funerario puede evidenciar el carácter sacrificial de Cristo, simbolizando el triunfo del Salvador sobre la muerte, concepto que se establece en la mentalidad renacentista. Asimismo, no es de extrañar la presencia de esta iconografía en el mausoleo, pues como ya expuso Redondo Cantera: “*Es el santo representado con mayor frecuencia en los sepulcros españoles del siglo XVI. El ocupar el primer lugar en la jerarquía de los santos y su papel de intercesor ante Cristo Juez, fueron sin duda determinante de esta preferencia. A ello hay que añadir también su condición de santo patrono de los difuntos portadores de su nombre.*”⁴⁸¹. Si bien, esta última idea no podemos asociarla a doña Marina, sí hace referencia a su hijo Juan,

⁴⁷⁹ *Ibidem*, pág. 117.

⁴⁸⁰ REDONDO CANTERA, M.^a José (1987), pág. 186.

⁴⁸¹ *Ídem*.

promotor de la obra. Además, acompañan al santo unos *putti* colocados sedentes, uno a cada lado, sobre los que parecen unas volutas. Estos niños semidesnudos, cubiertos por paños, se utilizan con frecuencia en la iconografía funeraria por su carácter de *psicopompo*, ya que están encargados de guiar el alma de la difunta hacia el Cielo. Continuamos a nivel arquitectónico con las columnas y retropilastras que flanquean el arco central. Estos elementos sustentantes están ornamentados por motivos renacentistas. Por un lado, las columnas muestran capiteles corintios, fustes estriados y bases circulares decoradas con máscaras de león, que sujetan entre sus fauces paños drapeados; y, por otro, las retropilastras, que también son de orden corintio y tienen la superficie tallada con decoración grutesca. Finalmente, en las enjutas aparecen hombres desnudos de apariencia barbuda que recuerdan, en cierta manera, al tema del salvaje. Estas figuras sostienen entre sus manos unos paños que alargan acorde al extradós del arco, estilizando las esquinas. Por encima, se sitúa el entablamento, que también se aprovecha como espacio ornamental. El friso se decora con bajorrelieves representando un *thíasos* marino. Sobresale, en la zona central, una pareja de *putti* cabalgando hipocampos, es decir, seres mitológicos cuyos cuerpos se forman por las partes de dos animales: la cabeza de un caballo y, el área inferior, por la cola de un monstruo marino o pez. Justo en medio, se sitúa un clípeo con una cara tallada, cuya identidad, la autora M.^a Soledad Lázaro identifica con el comitente de la obra, Juan Pacheco⁴⁸². Uno de los motivos por el que reconoce a este caballero se debe a la simbología del friso, puesto que, desde la antigüedad, el empleo de esta iconografía en obras funerarias estaba asociada al tránsito de las almas hacia los Campos Elíseos⁴⁸³. Por lo tanto, su efigie en el sepulcro se concibe para representar la idea de que tras su muerte también su alma será trasladada al más allá junto a la de su madre.

Prosiguiendo con el análisis observamos el ático, la zona más elevada del mausoleo, que a su vez está rematada por una gran venera. Antes de nada, debemos mencionar que la iconografía del ático no hace ninguna referencia a doña Marina, pues los diferentes distintivos que aparecen colocados en esta superficie están estrechamente ligados al comitente de la obra. Entre los diferentes elementos que componen el ático sobresale un gran escudo, situado en el centro. Ahora bien, como ya dejamos entrever, esta heráldica no corresponde a doña Marina sino a su hijo, Juan Pacheco de Torres, quien nuevamente dejó su huella para la posteridad a través de este monumento. En cuanto al blasón, se

⁴⁸² LÁZARO DAMAS, M.^a Soledad (1994), pág. 112.

⁴⁸³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.^a Isabel (1998). “El poder del mar: El <Thíasos marino>”, pág. 180.

presenta cuartelado en cruz, con contorno español sobre cartela de rollos; I y IV en campo de plata, dos calderas de oro jironadas de gules, puestas en palo y con sierpes de oro salientes a cada lado de las asas -armas de Pacheco-; II y III en campo de sable una banda de oro, cargado en el centro por una cruz floreteada de plata y en los costados nueve cuñas de azur, dieciocho en total, -armas de Acuña-, bordura de plata con cinco escudetes de azur cargado cada uno de cinco besantes de plata colocadas en aspas -armas de Portugal-⁴⁸⁴. Flanquean el escudo dos virtudes cardinales, cuya iconografía y disposición provienen de los modelos italianos⁴⁸⁵. Ambas figuras se presentan como alegorías femeninas, con los pechos al descubierto y recostadas sobre frontón con volutas. A la izquierda, se encuentra la Prudencia y, a la derecha, la Templanza. Cada una de ellas es fácilmente reconocible por los atributos que portan: por un lado, la Prudencia sujeta con la mano derecha un espejo, cuya simbología alude a la idea del autoconocimiento, pues el prudente a través de este instrumento debe conocerse a sí mismo, mientras que, con la mano izquierda, agarra una serpiente asociada a las palabras que aconseja Jesús a los apóstoles “Sed prudentes como serpientes” (Mateo 10:16)⁴⁸⁶; por otro lado, la Templanza se presenta sosteniendo dos recipientes -uno por encima con agua el cual vierte sobre otro de vino atemperándolo-, esta imagen hace referencia a la continencia, es decir, a tener el dominio sobre sí mismo⁴⁸⁷. En este caso, Lázaro Damas expone que, las virtudes retratadas en el sepulcro, se deben a la condición de Juan Pacheco, la prudencia, por su cargo como administrador de la encomienda y la templanza, por el voto de castidad que debían cumplir al formar parte de la orden de Calatrava⁴⁸⁸. Asimismo, la autora nos recuerda que estas son las virtudes con las que se retrató a su abuelo, el ya mencionado marqués de Villena, en la obra de Fernando del Pulgar titulada *Claros varones de España*. Precisamente, este escritor del siglo XV, resalta la prudencia del marqués como la mejor de sus cualidades, a lo cual añade “*Era muy sabio y templado en su comer y beber. E parescio ser vencido de la luxuria: por los muchos hijos e hijas que ovo de diversas mujeres...*”⁴⁸⁹. Retomando el análisis del sepulcro, observamos en los extremos las

⁴⁸⁴ NICÁS MORENO, Andrés (1997), *Heráldica y genealogía en el reino de Jaén*, pág. 247.

⁴⁸⁵ LÁZARO DAMAS, M.^a Soledad (1994), pág. 83.

⁴⁸⁶ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (1989). “Iconografía de la prudencia en España durante los siglos XV y XVI”, pp. 66-70.

⁴⁸⁷ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (1998). “Sobre iconografía de la Templanza”, pp. 214-225.

⁴⁸⁸ En 1540 el Papa Paulo III concedió una bula a la orden de Calatrava que permitía el casamiento. Órdenes de Caballería de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa (01/01/2010). *El Real Consejo de las Órdenes Militares*. <https://www.ordenesmilitares.es/> [11/04/2024].

⁴⁸⁹ PULGAR, Fernando del (1500) *Claros varones de España*. En <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1001892>

figuras de unos niños tenantes mostrando escudos con las mismas armas que la del centro. A modo de curiosidad, el tenante de la izquierda porta sobre su hombro la piel de un león, imagen que sin duda se relaciona con Hércules y su triunfo contra el león de Nemea, cuya piel quedó como un atributo identificativo del héroe griego. Como ya hemos mencionado con anterioridad, este animal, que además aparece como elemento iconográfico recurrente en la sepultura, se asocia a la fortaleza. Ahora bien, Lázaro Damas hace una interpretación, bastante interesante, que podría justificar su disposición en la obra. Se trata del origen ilegítimo de ambos personajes, recordemos que Hércules fue concebido de forma ilícita por el dios Zeus y la mortal Alcmena⁴⁹⁰.



Fig. 47 *Heráldica del sepulcro de Marina Fernández.*

[Fotografía: Toni Pérez Fernández]

<https://argentarialasvillas.blogspot.com/2020/05/comendador-de-lopera-jaen.html>

En cuanto a la zona baja del sepulcro, se compone por el banco, el cual podemos dividir en dos franjas. La franja superior aparece ornamentada por la inscripción funeraria en la que puede leerse con abreviaturas el siguiente texto:

“AQVI IAZE LA MVI MAGNIFICA SEÑORA/ DOÑA MARINA FERNANDEZ DE
TORRES MA/ DRE DEL MVI ILUSTRE DON JUAN PACHECO/ COMENDADOR DE
CASTILSERA I DE LOPERA FALLE/SCIO A XX DE ENERO AÑO MDXLVII ANNOS”.

⁴⁹⁰ LÁZARO DAMAS, M.^a Soledad (1994), pág. 111.

Este epígrafe permite al lector identificar a la difunta y su fecha de defunción, pero, también, cobra especial importancia las relaciones familiares, pues resalta el hecho de ser madre de un personaje con cierto poder en la localidad, así como del cargo que ocupó este en vida. Dicha cartela está acompañada, en sendos lados, por unos niños que sostienen drapeados y filacterias, cuya colocación en los extremos insinúa cierto movimiento. Asimismo, cada una de las caras de los pedestales se muestra decorada por unos bustos y cabezas de hombres y mujeres. Dichas efigies carecen de atributos que permitan su identificación, por lo tanto, desconocemos si su presencia en el sepulcro cumple alguna función apotropaica, o si, simplemente, es una cuestión ornamental. Por último, la franja inferior se compone por un friso, decorado con elementos vinculados al mundo funerario. Sobresale la presencia de sirenas, representadas con cabeza de mujer y cuerpo y patas de ave. En total aparecen tres de estas figuras híbridas distribuidas de forma equilibrada: una en el centro, de menor tamaño, que sirve de eje ornamental del friso; y dos bajo los pedestales laterales, de mayor tamaño, a modo de elementos sustentantes. La sirena-pájaro fue la tipología más frecuente desde la Antigüedad clásica y, aunque nace como un símbolo relacionado con lo peligroso, pues se asoció a la seducción, la tentación y la lujuria, -iconología que se extendió hasta el Renacimiento-, lo cierto es que durante este período coexistió con otras interpretaciones. Relacionadas con el ámbito funerario, las sirenas ejercían la función de guardianes de las esferas celestes, de manera que las almas que quedaban errantes tras la muerte eran apresadas por estos seres, que las ayudaba a ascender a los cielos⁴⁹¹. Además, el friso se complementa por máscaras de leones de cuyas bocas penden guirnaldas y cintas, si bien su utilización cumple una función estética, también son un símbolo de la abundancia.

⁴⁹¹ Existen dos formas de representar a la sirena, como la expuesta en el texto, o bien, la que se representa como cabeza y busto de mujer y cola de pez, cuyo origen parece encontrarse en Mesopotamia. REDONDO CANTERA, M.^a José (1987), pág. 214.

3. Conclusiones

No cabe duda de que, durante los años del siglo XVI, el arte funerario vivió su momento de mayor auge. La expansión económica fomentada, sobre todo por el descubrimiento de América, favoreció a la sociedad y en especial a los grupos privilegiados, encargados de la promoción de obras de arte. Teniendo en cuenta que, todos los monarcas que reinaron en España a lo largo de esta centuria tienen una representación escultórica en sus respectivos mausoleos, no es de extrañar que la nobleza también se sintiera estimulada para encargar, también, sus últimas moradas.

Por lo que respecta a los monumentos funerarios femeninos, será característico de este período el sepulcro mural, compuesto tanto por figuras yacentes como por orantes. Si bien existe un equilibrio entre estas dos modalidades, la efigie genuflexa se impondrá, definitivamente, tras la creación del Panteón Real del monasterio de El Escorial. En cuanto a la iconografía, predomina fundamentalmente el contenido cristiano, pues el arte estaba al servicio de la fe religiosa, por esta razón, los temas clásicos o profanos son, por lo general, bastante escasos. Asimismo, los elementos ornamentales adquieren un protagonismo inusual ya que están tratados de tal modo que cobran tanta relevancia como la propia imagen de la difunta. Uno de los mausoleos que mejor ilustra esta idea es el de Catalina de Ribera. Esta obra podría servir perfectamente como prototipo de sepulcro del siglo XVI, no solo por su aspecto estructural, sino, sobre todo, por la elección de sus elementos iconográficos. En este caso convergen dos lenguajes: uno orientado a la tradición de los temas religiosos, asociados a la redención y salvación, así como a la presencia de diferentes santos intercesores; y el otro, de una clara influencia por el gusto clásico, donde predominan las imágenes mitológicas y paganas. Esta sepultura de extensa y compleja lectura, debido a la multitud de elementos simbólicos que la componen, logra fusionar los ideales de estas dos tendencias artísticas, en uno de los más bellos monumentos funerarios generados durante este siglo, con el cual se enaltece el recuerdo de esta ilustre dama.

Finalmente, debemos mencionar algunas cuestiones relacionadas con la conservación de los monumentos funerarios recopilados para esta centuria. Investigando sobre las diferentes sepulturas, observamos que, muchas de ellas, no conservan ni su apariencia original ni tampoco su localización primigenia, de manera que se desvirtúa y descontextualiza el sentido de estas obras. Por suerte, algunas de estas sepulturas se mantienen intactas, en cambio otras no han tenido tal fortuna. El sepulcro de Elvira de

Zúñiga es uno de estos desafortunados ejemplos. Actualmente, solo se conserva su efigie, tallada con gran realismo y destreza en los detalles. Esta pieza junto a la de su esposo, Suero de Quiñones, atribuidas a Francisco de la Maza, fueron vendidas a principios del siglo XX, por lo que fueron trasladadas desde el monasterio de San Esteban de Nogales, en León, hasta el Hispanic Society de Nueva York, junto con otras piezas de nuestro patrimonio artístico. En Guadalajara hallamos otro interesante ejemplo, en el sepulcro de Juana de Valencia. En este caso y en el de su esposo, Pedro Hurtado de Mendoza, no solo se trasladaron sus efigies sino, también, las estructuras que las cobijan. Estas obras se localizaban en el antiguo convento de Santo Domingo de Benalque, pero tras su abandono fueron trasladadas en varias ocasiones, hasta su definitivo establecimiento en la iglesia de San Ginés, en Guadalajara. Desgraciadamente, la iglesia fue asaltada e incendiada al principio de la Guerra Civil en 1936, dando como resultado la destrucción parcial de los sepulcros que allí se custodiaban⁴⁹². El desastroso estado en el que se conservan son un vestigio de la devastación del conflicto, aunque por fortuna, existe un registro fotográfico donde perduran las imágenes de estos esplendidos sepulcros antes de la catástrofe.



Fig. 48 y 49 *Sepulcro Juana de Valencia, antes y después.*

[Fotografía: izq. <https://picryl.com/media/san-gines-sepulcro-de-dona-juana-de-valencia-material-grafico-a2471a>; Caminante: drcha. <http://buscandomontsalvatge.blogspot.com/2012/12/guadalajara-iglesia-de-san-gines.html>]

⁴⁹² PASCUAL CHENEL, Álvaro (2012). “El Catálogo Monumental de España y la investigación sobre el patrimonio artístico desaparecido: el caso de los sepulcros monumentales”, pp. 194-196.

Curiosamente, y a pesar de los gastos que esto suponía, algunos personajes de este siglo no solo tuvieron un monumento funerario. A esta situación se ajusta doña Beatriz de Galindo, conocida también como “La Latina” debido a su dominio del latín. Esta dama, que había sido una de las mujeres más instruidas de su tiempo, estableció en su testamento ser enterrada en el convento de San Jerónimo, en una sencilla lápida bajo el coro, acompañada por las monjas. No obstante, antes de dicho otorgamiento, encargó dos pares de cenotafios para ella y su difunto marido. Esta pareja de sepulcros debía instalarse en los conventos fundados por el matrimonio años atrás: los antiguos conventos de la Concepción Jerónima y la Concepción Francisca situados en Madrid⁴⁹³. Los cenotafios, prácticamente idénticos, están decorados por la imagen yacente de la difunta y, en la cama, por los característicos motivos grutescos de este periodo. A pesar de la aparente humildad resaltada en sus últimas voluntades, doña Beatriz consiguió uno de los intereses fundamentales para las personas de esta época, perpetuar su memoria y la de su cónyuge, eso sí de forma individualizada.

El siguiente ejemplo, algo más enrevesado, corresponde a Juana de Zúñiga y Catalina Cortés, segunda esposa y una de las hijas del conquistador Hernán Cortés. Según los documentos, en 1575 el duque de Alcalá contrata a Diego de Pesquera para realizar las figuras orantes de estas damas, e instalarlas en el presbiterio de la iglesia del convento de Madre de Dios, en Sevilla. Sin embargo, parece que este contrato no llegó a cumplirse, pues catorce años después, en 1589, se encarga a los artistas Miguel Adán y a Juan de Oviedo las figuras yacentes de ambas damas, para colocarlas en los espacios que las otras piezas nunca llegaron a ocupar⁴⁹⁴. Ahora bien, las piezas talladas por Diego de Pesquera se situaron en el claustillo del monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas. El bulto de doña Juana corresponde a la figura con las manos unidas en oración y el de Catalina a la efigie que sostiene un libro abierto. Además, estas obras deben sumarse las réplicas de las esculturas orantes realizadas por la Fundación Factum Arte, situadas a principios del 2024 en la iglesia del convento de Madre Dios, que conmemoran el lugar para el que fueron concebidas⁴⁹⁵.

⁴⁹³ De Llanos y Torriglia, Félix (1920). Una consejera de Estado: D^a Beatriz Galindo, “La Latina”, pp. 58-59.

⁴⁹⁴ REDONDO CANTERA, M.^a José. (1987), pág. 43.

⁴⁹⁵ https://www.diariodesevilla.es/sevilla/mujer-hija-Hernan-Cortes-vuelven-convento-Madre-Dios_0_1886513723.html



Fig. 50 *Sepulcro de doña Catalina de Ribera.*

[Fotografía: Fuente: Autor: Martín García Pérez. Fundación Casa Ducal Medinaceli]

<https://www2.ual.es/ideimand/portfolio-items/sepulcro-de-dona-catalina-de-ribera-1521/?portfolioCats=192>

4. Bibliografía y webgrafía

- ABIZANDA Y BROTO, Manuel (1932). *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*. Tip. La Editorial.
- ÁLVAREZ SEIJO, Begoña (2020). “Las capillas funerarias de doña Mencía de Andrade y doña María de Calo y Temes. Dos excepcionales ejemplos de promoción femenina en Compostela (siglos XVI y XVII)”. En coord. Concha Lomba Serrano, M. Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga. *Las mujeres y el universo de las artes*, pp. 249-256.
- AZCÁRATE RISTORI, José María de (1958). *Escultura del siglo XVI*. Madrid: Plus-Ultra. Ars Hispaniae, vol. 13.
- BOSARTE, Isidoro (1804). *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*. Copia digital. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010.
- CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (2016). “¿No cesaréis de citarnos leyes viendo que ceñimos espadas? Los pleitos por el señorío de Moguer en el siglo XV (1430-1457)”. En coord. José Ignacio Ruiz Rodríguez, Félix Javier Martínez Llorente, Gonzalo Martínez Díez, Recuerdos literarios en honor a un gran historiador de Castilla: Gonzalo Martínez Díez, pp. 73-90.
- DE LA PRADA HERNÁNDEZ-OLIVARES, Luis Manuel (2023). “La baja nobleza en tierras de frontera: el matrimonio Oyón-Cárdenas, fundadores del monasterio jerónimo de Ntra. Sra. De la Luz”. En coord. Francisco Toro Ceballos, Manuel García Fernández, *Monarquía y ciudades frontera: Homenaje a Manuel García Fernández*, pp. 469-488.
- De Llanos y Torriglia, Félix (1920). *Una consejera de Estado: D^a Beatriz Galindo, “La Latina”*. Madrid: Reus. Copia digital https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=168881
- DÍEZ DE VELASCO ABELLÁN, Francisco P. (1995). “Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso del más allá en la Grecia antigua”. En digital: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-caminos-de-la-muerte-religion-rito-e-iconografia-del-paso-al-mas-alla-en-la-grecia-antigua--0/html/00af14da-82b2-11df-acc7-002185ce6064_51.html#I_12
- DOMÍNGUEZ CUBERO, José (1983). “Aspectos del plateresco Giennense. El entallador Gutierre Gyerero”. Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, N.º 115, pp. 65-102.
- ELIPE, Jaime (2017). “Aproximación a la figura de doña Ana de Aragón, duquesa de Medina Sidonia (ca. 1500- 1556)”. En coord. Henar Gallego Franco y María del Carmen García Herrero por Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres, *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen Historia*, Vol. 2, pp. 67-82.
- ELIPE, Jaime (2019). *Iglesias, familia y poder en la época de Fernando el Católico: El arzobispo don Alonso de Aragón*. [Tesis de doctorado, Universidad de Zaragoza]. Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zaguan <http://zaguan.unizar.es>
- ELIPE, Jaime (2021). “Madre de religiosos, abuela de santos: Las relaciones familiares de doña Ana de Gurrea (†1528), amante de un arzobispo en el Renacimiento español”. *Studia histórica. Historia moderna*, Vol. 43, N.º 2, pp. 105-129.
- FATÁS CABEZA, Guillermo y FÉLIX MÉNDEZ, José (2001). *La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*. Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Histórico Español.

- FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco (1900). *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, Casa Real y Grandes de España*. [s.n.] (Madrid: Estab. Tip. de Enrique Teodoro).
- FRANCO SILVA, Alfonso (1987). “Los testamentos de Juan Pacheco (1470-1472)”. *Congreso de Historia del Señorío de Villena, Albacete 23-26 octubre 1986*, pp. 157-174.
- FRANCO SILVA, Alfonso (2009a). “Las mujeres de Juan Pacheco y su parentela”. *Historia. Instituciones. Documentos*, N.º 36, pp. 161-182.
- FRANCO SILVA, Alfonso (2009b). “Juan Pacheco. De doncel del príncipe de Asturias a marqués de Villena (1440-1445)”. *Anuario de estudios medievales*, N.º 39, fasc. 2, pp. 723-775.
- GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001). *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad.
- GÓMEZ LÓPEZ, Nieves (1997). “Portocarrero, un personaje del siglo XV”. *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*. Letras, N.º 15, pp. 103-114.
- HERRERA CASADO (viernes, 11 de junio de 1993). Segunda parte del atentado a la Piedad. La destrucción del sepulcro de Doña Brianda. En Los escritos de Herrera Casado, notas de historia, arte, costumbres y biografías sobre Guadalajara, Castilla y España.
<https://www.herreracasado.com/1993/06/11/segunda-parte-del-atentado-a-la-piedad-la-destruccion-del-sepulcro-de-dona-brianda/>.
- HOYOS ALONSO, J. (2022). “Escalera dorada”, en: Pieza Destacada. Cátedra de Estudios del Patrimonio Alberto C. Ibáñez. <https://catedrapatrimonioubu.com/project/santa-casilda/>.
- LAJO, Rosina y SURROCA, José (1990). *Léxico de arte*. Madrid: Akal.
- LÁZARO DAMAS, M.ª Soledad (1994). “El sepulcro de doña Marina de Torres de Lopera (Jaén). Estudio iconográfico y vinculaciones artísticas”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, N.º 154, pp. 71-117.
- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (1989). “Iconografía de la prudencia en España durante los siglos XV y XVI”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, N.º 20, pp. 65-78.
- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (1998). “Sobre iconografía de la Templanza”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, N.º 29, pp. 213-228.
- MARTÍNEZ ADELL, Alberto (1955). “Arquitectura plateresca en Segovia”. *Estudios segovianos*, Vol. 7, N.º 19-21, pp. 5-56.
- MORALES CHACÓN, Alberto (1996). *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1998). “Escudos de armas de los arzobispos de la Casa Real de Aragón en la Seo de Zaragoza (1460-1575)”. *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, N.º 4, pp. 183-208.
- MORTE GARCÍA, Carmen (2020). Patrocinio y conexiones artísticas de los arzobispos de Zaragoza durante el Renacimiento, *Diócesis de Zaragoza. El mecenazgo de los obispos en el arte aragonés*, pp. 35-89.
- NICÁS MORENO, Andrés (1997). *Heráldica y genealogía en el reino de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

- OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio (2014). “¿Cristo o diablo?: la contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica”. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, N.º 38, pp. 65-81.
- Parrado del Olmo, Jesús María, «Juan Rodríguez», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/57363/juan-rodriguez>).
- PASCUAL CHENEL, Álvaro (2012). “El Catálogo Monumental de España y la investigación sobre el patrimonio artístico desaparecido: el caso de los sepulcros monumentales”. En coord. Amelia López-Yarto Elizalde, *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación y difusión*, pp. 177-202.
- PULGAR, Fernando del (1500) *Claros varones de España*; Sevilla: Estanislao Polono, fols. XVIII. Copia digital: realizada por la Biblioteca Nacional de España. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1001892>
- REDONDO CANTERA, M.ª José. (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid: Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, D.L.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.ª Isabel (1998). “El poder del mar: El <Thíasos marino>”. *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, N.º 11, pp. 159-184.
- Ruiz-Ayúcar Zurdo, María Jesús, «Vasco de la Zarza», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/6569/vasco-de-la-zarza>).
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María y DE LA CASA RODRÍGUEZ, Cristina (2015). “Sobre la supuesta línea de desarrollo de la retratística medieval. Del donante al retrato individual”. *Mirabilia Ars*, N.º 3, pp. 73-98.
- SOLER GARCÍA, José María (2005). “Unos paisajes villenenses en el monasterio segoviano de El Parral” (en formato HTML). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc93150>
- TORAL Y PEÑARANDA, Enrique (2000). “En torno al sepulcro de Lopera”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, N.º 176, Fasc. 1, pp. 645-670.
- VILLAYERDE SOLAR, M.ª Dolores (2008). “La representación de la muerte en Galicia durante el siglo XVI”. *Cuadernos de estudios gallegos*, T. 55, N.º 121, pp. 235-262.
- Testamento del Almirante don Fadrique II, “La Orden Franciscana en Medina de Rioseco”, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid 1944, nº16, pág. 17.
- La Catedral de Sigüenza. (s.f.) *Altar de Santa Librada*. <https://catedralsiguenza.es/altar-de-santa-librada/>.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (viernes 19 de enero de 2018). Los trabajos y los días en el arte navarro (17). La imagen del donante: de la representación al gran retrato. *Diario de Navarra*.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (noviembre de 2013). *Plan Director Monasterio de Santa María de El Parral*. En: <https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/va/dam/jcr:289151de-083e-4ff0-938b-d0597cc3424a/plan-director-monasterio-el-parral.pdf>
- Archivo Histórico de la Nobleza, “Traslado del testamento de Ana de Gurrea, en el que deja como herederos a sus nietos Enrique de Borja y Luisa de Borja, hijos de Juan de Borja Enríquez, [III] duque de Gandía, y Juana de Aragón, [(III)] duquesa de Gandía”. Fecha probable de creación 05-06-1523, Zaragoza. En: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6048606?nm>

Órdenes de Caballería de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa (01/01/2010). *El Real Consejo de las Órdenes Militares*. En: <https://www.ordenesmilitares.es/>

La mujer y la hija de Hernán Cortés “vuelven” al convento de Madre de Dios (22 de marzo de 2024). *Diario de Sevilla*. En: https://www.diariodesevilla.es/sevilla/mujer-hija-Hernan-Cortes-vuelven-convento-Madre-Dios_0_1886513723.html

CAPÍTULO IV

SIGLO XVII



1. Características del siglo XVII

A diferencia de la etapa anterior, en la que abundaron los sepulcros, en el siglo XVII observamos una clara decadencia de este género artístico. Las razones por las que se da esta disminución de obras son variadas, no obstante, podemos resaltar el empobrecimiento de la aristocracia y la alta burguesía como uno de los motivos principales⁴⁹⁶. La crisis económica que asoló el país durante estas fechas provocó que, a nivel nacional, se redujera la realización de esculturas funerarias. La mayoría de la producción se llevó a cabo en el primer tercio del siglo XVII, sin embargo, a partir de este momento la sociedad se mostraría más reacia a su ejecución. En consecuencia, el número de encargos desciende considerablemente, existiendo limitados ejemplos para este periodo. Asimismo, las dificultades económicas influyeron también en la calidad artística de las obras⁴⁹⁷, pues estas fueron encomendadas a artistas de poco mérito en dicho campo. Existen algunas excepciones de obras encargadas a artistas de renombre como pudieron ser los maestros Pedro de la Cuadra, a nivel nacional, o Giuliano Finelli a nivel internacional. Puesto que llevar a término un mausoleo suponía un elevado desembolso, y el costo era todavía mayor cuando se encargaba una escultura funeraria, es probable que muy pocos pudieran permitirse este gasto.

Otro motivo por el cual es posible que disminuyesen las manifestaciones artísticas destinadas al depósito de restos mortales, se debe al cambio en las formas de enterramiento de la monarquía. Teniendo en cuenta el interés que tenían las clases altas por imitar el gusto de los reyes, no es de extrañar que rápidamente los cenotafios reales del monasterio de El Escorial se convirtieran en el modelo a seguir para las grandes familias de esta centuria. La consolidación de la obra llevada a cabo por Pompeo Leoni, produjo que este género se ajustara a una norma común. Como comprobaremos, esta se prolongaría durante todo el siglo XVII, por lo tanto, son muy pocos los casos que ayudaron a innovar en el arte funerario de este tiempo. Ahora bien, si los cenotafios de Carlos I y Felipe II, supusieron una estandarización indiscutible de las estatuas fúnebres, las formas de enterramiento de los dos próximos reyes, Felipe III y Felipe IV, poco o nada contribuyeron a su desarrollo. La creación de la Cripta Real del monasterio de El Escorial

⁴⁹⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1958). *Escultura barroca castellana*, pág. 94.

⁴⁹⁷ DE CASTRO MARTÍN, Pablo L. (1996). “Arte funerario del siglo XVII en la provincia de Palencia”, pág. 601.

supuso un nuevo paradigma de la arquitectura funeraria y, por tanto, la referencia para la nobleza del Barroco español. Durante esta centuria los reyes y reinas serán sepultados en este espacio lujoso, pero carente de representación física del finado. A partir de entonces, los restos de la monarquía reposaron en unos suntuosos sepulcros de mármol, apilados unos encima de otros, a la manera de catacumba romana⁴⁹⁸. Por tanto, el hecho de que la monarquía dejara de reproducir la imagen póstuma de su cuerpo, pudo perjudicar a la contratación de obras de esta índole.

Otra de las razones por las que es probable que en este siglo se redujera la escultura funeraria, se debe a la limitación del espacio. A lo largo del tiempo, las instituciones religiosas acumularon una gran cantidad de capillas funerarias, limitando con ello nuevos levantamientos. No obstante, esta no es una razón suficiente para su declive, pues así lo evidencia la multitud de fundaciones religiosas creadas durante el reinado de Felipe III⁴⁹⁹. De manera que, si no había suficiente espacio en los antiguos templos construidos, las familias poderosas de dicha época se encargarían de erigir nuevos espacios para sus enterramientos. El modelo preferido de monumento funerario durante este periodo fue la capilla funeraria privada, que era dotada por sus propietarios con los elementos litúrgicos imprescindibles para la celebración de misas en memoria del finado⁵⁰⁰. Aunque esta tipología ya existía tiempo atrás, será durante el Barroco cuando alcance su mayor apogeo. Como ya mencionamos anteriormente, la falta de espacio pudo ser uno de los motivos que perjudicaron el desarrollo de la escultura mortuoria. La extensión de estas capillas era bastante reducida, de forma que, en numerosas ocasiones, impedía la colocación de una escultura. Así pues, el bulto funerario dejó de ser el motivo central de la obra, ya que necesitaba de un entorno artístico que garantizase su funcionalidad. Para ello van a tener una gran importancia la arquitectura y otros elementos, como las imágenes o escenas sagradas de los retablos, a las que se dirigen las estatuas en oración perpetua y que, a menudo, eran de una calidad artística superior a la representación del propio difunto⁵⁰¹. Como resultado, la figura funeraria comienza a perder relevancia en el arte sepulcral, a favor de un marco holístico de distintas disciplinas artísticas que, en su

⁴⁹⁸ NOVERO PLAZA, Raquel (2021). “Poder, honor y élites. La capilla funeraria barroca en España”, pág. 28.

⁴⁹⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1958), pág. 94.

⁵⁰⁰ DE CASTRO MARTÍN, Pablo L. (1996), pág. 601.

⁵⁰¹ VICENTE LÓPEZ, Simón (2006). “El arte funerario en Galicia durante los siglos del Barroco”, pág. 345.

conjunto, contribuyeron a la exaltación de una devoción exacerbada propia del Barroco español.

En su mayoría, el lugar elegido para la colocación de estas obras será el presbiterio, a ambos lados del altar mayor, en unos nichos abiertos dentro de arcos sepulcrales en cuyo interior se coloca la estatua del difunto. A lo largo del siglo XVII podemos encontrar un número considerable de ejemplos de monumentos funerarios matrimoniales. Tal es el caso del panteón familiar de los Calderón, quienes disponían del patronazgo del convento de Porta Coeli en Valladolid, lugar elegido para sus respectivos enterramientos. En el interior de la iglesia podemos observar, en el lado del Evangelio, las esculturas de don Francisco Calderón y doña María de Aranda; mientras que, en el lado de la Epístola, aparecen las de su hijo don Rodrigo Calderón y doña Inés de Vargas, obras atribuidas al escultor italiano Taddeo Carlone⁵⁰². Ahora bien, en nuestra investigación nos interesan, especialmente, aquellos monumentos funerarios en los que la figura femenina tiene un lugar individualizado, que en esta época solía ser una hornacina propia. Como podremos comprobar, los ejemplos que se ajustan a ello disminuyen notablemente.

Tipológicamente los monumentos funerarios van a seguir un esquema que se mantiene prácticamente inalterado. Como patrón habitual, el modelo de sepulcro mural en nicho es el más extendido durante este periodo, lo cual no supone ninguna innovación, pues ya era usado en el medievo⁵⁰³ y, de forma recurrente, en el Renacimiento. Este tipo de sepulcro tiene una concepción vertical, que se desarrolla en altura. Su estructura se compone, generalmente, por un nicho dentro de un arco de medio punto. A los lados aparecen adosadas unas pilastras, decoradas con frecuencia por capiteles de orden corintio. Estas pilastras sustentan un entablamento rematado por un frontón, sobre el que se suele colocar el escudo heráldico. Por lo general, a estos individuos les gustaba ostentar sus armas familiares como símbolos de magnificencia, disponiendo en sus sepulturas de escudos policromados de grandes dimensiones que pudieran ser contemplados desde la lejanía. A su vez, la zona baja del monumento acostumbra a situar la inscripción funeraria en una losa marmórea que, en ocasiones, también suele aparecer acompañada en el basamento inferior por el escudo familiar. Estos epitafios estaban redactados en castellano o latín, y solían ser bastante extensos pues en ellos se aludía a diferentes aspectos sobre el difunto.

⁵⁰² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1988). “Bienes artísticos de Don Rodrigo Calderón”, pág. 285.

⁵⁰³ Durante la Baja Edad Media existía esta estructura de arcosolio, sin embargo, la decoración de los diferentes elementos era de estilo gótico. DE CASTRO MARTÍN, Pablo L. (1996), pág. 604.

Podemos encontrar estas características en el monumento funerario de doña Catalina Rois Bernaldo de Quirós, en cuya parte inferior, entre dos escudos, se dispuso una placa con largo texto.

Debido a las reducidas dimensiones de estos monumentos funerarios, en ocasiones, no tenían capacidad suficiente para albergar los restos mortales del difunto, por lo tanto, debían instalarse en otro espacio próximo. Las posibilidades eran diversas, ejemplo de ello, era la forma más modesta de inhumación, como es la colación de una lápida en la capilla funeraria o, también, en el interior de una cripta subterránea. Centrándonos en esta última, hemos de recordar que el Panteón Real de El Escorial supuso el modelo de enterramiento para las familias nobles del Barroco español. De ahí que, durante este período, se desarrollara este tipo de enterramiento a modo de cripta, pues el lugar elegido para conservar los restos de los monarcas fue un espacio subterráneo situado debajo el altar mayor. Para el siglo XVII, encontramos a modo de cripta funeraria el ejemplo de doña Magdalena de Ulloa, cuyos restos y los de su marido se conservan en una estancia subterránea de la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos, en Valladolid.



Fig. 51 Quinto Diseño, Sección longitudinal del templo, palacio y convento, 1587, buril sobre cobre. Inscripción en la parte superior: "ORTOGRAPHIA I SECCION INTERIOR DEL TEMPLO DE S. LORENZO EL REAL DEL ESCVRIAL I PARTE DEL CONVENTO I APPOSENTOS REALES" Inscripción a pie de imagen: "Con el privilegio del summo pontífice, y emperador, y rey de España, y Francia y de los demás potentados, y principes, christianos, y de la Señora de Venecia".

En cuanto a la forma de representar al finado, se fija la postura de genuflexión como la preferida para este tiempo. Así pues, existen diversos elementos que completan esta posición. Para empezar, la unión de las manos en actitud de oración, que junto con el almohadón que se coloca para acomodar la figura arrodillada y el reclinatorio que normalmente acompaña a la escultura, consigue escenificar una religiosidad perpetua de su persona. La nobleza inmortaliza su imagen utilizando una indumentaria propia del ámbito cortesano, en el que destacan en el cuello las lechuguillas y sobre la cabeza los tocados, mantos envolventes o mantillos de menor tamaño⁵⁰⁴. Llama especialmente la atención el tocado de la estatua de María Fernández de Isla en la iglesia parroquial de San Pedro en Noja, quien porta un tipo de turbante a la manera que lo usaban las aldeanas montañesas, según los grabados de los siglos XVI y XVII⁵⁰⁵, reflejando así las costumbres de este territorio. Además, los bultos suelen dirigirse hacia el altar mayor, en donde se dispone la imagen venerada, o bien, orientados según la ubicación que ocupan en la capilla funeraria. Estas piezas suelen formar parte de los retablos, instalados en un lugar relevante dentro del conjunto. La elección de las obras dependerá del patrón al que se consagra el templo o de la devoción a la que rinden culto sus fundadores o propietarios de la capilla. Cabe mencionar que, durante esta centuria, fue muy popular, a nivel nacional, el culto de la Inmaculada Concepción como una de las señas de identidad del pueblo español. Obtuvo una gran difusión tras la polémica, a principio de siglo, entre los defensores del dogma y sus detractores, consiguiendo con ello promover la veneración de dicha advocación mariana⁵⁰⁶. Tal es el caso de la iglesia del convento de Agustinas Recoletas en Salamanca, concebida como panteón familiar de los condes de Monterrey, quienes encargaron a José de Ribera la pintura de la *Inmaculada Concepción* que preside el retablo mayor. De este modo, el conjunto funerario quedó compuesto por el bulto funerario orante, su enclave arquitectónico, así como las obras plásticas que lo rodean. Estas últimas no solo cumplen una función estética, sino también litúrgica y, en su totalidad, engloban la mejor manera de transmitir el espíritu de la contrarreforma de esta época⁵⁰⁷.

⁵⁰⁴ BARRIUSO, Inmaculada (2009). “Estatuas de los III Marqueses de Oaxaca”, pág. 4.

⁵⁰⁵ ORTIZ DE LA TORRE, Elías, *et al.* (1934). *La escultura funeraria en La Montaña*, pág. 114.

⁵⁰⁶ Portús J. (2001). *Pintura Barroca Española*. Guía, [Museo Nacional del Prado](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/f54c4809-8926-440c-8d55-33722602469d). En <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/f54c4809-8926-440c-8d55-33722602469d>

⁵⁰⁷ DE CASTRO MARTÍN, Pablo L. (1996), pág. 606.

2. Estudio de casos

2. 1. Sepulcro de María Alonso Coronel

Comenzaremos el estudio de casos para este siglo con María Alonso Coronel, una mujer cuya vida quedó retratada en la literatura española como ejemplo de las cualidades femeninas. Citando a Carla Torres “arquetipo de mujer al servicio de su familia, de Dios y de su país”⁵⁰⁸. De cualquier forma, tanto se ha escrito sobre la vida de esta ilustre dama, que es difícil discernir entre la leyenda y la veracidad histórica de algunos de los sucesos asociados a su biografía. No obstante, también es importante mencionar estos hechos porque así recordaremos cómo fue conocida esta señora a lo largo de los siglos y por qué se asocian a su figura algunos símbolos que la rememoran. Aunque bien es verdad que su vida no aconteció en el siglo XVII, el sepulcro en el que descansan sus restos mortales sí pertenece a este período.

María Alonso Coronel fue una noble castellana, nacida en el año 1267, cuyos padres fueron Alonso Fernández Coronel y Sancha Íñiguez de Aguilar⁵⁰⁹. Por aquel entonces, gobernaba en Castilla el rey Alfonso X “el Sabio”, quien dedicó parte de su acción política a la conquista cristiana de territorios en Al-Ándalus. La vida de María Alonso Coronel transcurre en la Andalucía medieval, y estará muy condicionada por un período caracterizado en la ofensiva contra los terceros reinos de taifas y el reino nazarí de Granada. Su presencia en la historiografía comienza en 1282, cuando con tan solo quince años, el rey Alfonso X la entrega en matrimonio a Alonso Pérez de Guzmán. Podría decirse que María fue la moneda de cambio de los favores mutuos entre el rey y el caballero. Mientras Alonso Pérez de Guzmán servía como vasallo del emir Abu Yusuf Yaqub ibn Abd Al-Haqq, se inició una guerra civil en Castilla que enfrentó a Alfonso X con su hijo el infante Sancho. Como la situación que vivía el rey “Sabio” era bastante crítica, solicitó a Alonso de Guzmán que mediase con el emir, de quien requería una ayuda económica y militar. Al regreso de Alonso a tierras castellanas con los pagos cumplidos, el rey Alfonso, en agradecimiento por sus servicios, le ofrece la mano de una joven sevillana de muy noble linaje y fortuna. María aportaba al matrimonio una rica dote⁵¹⁰,

⁵⁰⁸ Llop, C. T. (2021). «María Alfonso Coronel y la Casa Medina Sidonia. Dando a luz a la mujer detrás de la leyenda», pág. 156.

⁵⁰⁹ SÁNCHEZ SAUS, Rafael «María Alonso Coronel», en Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/16721/maria-alonso-coronel>).

⁵¹⁰ Llop, C. T. *op. cit.* pp. 151-152.

compuesta por multitud de propiedades repartidas entre Galicia, León, Portugal e importantes bienes en Andalucía.

Poco tiempo después, en 1284, fallece Alfonso X “el Sabio” y asciende al trono su hijo Sancho IV. Teniendo en cuenta que Pérez de Guzmán había luchado en el bando del difunto rey contra su hijo, este decide regresar a África, acompañado por las tropas que había movilizado tiempo atrás. Esta vez, María Alonso Coronel se une a su marido en el traslado a Fez, quien continúa al servicio del emir Abu Yusuf⁵¹¹. Durante estos años la pareja comienza a reunir una gran fortuna. Para poder trasladar estas riquezas a tierras andaluzas, María y su marido fingen una serie de discrepancias, que sirvieron como pretexto para movilizar la citada fortuna. Esta práctica la llevaron a cabo mientras Alonso Pérez de Guzmán estaba en Marruecos. De manera que, María Alonso Coronel se convirtió en la administradora de las remesas del oro africano que enviaba su marido periódicamente, las cuales invirtió en nuevas tierras y bienes que incrementaron las rentas familiares⁵¹². Aunque doña María permaneció separada de su marido largo tiempo, debieron realizarse varios encuentros anuales que le permitieron, no solo el traslado de dichos bienes sino, también la posibilidad de mantener las relaciones propias del matrimonio. Parece ser que ello les permitió concebir la descendencia del matrimonio entre 1285 y 1290. En total tuvieron cuatro hijos, dos varones y dos hembras: Pedro, Juan, Leonor e Isabel⁵¹³. De esta forma, María Alonso Coronel cumplió una de las premisas que se esperaban del sexo femenino a lo largo de esta época: la fertilidad para impulsar el linaje del matrimonio con abundante descendencia.

Las antiguas narraciones resaltan las cualidades de respeto y fidelidad de doña María hacia su esposo, como ejemplo de gran virtud. Por aquel entonces, cuando Alonso Pérez de Guzmán se hallaba todavía en tierras africanas, acontece uno de los sucesos que marcarán la vida de esta señora, pero, sobre todo, incrementará más aún su leyenda. En las crónicas, como la de Pedro Barrantes Maldonado, se afirma que en 1291:

“estando su marido ausente vinole tan gran tentaçion de la carne que no supo que se hazer, y como ella fuese tan castísima y tan onestísima mujer tomole tan gran aborrecimiento de si misma de aver detenido el pensamiento que le vino, que por no quebrantar la castidad y fe devida al matrimonio eligió antes de morir que vivir para tener lugar de tornar á pensar cosa semejante;

⁵¹¹ SÁNCHEZ SAUS, R. *op. cit.* <https://dbe.rah.es/biografias/16721/maria-alonso-coronel>

⁵¹² *Ídem*

⁵¹³ Llop, C. T. *op. cit.* pág. 153.

que acordándose de lo que la Coronela su antepasada habia hecho, hiviendo como avemos dicho, é considerando como la bondad tanto es mayor quanto mas tentada es vençedora, por no pararse ella á buscar artificios asió de un tizon ardiendo que cerca de sí halhó, y metióselo por su miembro natural, porque la tentaçion mas es vençerla que carecer de ella, porque no se saca victoria sino donde ay pelea, en la qual podemos decir que quedó vençedora, pues mató el pensamiento que tuvo, el qual en toda su vida le tornó á resucitar; antes con vivir como vivió despues mas de quarenta años nunca jamas tuvo ayuntamiento á su marido, porque ella quedó tal que con continua enfermedad⁵¹⁴”

Como resultado de esta hazaña, doña María fue incapaz de volver a concebir otro hijo. Ahora bien, según queda constancia, la extrema voluntad de esta mujer por no cometer adulterio no se vio reflejada en su esposo. Los relatos atribuyen a dicha afección el motivo por el que don Alonso Pérez de Guzmán cometerá infidelidad conyugal, siendo esta la razón por la cual nacerá su única hija ilegítima, que por nombre tuvo Teresa Alfonso de Guzmán. A pesar de este incidente, doña María, que era considerada una mujer honesta, hizo traer a la niña para criarla como si fuera su propia hija, a quien más adelante dotó y casó de manera apropiada⁵¹⁵.

No obstante, el suceso que hemos expuesto debemos cogerlo con pinzas pues, según las crónicas, por lo menos son tres las “Coronel” que protagonizaron una historia semejante, en la lucha por una castidad extramatrimonial. Si bien es cierto, es posible que estas mujeres se vieran influenciadas por el hecho memorable al que alude la más antigua de ellas, cuya leyenda daría nombre al linaje español de los Coronel. Según cuenta la tradición, el apellido *Coronel* procede de Roma. En esta ciudad vivía una gran señora casada, a la que un rey hostigaba con frecuencia insistiéndole su amor. La señora, hastiada por la situación, decidió que la forma más eficaz para que aquel hombre la repudiara era echarse aceite hirviendo por los brazos y el pecho. De esta forma las quemaduras se convirtieron en ampollas, lo cual le permitiría hacerse pasar por una enferma del mal de San Lázaro. Cuando el rey la vio, la repudió de inmediato y jamás volvió a pretenderla. El valor de esta señora se difundió de tal manera que también la reina fue conocedora de estos hechos, y tanto asombro le causó la valentía de su gesto que se quitó su propia corona y se la puso sobre la cabeza diciendo: “vos meresçeis corona y deveis ser llamada coronada”. A partir de entonces, esta señora pasó a llamarse Coronela y sus descendientes

⁵¹⁴ BARRANTES MALDONADO, Pedro (1998). *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, pág. 66.

⁵¹⁵ CARZOLIO, M.^a Inés (2000). “Mujeres medievales en la crónica renacentista: las damas de la Casa de Niebla”, pág. 183; y en BARRANTES MALDONADO, Pedro *op. cit.* pág. 75.

Coroneles.⁵¹⁶ La historiografía también reconoce las gestas de otra María Coronel, posterior a nuestra protagonista. Tras la muerte de su marido Juan de la Cerda, quien fue apresado y asesinado por orden del rey Pedro I “el Cruel”, doña María se refugia en el convento de Santa Clara, en Sevilla. Tiempo atrás, el rey Pedro se había encaprichado de doña María por su notable belleza, de manera que va en su búsqueda y la asedia insistentemente. Para poner fin al continuo acoso que recibía por parte del rey, doña María se vuelca en el rostro aceite hirviendo, produciéndose quemaduras que la desfiguraron. Después de este tormento, consiguió que el rey la rechazara y dejara de perseguirla⁵¹⁷.

Retomando la vida de nuestra María Coronel, debemos comentar otro de los sucesos que marcaron la historia de este noble matrimonio. Nos referimos al hecho acontecido en 1294. Durante este periodo el rey Sancho solicita a Alonso Pérez de Guzmán que, por su práctica en la guerra y su experiencia en las relaciones con los benimerines, se encargue de la defensa de Tarifa. Entre abril y agosto, esta localidad fue duramente asediada por la alianza entre el infante don Juan y los benimerines. Como la conquista de la plaza no iba a poder realizarse por medios militares, el infante Juan hace prisionero a Pedro, hijo primogénito de doña María y don Alonso. De este modo, el infante aprovecha la coyuntura para amenazar de muerte al joven y extorsionar a su padre, el alcaide de la fortaleza, para que le entregue la villa de Tarifa. A pesar de las suplicas del joven, la respuesta de don Alonso fue arrojar, desde las almenas, una daga para que lo degollasen. Con esta fatídica acción, demostró que era capaz de sacrificar la vida de su hijo antes que rendirse, quedando constancia para la posteridad que antepuso su fe y lealtad al rey, antes que a su propia familia.⁵¹⁸ A partir de entonces, será apodado con el sobrenombre “el Bueno”. Aunque en este hecho no participó de manera directa María Coronel, su conducta virtuosa, a la vez que sufrida, tras recibir la trágica noticia de la muerte de su hijo, la convirtieron en una de las musas de uno de los géneros florecientes en la literatura del siglo XVIII, nos referimos a los melólogos. Ejemplo de ello, es la obra publicada en 1792 de Joaquín Barón y Domingo “La mujer heroica, esposa de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, doña María Alonso Coronel”. La temática gira en torno a la protagonista, como único personaje, quién tras enterarse del suceso de Tarifa lleva a cabo un monólogo en el

⁵¹⁶ SEGURA GONZÁLEZ, Wenceslao (2002). “Las varias María Coronel”, pág. 5.

⁵¹⁷ “Tras este suceso, María Coronel fundó el convento de Santa Inés en Sevilla siendo su primera abadesa. Allí se encuentra enterrada en medio en medio del coro y su cuerpo incorrupto puede contemplarse en una urna de cristal todos los 2 de diciembre, fecha del aniversario de su muerte”, *Ídem*.

⁵¹⁸ ROMERO ROMERO, Alejandro (2011). “La memoria de María Alfonso Coronel en el monasterio de San Isidoro del Campo”, pág. 448; y en BARRANTES MALDONADO, Pedro *op. cit.* pág. 87.

que expresa su dolor, el cual deriva en la aceptación de los hechos ocurridos, demostrando así la fortaleza de su espíritu en beneficio de la patria⁵¹⁹. Evidentemente, este tipo de obras tienen licencias artísticas que poco tienen que ver con la realidad de los hechos, sin embargo, han fomentado la imagen que tenemos en la actualidad de esta mujer, como uno de los personajes históricos representantes de los valores femeninos de la Edad Media.

Tras la muerte del rey Sancho IV, en 1295, el matrimonio compra las posesiones patrimoniales heredadas por su esposa María de Molina, que por la difícil situación política se vio obligada a vender. El sucesor fue su hijo Fernando IV, quien en 1297 entregó a Alonso Pérez de Guzmán y María Alonso Coronel el señorío de Sanlúcar de Barrameda, el cual sentará las bases para el futuro ducado de Medina Sidonia -título ducal hereditario más antiguo de España⁵²⁰-. Un año después el rey les concede el privilegio para la fundación del monasterio en Santiponce, en las inmediaciones de la conocida por aquel entonces como Sevilla la Vieja, al conservarse allí las ruinas de la antigua ciudad romana de Itálica. El cenobio tiene la advocación de San Isidoro pues fue este el lugar en el que, según la tradición, reposaron los restos de San Isidoro de Sevilla, antes de ser trasladado a León en el año 1063⁵²¹. En la carta de dotación, que otorgan a los monjes cistercienses, a fecha de 14 de febrero, año 1301, se expone:

“En el Nonbre de dios amen Sepan quantos esta carta vieren Conmo nos don alffonso peres de gusman Et doña Maria alffonso su mujer. Queriendo faser monesterio que sea de monges de çistel en la eglesia de sant esidro que es cerca de Seuilla la vieia [...] Otorgamos que damos pora este monesterio esta dicha eglesia con todas sus casas. [...] Et escogemos nras sepolturas dentro en la eglesia de sant ysidro entre el altar e el coro. Et ordenamos e defendemos que nin el abad nin el conuento nin otro ninguno. non pueda Reçibir sepultura dentro en la eglesia a ninguno. si non los de nro linage Et en tal manera que ninguno non sea puesto en sepulcro alto nin entre nos e el altar [...].”⁵²²

De esta forma, podemos comprobar como, desde los inicios, este monasterio pretende cumplir la función de panteón funerario. El interés de los fundadores no solamente fue

⁵¹⁹ ÁNGULO EGEA, M.^a (2006). “Virtuosa, casta y heroica. La mujer española en el Melólogo del XVIII”, pp. 471-486.

⁵²⁰ Llop, C. T. *op. cit.* pág. 161.

⁵²¹ RESPALDIZA LAMA, Pedro José (1996). “El monasterio cisterciense de San Isidoro del Campo”, pág. 25.

⁵²² Copia íntegra realizada por GESTOSO Y PÉREZ, José (1892). *Sevilla monumental y artística: historia de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellas se conservan*, pp. 548-549.

elegir la localización de sus propias sepulturas, sino resaltar que este espacio estaba destinado únicamente al enterramiento de sus familiares. Por consiguiente, el monasterio de San Isidoro del Campo se convertiría en un lugar ligado a la exaltación de este linaje. Asimismo, debido a su carácter inusual, es interesante resaltar que el conjunto del monasterio se conforma por dos iglesias unidas: la primera fundada por el mencionado matrimonio y la segunda por su hijo, Juan Alonso Pérez de Guzmán, junto a su segunda esposa, Urraca Osorio. Tal y como recoge la carta de dotación, el lugar escogido para situar las sepulturas de los fundadores fue entre el altar y el coro, es decir el espacio preferencial del templo, pues, además, recalca que no se permite enterrar a nadie entre ellos y el altar. Por esta razón, es probable que su hijo no quisiera recibir sepultura en una localización con menor relevancia, de manera que este busca otra alternativa. La solución la halló en la construcción de una segunda iglesia, adosada a la primitiva, en la cual disponer del espacio funerario con mayor libertad.

Alonso Pérez de Guzmán falleció en batalla contra los moros en el año 1309, de manera que María Alonso Coronel debió hacerse cargo de la administración de sus tierras y del conjunto de sus riquezas. La realidad es que esta ocupación la llevaba ejerciendo durante años, pues fueron muchas las veces en las que su marido pasaba largos periodos fuera del hogar por motivos de guerra. Durante los veinte años que duró su viudez, doña María no solo se encargó de gestionar el patrimonio familiar con éxito, también supo mantener la unidad del clan involucrándose en asuntos de sus descendientes. Según la crónica de Barrantes Maldonado, su renta como viuda fue repartida de esta manera: *“la quarta parte de la renta de su hazienda gastava en cada año de ordinario en su casa; la otra quarta parte dava á los hijos, hijas, nietos é amos é amas de sus nietos é bisnietos; la otra quarta parte compraba de heredades cada año; é la otra quarta parte dava á los pobres; y los pobres á quien ella dava eran primeramente á criados ó criadas viejas pobres, casándoles las hijas, remediando sus nesçesidades é después á sus vecinos é conoçidos, é despues al restante del pueblo, y todo esto tan secreto que pocas vezes se sabia, si no era su limosnero, á quien dava la limosna.”*⁵²³. Asimismo, contribuyó continuamente en obras de caridad y visitaba semanalmente algunos hospitales de Sevilla, en los que se involucraba personalmente cuidando enfermos o proveyéndoles de sus necesidades.

⁵²³ BARRANTES MALDONADO, Pedro *op. cit.* pág. 155.

En el mes de noviembre de 1330, María Alonso Coronel, que ya tenía una edad avanzada, enfermó de gravedad. Conocedora de las posibles consecuencias mandó reescribir el testamento que había ordenado tiempo atrás, pues consideraba que debía enmendar algunas cuestiones. Por esta razón hace llamar a sus hijos: don Juan Alonso, doña Isabel y doña Leonor, para que fueran testigos de este acto. Destacamos entre las cláusulas el lugar en el que deseaba ser enterrada, concretamente, el monasterio de San Isidoro de Sevilla, junto al cuerpo de su esposo. Para ello, doña María destinó setecientos sesenta mil maravedíes en obras misericordiosas que debían distribuirse entre misas, limosnas para criados, donaciones para hospitales, redención de cautivos cristianos y para casamientos de huérfanas. También designa veinte marcos de plata para decorar su sepulcro y el de su marido con lámparas, incensarios, cálices y cruces. Además, lega la villa de Santiponce, así como cuarenta marcos de plata al dicho cenobio y, debido a las mejoras económicas que les otorga, ordena a los monjes que recen diariamente veinte misas semanales, diez por el alma de su marido y otras diez por su propia ánima. Por último, manda construir un hospital para pobres en las tierras que rodean el monasterio de San Isidoro, el cual debía ser llevado por los monjes. María Alonso Coronel, deja constancia de que la financiación del hospital debe realizarse a partir de las rentas que obtuvieran de aquellas tierras y encomienda a sus hijos cuidar de que su última voluntad se cumpla⁵²⁴.

La vida de María Alonso Coronel llegó a su fin en diciembre de 1330. La noticia de su fallecimiento produjo una gran aflicción entre sus contemporáneos del reino de Castilla, quienes la consideraban una mujer estimada por todos. Asistieron a su sepelio diversas personalidades destacadas de la ciudad de Sevilla: como el arzobispo don Tello, junto a dignidades eclesiásticas, canónigos, clérigos de todas las parroquias, cofrades de todas las cofradías, así como nobles y caballeros de las órdenes militares. La comitiva, vestida de luto, acompañó su cuerpo hasta el monasterio de San Isidoro del Campo, lugar en el que fue enterrada, como había deseado, junto a los restos de su esposo⁵²⁵.

La antigua ubicación de las primitivas sepulturas fue la capilla mayor a los pies del altar. Ambos túmulos tuvieron una composición similar, a excepción de algunos detalles. Se trataría de unos sepulcros a modo de cofre labrados en mármol, siendo el de doña María de un tamaño menor al de su marido. Las cubiertas de los sepulcros seguramente estaban

⁵²⁴ *Ibidem*, pp. 157-158.

⁵²⁵ *Ibidem*, pp. 160-161.

realizadas en madera y, para adornarlas, se esculpieron las armas de sus respectivos linajes. En el caso de la Coronel, su escudo se conforma por cinco águilas estando la de en medio coronada. También con un cierto carácter ornamental, aparece bordeando el túmulo un epitafio que dice:

*“Aquí yaze doña María Alfonsso Coronel, que Dios perdone, muger que fue de don Alonso Pérez el Bueno, que finó era de mill y trecientos y setenta”*⁵²⁶.

Debido a las directrices que el Concilio de Trento realizó, con referencia a las prácticas funerarias, numerosos centros religiosos tuvieron que reorganizarse. Durante siglos en el interior de las iglesias se amontonaron monumentos fúnebres que impedían una correcta liturgia, siendo esta la situación para los sepulcros de los fundadores de este cenobio. A principios del siglo XVII el monasterio de San Isidoro del Campo lleva a cabo una serie de reformas transformando por completo el presbiterio. De manera que, las sepulturas de este distinguido matrimonio estorbaban en el centro de la capilla mayor, por lo que fueron trasladadas a dos arcosolios laterales del presbiterio.

Teniendo en cuenta que, la tipología de los antiguos sepulcros no encajaba con el nuevo estilo otorgado a este espacio, la comunidad de jerónimos que administraba el cenobio durante este periodo decidió rehacer unas nuevas sepulturas que se adaptaran mejor al gusto elegido. El procurador de estos cambios fue Fr. Juan Bautista, quien por aquel entonces dirigía el monasterio⁵²⁷. Asimismo, en el marco de estas reformas va a tener un papel protagonista el célebre artista andaluz Juan Martínez Montañés⁵²⁸ a quien se le encargó la mayoría de obras. Dicho autor se comprometió el 16 de noviembre de 1609 a la realización del retablo mayor de la primera iglesia y de los nuevos sepulcros para los fundadores: “[...] mas a de hazer el maestro dos bultos de los fundadores de rodillas y

⁵²⁶ ROMERO ROMERO, Alejandro (2012). “Los primitivos sepulcros del monasterio de san Isidoro del Campo”, pp. 149- 151.

⁵²⁷ Junta de Andalucía. RESOLUCION de 26 de abril de 1988, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se ha acordado tener por incoado expediente de declaración, como bien de interés cultural, a favor del bien mueble denominado Retablo Mayor y Figuras Orantes de don Alonso Pérez de Guzmán (Guzmán El Bueno) y de doña María Alonso Coronel, en el Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce (Sevilla). (Sevilla, 31 de mayo de 1988), BOJA, n.º 42, pág. 2.168. (https://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos/web_es/contenido?id=79636616-4424-11ea-b7e2-000ae4865a5f)

⁵²⁸ Juan Martínez Montañés nace en 1568 en Alcalá la Real, Jaén, y fallece en 1649 en Sevilla víctima de la peste que asoló la ciudad. Durante los ochenta y un años que duró su vida, ejerció una prolífera carrera como escultor y ensamblador, siendo conocido popularmente por sus contemporáneos por “el dios de la madera”. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1991). *Escultura barroca en España (1600 1770)*, pág. 131.

mayores que el natural y unos sitiales delante⁵²⁹”. En el acuerdo entre ambas partes se fijó un precio de tres mil quinientos ducados en el plazo de un año y medio desde la fecha de otorgamiento de la escritura⁵³⁰. No obstante, estas dos cláusulas no se cumplieron. En primer lugar, por el precio, dado que el monasterio le dio a Montañés 300 fanegas de trigo por demasía de obras y, en segundo lugar, por el tiempo, pues el plazo de entrega sobrepasó lo esperado, terminándose la obra cuatro años más tarde con la firma de la cancelación de la escritura el 16 de octubre de 1613⁵³¹.

Debido a su novedosa estructura e importancia artística, debemos destacar este retablo como uno de los ejemplos más significativos de la escuela sevillana, cuya ejecución, tanto de la traza, como del marco arquitectónico y el programa iconográfico, se deben por completo a la mano de Martínez Montañés, si bien el artista se debió ajustar a las indicaciones del mencionado contrato. Tal y como aparece en el documento anteriormente referido, se fija el número de ensambladores y escultores que pueden ayudarlo, lo que daría constancia a la existencia de elementos que no fueron trabajados por la mano del reconocido escultor. Entre ellos posiblemente se encontraba su discípulo Juan de Mesa⁵³². Con esta nueva configuración de la capilla mayor, comprobamos que existe una mayor unidad del presbiterio conseguida gracias a que el retablo y los sepulcros son obras trazadas por el mismo autor, creando con ello una clara armonía del espacio principal.

En cuanto a la estructura arquitectónica del retablo mayor, esta se compone de banco, dos cuerpos con tres calles y ático. Con respecto al programa iconográfico resalta, en la hornacina central del primer cuerpo, la escultura de San Jerónimo, titular de la orden que dirigía el monasterio durante este periodo. Por ser esta la figura más importante del retablo y por su intención de usarla como imagen procesional, entre los requisitos de la escritura anteriormente mencionada, se exigía a Martínez Montañés que realizara esta escultura únicamente por él mismo “acudiendo el dicho maestro con su persona e juntamente se a de obligar a hacer la figura del sant geronimo por su mano sin que le ayude nadie en esta figura⁵³³”. Observamos, por tanto, un San Jerónimo penitente, de rodillas, que muestra

⁵²⁹ DE BAGO Y QUINTANILLA, M. (1928). *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, tomo II, pág. 52.

⁵³⁰ *Ibídem*, pp. 50-54.

⁵³¹ SERRA Y PICKMAN, Carlos (1939). “Una visita al monasterio de San Isidoro del Campo”, pág. 123.

⁵³² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1991), pág. 141.

⁵³³ DE BAGO Y QUINTANILLA, M. *op. cit.* pág. 53.

su cuerpo prácticamente desnudo a excepción del paño que cubre su cintura. Por un lado, sujeta con su mano izquierda un crucifijo, que mira atentamente; y, por otro lado, con la derecha una piedra que golpea contra su pecho. Esta escultura de bulto redondo, inspirada en el San Jerónimo de Pietro Torrigiano⁵³⁴, se complementa con la decoración del fondo de la hornacina, en el que aparecen algunos de los atributos de este santo, como son el capelo y el león. No debemos olvidar que, aunque la talla de la pieza se encarga exclusivamente a Martínez Montañés, la obra no se termina de concebir sin la policromía que realiza Francisco Pacheco, quien usará para ello sus habituales barnices mates⁵³⁵. En cuanto a la ornamentación de las calles laterales, corresponden con “La Adoración de los Pastores” y la “Epifanía”. Asimismo, situados a los laterales del retablo se colocaron las estatuas de los dos Juanes: San Juan Bautista en el lado del Evangelio y San Juan Evangelista en el lado de la Epístola. Con referencia al segundo cuerpo, encontramos en la hornacina central la imagen de San Isidoro, advocación del monasterio. Su representación se ajusta a los requisitos que pide el contrato “sant ysidro bestido con su roquete e su museta e su mitra a de tener barva larga e su baculo pastoral en la mano y en la otra un libro⁵³⁶”. En las calles laterales se muestran dos relieves, la “Resurrección” y la “Ascensión”. En cuanto al ático, se representa en el centro la “Asunción de la Virgen” acompañada por querubines y, además, rematando los laterales aparecen sedentes las cuatro virtudes cardinales: la Justicia, la Prudencia, la Templanza y la Fortaleza. Por último, corona el retablo la paloma como símbolo del Espíritu Santo y, por encima, un Cristo acompañado por dos ángeles.

Como ya mencionamos anteriormente, se le encomienda a Martínez Montañés la creación de dos figuras orantes para suplir los antiguos sepulcros. La nueva tipología elegida fue el sepulcro mural en nicho, la cual se ajustaba mejor a los ideales asumidos para el arte funerario de esta época. Colocado en el lado de la Epístola hallamos el monumento funerario de María Alonso Coronel, y en el lado del Evangelio se sitúa el de Alonso Pérez de Guzmán. Ahora bien, teniendo en cuenta nuestro objeto de estudio, centraremos dicha atención en la obra dedicada a su fundadora.

⁵³⁴ La obra *San Jerónimo* de Pietro Torrigiano fue realizada hacia 1525 en barro cocido y policromado. Actualmente su localización es el Museo de Bellas Artes de Sevilla, pero su procedencia era el Monasterio de San Jerónimo de Buenavista, también en esta ciudad.

⁵³⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1991), pág. 143.

⁵³⁶ DE BAGO Y QUINTANILLA, M. *op. cit.* pág. 52.

Comenzando por la estructura arquitectónica del arcosolio, este se compone por un nicho con arco abovedado, entablamento y frontón curvo en madera policromada. Desde la parte superior a la inferior, podemos observar diferentes elementos importantes que componen el sepulcro. Para empezar, resalta en el frontis el escudo realizado en yeso, de grandes dimensiones, de la Casa de Medina Sidonia. Se trata de un escudo cuartelado en aspa: en el campo de azur aparecen dos calderas de oro jaqueladas de gules y fajas de plata, que están gringoladas con sierpes en sus asas; mientras que en el campo de plata aparecen cinco armiños de sable. Rodea el escudo la heráldica de Castilla y León con una bordura compuesta por siete castillos y siete leones. A su vez, envuelve el conjunto el collar de la Orden del Toisón de Oro. El escudo se encuentra timbrado por una corona ducal, sobre la que se dispuso una representación de Guzmán “el Bueno” lanzando un cuchillo desde el castillo de Tarifa, rememorando aquella hazaña⁵³⁷. Debemos recordar, sin embargo, que este escudo no estuvo asociado en vida a dicho matrimonio, más bien fue una forma de honrar y dejar constancia de que ellos conformaron la base y el origen sobre el que se asienta este linaje.

En la zona central se muestra la hornacina con la imagen orante de María Alonso Coronel. Como puede apreciarse, Martínez Montañés se ajusta a los requisitos del contrato, en el cual se ordena que los bultos aparezcan de rodillas, de un tamaño superior al natural, -en este caso su altura es de 1,48 metros⁵³⁸- y con unos sitiales delante. Además, para su ejecución, se usó la técnica de madera tallada y policromada, anotándose en el contrato los materiales usados para trabajar dicho retablo-sepulcro “qual madera se a de rrepartir en esta forma que toda la arquitectura a de ser de borne e toda la escultura de cedro”⁵³⁹. La escultura de la fundadora se muestra con un retrato idealizado, a una edad bastante más joven de la que falleció. Asimismo, como el escultor no disponía de ningún retrato de los fundadores, posiblemente, se inspiró para ello en los bultos funerarios de los marqueses de Ayamonte – Leonor Manrique de Castro y Francisco de Zúñiga⁵⁴⁰-

⁵³⁷ Localizado en el sitio web de la Fundación Casa Medina Sidonia (https://www.fcmedinasidonia.com/escudo_armas_linaje_perez_guzman.html) [07/03/2023].

⁵³⁸ Junta de Andalucía. RESOLUCION de 26 de abril de 1988 [...], (https://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos/web_es/contenido?id=79636616-4424-11ea-b7e2-000ae4865a5f).

⁵³⁹ Al igual que algunas piezas del retablo, los bultos de los fundadores también pudieron ser policromados por Francisco Pacheco. DE BAGO Y QUINTANILLA, M. *op. cit.* pág. 51.

⁵⁴⁰ “No es extraño que el ilustre escultor acudiese á estas estátuas en vez de hacerlo á otras, porque precisamente los primeros marqueses de aquel título fueron don Pedro de Zúñiga y doña Teresa de Guzmán, y la hija de éstos doña Francisca, mujer de don Bernardino de Zúñiga, fue nieta del primer Duque de Medina-Sidonia D. Juan de Guzmán.” GESTOSO Y PÉREZ, José *op. cit.* pág. 576.

realizados por los escultores italianos Antonio María de Aprile y Pier Angelo della Scala di Carona⁵⁴¹. No debería sorprendernos que eligiera estos modelos pues, por aquella época, estas esculturas se encontraban en el convento de San Francisco de Sevilla, siendo trasladados posteriormente al monasterio de San Lorenzo de Trasouto en Santiago de Compostela⁵⁴².

La figura de María Alonso Coronel usa una elegante indumentaria compuesta por una camisilla blanca, una túnica rosada ornamentada y un manto verde; sobre la cabeza una toca cubre su cabello y su cuello se adorna con un llamativo collar de esmeraldas. Asimismo, se muestra en posición de genuflexión apoyada sobre un cojín y en postura de oración perpetua, uniendo sus manos. Esta actitud se acentúa todavía más por el libro de oraciones abierto que hay colocado sobre el sitial que la acompaña. Al fondo de la hornacina sobresalen algunos elementos pictóricos que ayudan a comprender para quién fue destinado esta sepultura. En el centro aparecen las armas del linaje de los Coronel, en este caso se corresponde a un campo de oro con cinco águilas de gules, aunque, en este caso, no se aprecia bien si la de en medio está coronada, como se suele representar. Bajo el escudo, hay un epígrafe que lee “Digna corona de los Coroneles⁵⁴³” verso extraído del poeta del siglo XV, Juan de Mena, tomado de su obra *Laberinto de Fortuna*⁵⁴⁴. No obstante, por desgaste del tiempo esta frase no se consigue leer del todo bien. A su vez, a cada lado, se pintó un brazo sosteniendo un tizón ardiendo, en recuerdo del suceso biográfico asociado a esta mujer. Ahora bien, tanto la calidad del dibujo, como de la pintura, hacen dudar de que su autor sea Martínez Montañés⁵⁴⁵ o alguno de sus ilustres colaboradores, como fue Francisco Pacheco.

⁵⁴¹ REDONDO CANTERA, M. J. (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, pág. 80.

⁵⁴² Asimismo, Fernando Cruz Isidoro considera que Martínez Montañés pudo usar como referencia las estatuas fúnebres de los condes de Niebla (D. Juan Claros de Guzmán y Leonor de Sotomayor), realizadas pocos años antes y pertenecientes, además, a este mismo linaje. CRUZ ISIDORO, Fernando (2022). “La muerte también es símbolo de poder. Sepulcros y Lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)”, pág. 58.

⁵⁴³ GESTOSO Y PÉREZ, José *op. cit.* pág. 581.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, pág. 582. De Mena, Juan (1444). *Laberinto de Fortuna*, copla 79: Poco más baxas vi otras enteras, / la muy casta dueña de manos crueles, / digna corona de los Coroneles, / que quiso con fuego vencer sus fogueras. / ¡O quírita Roma, si d' ésta supieras/ quando mandavas el grant universo, / qué gloria, qué fama, qué prosa, qué verso, / qué templo vestal a la tal le fizieras!

⁵⁴⁵ “Puede ponerse en duda que dibujos tan toscos como los que decimos sean obra de tan insigne artista como fue Martínez Montañés”. SEGURA GONZÁLEZ, Wenceslao *op. cit.* pág. 6.

En la zona inferior se colocó un epitafio sobre losa de mármol blanco, enmarcada en tonos oscuros, en donde se lee:

AQVI. IAZE.DONA.MARÍA.A?(F)O?(N)SO,CORONEL.QVE.DIOS.PER/
DONE.MUGER.QVE.FVE.DE.DON.ALONSO.PEREZ.DE.GUZMAN/
EL.BVENO.IMADRE.DEL.SEGVNDQ.YSAAC.FINO.ERA.DE.MILL.ITRE/
CIENTOS.ISESENTA.QVE.FVE.AÑO.DE.XPO.DEMILL.ITRECIENTOS./
.I.VEINTEIDOS./
OINCLITA ROMA.SI.DESTA.SVPIERAS/
QVANDO.MANDAVAS.EL.GRAN.VNIVERS/
QVE.GLORIA.QVE.FAMA.Q.PROSA.Q.VERSO/
QVE.TEMPLO.VESTAL.ALA.TAL.HISIERAS
H.S.E.19 SEPTEMBRIS ANNO DNI.1609/
.283. A.DIE OBITVS.

Se trata de una inscripción bastante larga, que podemos dividir en tres apartados. La primera parte, es muy similar al antiguo epitafio de los primitivos sepulcros, en el cual se aportan diferentes datos biográficos. Sin embargo, consideramos interesante detenernos en las fechas de defunción que aportan estas fuentes. En el epitafio actual expone que falleció en la era de 1360, lo cual correspondería con el año de Cristo de 1322, en cambio, en el primitivo sepulcro, se informa de que doña María fallece en la era de 1370, es decir, en el año 1332. En ambos casos, las fechas que proporcionan difieren con la que consideran los historiadores, 1330. La segunda parte de la inscripción se compone por los versos del mencionado poeta Juan de Mena, a través de los cuales se quería resaltar las cualidades heroicas atribuidas a esta mujer. Y, en la última parte de la inscripción, lo que se pretende es dejar constancia de la fecha, en la que los restos mortales de doña María, descansan en su nueva localización. De esta forma y según queda expresado en los epitafios de este reconocido matrimonio, los restos de los fundadores se trasladaron de su lugar original, el día 19 de septiembre de 1609, al espacio que actualmente ocupan. Con respecto a los primitivos sepulcros, el marqués Carlos Serra y Pickman⁵⁴⁶ expone, en uno de sus escritos, que ambas obras fueron desplazadas al convento de San Francisco de Sevilla, lugar del que desaparecieron al demolerse este edificio a mediados del siglo XIX.

⁵⁴⁶ SERRA Y PICKMAN, Carlos *op. cit.* pág. 130.

Aunque los primitivos sepulcros desaparecieron, es muy posible que lo único que se conserva de ellos sean las tablas de madera que los cubría. Este descubrimiento se llevó a cabo tras la restauración de 2008, año en el la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía organizó una de las exposiciones llamada “Andalucía Barroca”. Con la creación de los bultos funerarios, estas tablas se aprovecharon como base de soporte para las esculturas, no obstante, tras los estudios pertinentes las tablas se conservan en otro espacio para su presentación al público⁵⁴⁷. Recientemente, desde noviembre de 2019 hasta marzo de 2020, se exhibieron los bultos funerarios de los fundadores en una exposición temporal titulada “Montañés. Maestro de Maestros”, organizada por el Museo de Bellas Artes de Sevilla, en la cual los espectadores pudieron contemplar, desde una visión museográfica, las obras de este artista.



Fig. 52 *Sepulcro de María Coronel*
[Fotografía izquierda: Elaboración propia] – Fig. 53 [Fotografía derecha:
<https://www.culturaexperience.com/blog/martinez-montanes-maestro-de-maestros/>]

⁵⁴⁷ ROMERO ROMERO, Alejandro (2011), pág. 454.

2. 2. María de Aragón

La segunda figura que analizamos es María de Aragón, reina consorte de Castilla por su matrimonio con Juan II. La vida de esta mujer transcurre en el siglo XV, siendo partícipe de una de las etapas políticas más convulsas del territorio peninsular. Como comprobaremos, se trata de un período caracterizado por los enfrentamientos dinásticos, las tensiones entre las coronas de Castilla y Aragón y los conflictos internos de la Corte de Castilla.

María de Aragón nació en febrero de 1403, posiblemente en Medina del Campo, Valladolid. Sus padres fueron Fernando de Trastámara y Leonor de Alburquerque, miembros de la aristocracia castellana y personajes de gran fortuna y poder. María fue la tercera hija de este matrimonio y, aunque nació como noble castellana, pasó a ser infanta de Aragón cuando su padre, a consecuencia del compromiso de Caspe⁵⁴⁸, fue coronado ante las Cortes de Aragón como rey en 1412⁵⁴⁹. La unión entre Fernando y Leonor tuvo una descendencia prolífera, siete hijos: Alfonso *el Magnánimo*, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia; Juan *el Grande*, rey de Aragón y rey consorte de Navarra; Enrique, maestre de la Orden de Santiago y duque de Villena; Leonor, reina consorte de Portugal; Sancho, maestre de la Orden de Alcántara; y por último Pedro, IV conde de Alburquerque. María junto a sus hermanos serán conocidos en la historiografía como los infantes de Aragón, ya que, debido a sus estatus políticos, marcaron de manera conjunta las relaciones entre los reinos hispanos.

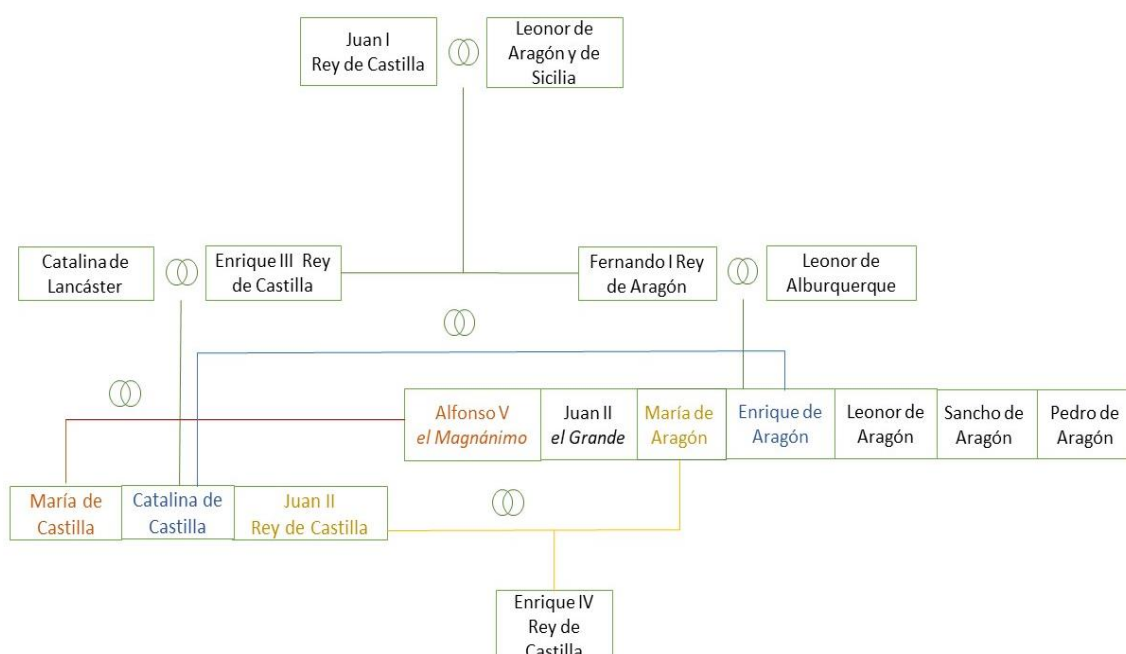
Para comprender el devenir de María de Aragón, debemos conocer cómo se estructuraba por aquella época el linaje de los Trastámara. Para empezar, tenemos que retroceder hasta las figuras de Juan I, rey de Castilla entre los años 1379 -1390 y de la princesa Leonor de Aragón. Esta unión, tuvo como descendencia a Enrique III, rey de Castilla entre 1390 y 1406; y Fernando I, rey de Aragón desde 1412 hasta 1416. Por un lado, Enrique casó con Catalina de Lancaster, con la que tuvo tres hijos: María, Catalina y Juan; mientras

⁵⁴⁸ Al fallecer el rey de Aragón, Martín I “el Humano”, en 1410 sin descendencia directa, se presenta un complejo problema sucesorio. La situación era complicada pues había numerosos candidatos que reclamaban su derecho a reinar, lo cual pudo conllevar a una posible guerra civil. La solución se dio con el denominado Compromiso de Caspe en el que, tras dos años de incertidumbre, se reunieron nueve representantes de los territorios de la Corona (Aragón, Valencia y Cataluña) para designar al legítimo sucesor. Tras numerosos estudios y debates la elección fue favorable para Fernando de Antequera, de la dinastía de los Trastámara. Este hecho supuso un punto de referencia dentro de las políticas medievales por la concordia entre sus representantes.

⁵⁴⁹ Fundación Tatiana (30 de noviembre de 2016), María de Aragón y María de Castilla. [05:07 min].

que, por el lado del ya mencionado Fernando, está la unión con Leonor de Alburquerque cuya descendencia son los renombrados infantes de Aragón. Con el fin de llegar a un buen entendimiento y garantizar unas relaciones beneficiosas entre los reinos, dichos hermanos, Enrique III y Fernando I, negocian los matrimonios de sus hijos: Alfonso con María de Castilla; María de Aragón con Juan y, más adelante, casaría también Enrique con Catalina⁵⁵⁰, de manera que entre ellos había relaciones de parentesco muy cercanas, pues todos eran primos hermanos.

Genealogía de los Trastámara



La prematura muerte de Enrique III, en la minoría de edad de su hijo Juan, ocasionó que, durante los próximos años, tal y como estableció en sus cláusulas testamentarias, la regencia del reino de Castilla estuviese en manos de su esposa Catalina de Lancaster y de su hermano, el infante Fernando⁵⁵¹. Las desavenencias entre ambos provocaron un reparto en la gobernación del reino: la zona norte quedaría controlada por Catalina y la zona sur por Fernando. El infante aprovechó la ocasión para engrandecer sus posesiones y la de

⁵⁵⁰ Fundación Tatiana, *op. cit.*, [14:00 min.].

⁵⁵¹ *Ibidem*, [10:55 min.].

sus herederos y, además, para reanudar la guerra contra los musulmanes, consiguiendo victorias importantes como la conquista de Antequera en 1410⁵⁵². Esta situación sirvió de preludio para que los infantes de Aragón, a la muerte de su padre en 1416, asentaran y consolidaran sus posesiones en Castilla, provocando con ello futuros conflictos internos.

Poco después del fallecimiento de la regente Catalina de Lancaster y, a pesar de las posibles discrepancias entre las facciones, los desposorios de María y Juan se celebraron en Medina del Campo, a fecha de 20 de octubre de 1418⁵⁵³. No obstante, el matrimonio entre ambos se propicia cuando, casi dos años después, Enrique de Aragón aprisiona al joven rey Juan, en lo que se ha denominado como el atraco de Tordesillas⁵⁵⁴. La boda se celebró el 4 de agosto en Ávila⁵⁵⁵, y debido a la delicada tesitura en que se encontraban se llevó a cabo una ceremonia desprovista de solemnidad, lo cual llamó la atención en las crónicas de la época⁵⁵⁶, sobre todo por el alto estatus de los contrayentes. Fruto de este matrimonio nacieron varios descendientes: tres hijas (Catalina, Leonor y María) que fallecerían a edades muy tempranas y un varón, que sucedería a su padre como rey de Castilla con el nombre Enrique IV.

La relación entre María y Juan siempre estuvo marcada por el distanciamiento. Los continuos enfrentamientos entre el rey de Castilla y los infantes de Aragón, junto con la poca afinidad que sentía María hacia el principal apoyo de su esposo, Álvaro de Luna, fomentaron dicho alejamiento. La realidad es que, a pesar de ostentar el cargo de reina consorte de Castilla, María solía priorizar su papel de infanta de Aragón, anteponiendo, en la medida de lo posible, los intereses de sus hermanos frente a los de su esposo⁵⁵⁷. Bien es verdad, que poco podía influir María en las decisiones de Juan II, teniendo como favorito a don Álvaro, quién, además, con el paso de los años fue adquiriendo cada vez

⁵⁵² A partir de la conquista de Antequera, Fernando, será conocido por el sobrenombre de Fernando *el de Antequera*. CAUNEDO DEL POTRO, Betsabé «Fernando I», en Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/10086/fernando-i>).

⁵⁵³ VICENS VIVES, Jaume (2003). *Juan II de Aragón (1398-1479): monarquía y revolución en la España del siglo XV*, pág. 31.

⁵⁵⁴ “El atraco de Tordesillas, como ha sido denominado este suceso, responde a la violenta decisión con que el maestro de Santiago quiso zanjar el problema político planteado desde la mayoría del monarca; apropiarse del poder expulsando de los cargos públicos a los partidarios de su hermano y contrayendo matrimonio con la infanta Catalina.”, VICENS VIVES, Jaume *op. cit.* pág. 39.

⁵⁵⁵ FLORES, Henrique (1790). *Memorias de la reyna catholica, historia genealógicca de la casa real de Castilla, y de león, todos los infantes: trages de la reyna en estampas: y nuevo aspecto de la historia de España*, pág. 729.

⁵⁵⁶ VICENS VIVES, Jaume *op. cit.* pág. 40.

⁵⁵⁷ Fundación Tatiana, *op. cit.* [24:40 min.].

mayor poder, llegando a ser condestable de Castilla y maestre de la Orden de Santiago. Más aún, uno de los sucesos que provocó el aumento de este distanciamiento, por no decir una separación definitiva, fue la entrega de la fortaleza de Montalbán por parte de Juan II a Álvaro de Luna. Al principio, María se resistió a cederla, pues esta propiedad la había recibido como regalo de su madre, Leonor de Alburquerque, tras el nacimiento de su hijo Enrique⁵⁵⁸.

La reina María desempeñó una importante labor de renovación monástica, al igual que sus antepasados. Esta reforma eclesiástica se llevó a cabo en Castilla, centrándose en varios aspectos fundamentales, como promover la ejemplaridad moral de las comunidades religiosas bajo su protección, la estimulación espiritual de sus súbditos o la consolidación del poder de la dinastía Trastámara, a través de su apoyo. En el mecenazgo reformador de María de Aragón podemos destacar la labor heredada de creación de centros, a veces *ex novo*, para la vida contemplativa. Así sucedió con el monasterio de Santa María la Real de Nieva en Segovia, del cual recibió el patronazgo y señorío con la muerte de su antecesora Catalina de Lancaster. La reina María demostró tener una especial predilección por este centro, queriéndolo equiparar con el Real Monasterio de Guadalupe, en Cáceres. De esta forma, este convento segoviano pasó a ser una de las principales fundaciones de la reforma dominicana en Castilla. Además, tras los ruegos de María al papa Martín V, consiguió que el futuro beato Álvaro de Córdoba pasara a ser vicario general de la orden y a regir los conventos reformados. El espíritu reformador de la reina se amplió a otras órdenes religiosas como la de los Cartujos, con la fundación de la cartuja de Nuestra Señora de Aniago en Valladolid; o la Orden de Frailes Menores, proponiendo a su confesor, fray Sancho de Canales, como reformador de la observancia franciscana en Castilla⁵⁵⁹.

Como comprobaremos, la intervención activa de María en asuntos de gobierno debió ser escasa, pues parece no haber tenido más importancia en las crónicas que la de ser hermana de los infantes de Aragón y madre del futuro heredero al trono de Castilla. No obstante, será a partir del año 1439 cuando la reina comience a tener cierto protagonismo político. María jugó un papel fundamental en las estrategias contra el poder de Álvaro de Luna. Por estas fechas se produce una guerra civil en Castilla, en la que estaban implicadas dos

⁵⁵⁸ FLORES, Henrique, *op. cit.* pág. 737.

⁵⁵⁹ GÓMEZ- CHACÓN, Diana Lucía (2016). “Apariciones marianas y renovación monástica en la Castilla bajomedieval: Guadalupe y Santa María la Real de Nieva”, pp. 215-237.

facciones nobiliarias enfrentadas. Por un lado, el bando respaldado por Álvaro de Luna y, por otro, una resistencia nobiliaria de enemigos del condestable, que fue apoyada por la reina María. Durante este periodo se vivieron varios procesos que pudieron beneficiarla, como el Acuerdo de Castronuño o la Sentencia de Medina del Campo, en los cuales se dieron varios resultados. Para empezar, el destierro de Álvaro de Luna en 1439 y el despido de alguno de sus colaboradores de la Corte, así como la creación de una comisión arbitral encabezada por la propia reina⁵⁶⁰. De manera que, desde esta posición, María intentó fomentar los intereses de la Casa Real de Aragón en Castilla.

El año 1445 fue desdichado tanto para María de Aragón como para el resto de sus hermanos. El 18 de febrero muere la reina de Castilla en Villacastín, Segovia, y con tan solo un día de diferencia fallece también su hermana Leonor, en Toledo. Durante mucho tiempo se pensó que estos fallecimientos se debieron a un envenenamiento orquestado por don Álvaro de Luna, así lo relata Jerónimo Zurita. No obstante, desde hace tiempo, sabemos que el origen de estos fatídicos sucesos se debió a una meningitis. Unos meses después, se produjo la batalla de Olmedo que pondrá fin a la guerra civil castellana con la derrota definitiva de los infantes de Aragón⁵⁶¹.

Ahora bien, centrándonos en los aspectos mortuorios de la reina doña María, debemos mencionar que, tras este fatídico acontecimiento, no hubo luto oficial, ni tampoco se celebraron exequias por su muerte⁵⁶². De esta forma se demostraría el desabrimiento existente entre los reyes. El cuerpo fue llevado a su estimado monasterio de Santa María la Real de Nieva y allí permaneció, seguramente, hasta el año 1447⁵⁶³, en el que fue trasladado al Real Monasterio de Santa María de Guadalupe.

Como fuente elemental para el estudio de este tema, encontramos el testamento de doña María, fechado el 14 de marzo de 1445⁵⁶⁴. En este documento la difunta deja constancia de tres aspectos primordiales: las primeras cinco cláusulas hacen referencia al traslado de su cuerpo hacia el mencionado monasterio jerónimo y, además, de cómo debía realizarse la sepultura en este lugar; las siguientes dos cláusulas tratan la fundación y dotación de

⁵⁶⁰ Fundación Tatiana, *op. cit.* [48:00 min.].

⁵⁶¹ *Ibidem*, [53:25 min.].

⁵⁶² *Ibidem*, [54:18 min.].

⁵⁶³ GÓMEZ- CHACÓN, Diana Lucía, *op. cit.* pág. 232.

⁵⁶⁴ Tanto Diana Lucía Gómez Chacón como David Nogales Rincón aluden a esta fecha en sus trabajos referenciando el escrito de Germán Rubio (Testamento de la reina doña María (Arévalo, 14-III-1445) cit. en Rubio, G., «La reina de Castilla Dª María de Aragón en Guadalupe (colección de documentos inéditos) (II). Por lo tanto, el testamento estaría fechado con posterioridad a la muerte de la reina María.

tres capellanías perpetuas; y las últimas cláusulas aluden al sufragio y las limosnas que se tenían que dar tras su muerte⁵⁶⁵.

Teniendo en cuenta que nuestro objeto de estudio son los mausoleos, prestaremos especial atención a este apartado y así comprobaremos como quería la reina María que fuera el sepulcro que albergara sus restos mortales. En cuanto a la localización, ordena que se sitúe a mano derecha en un arco abierto que pueda ser visto desde ambas partes: por un lado, hacia la capilla del altar mayor y, por otro, hacia la capilla de Santa Catalina. Este arco debía estar labrado, por ambos lados, con follaje e imaginería. Asimismo, manda que se haga en alabastro muy fino y a semejanza con las sepulturas que se encuentran en las capillas de los reyes en Toledo. Por lo que se refiere a su bulto funerario deja constancia de que “sea fecho de forma e ábito de reyna”⁵⁶⁶.

Además, la reina María recoge en su testamento cómo desea que se celebren sus exequias. Para empezar, indica que quiere ser amortajada con el hábito de la Orden de Santo Domingo. Recalca, también, que en el caso de fallecer lejos de Guadalupe su cuerpo sería depositado en la iglesia o monasterio más notable de la localidad en que se encuentre y, una vez sus restos se hayan consumido, serán trasladados de manera solemne por cuatro o seis frailes del santuario jerónimo. Allí, las honras fúnebres deben ser organizadas por el prior del cenobio, a la manera en que tradicionalmente se oficiaban para miembros de la realeza y como acostumbraban a hacer los frailes jerónimos que fenecían en dicho lugar. A parte de lo mencionado, María ruega al prior que hubiere en ese momento, que traslade los huesos de dos religiosos de dicho monasterio, fray Fernando Yáñez de Figueroa y fray Pedro de las Cabañuelas, para que sean inhumados junto a su sepultura⁵⁶⁷.

El vínculo que mantuvo doña María, con respeto a estos dos devotos, fue muy diferente. Por un lado, el prior Yáñez falleció cuando ella era aún muy joven, de manera que su trato no debió ser muy personal. Sin embargo, en la relación con su discípulo Cabañuelas ocurrió todo lo contrario. Por el año 1435, los reyes junto a su hijo visitaron el Monasterio de Guadalupe para conocer al Padre Cabañuelas y contemplar, también, las reliquias del milagro eucarístico que este presencié⁵⁶⁸. El prior les causó tan buena impresión que, a

⁵⁶⁵ RUBIO, Germán (1919). “La reina de Castilla D^a María de Aragón en Guadalupe (colección de documentos inéditos)”, (63), pp. 34-37.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, pág. 35.

⁵⁶⁷ RUBIO, Germán *op. cit.* (63), pág. 35.

⁵⁶⁸ DOMÍNGUEZ MORENO, José M.^a (2019). “Milagros eucarísticos cacereños”, pág. 19.

partir de ese momento, se convirtió en el director espiritual de María de Aragón. La confianza que tuvo con el religioso debió ser muy estrecha pues, a la muerte de este, se encontraron más de ciento treinta cartas firmadas por la reina pidiendo su continuo asesoramiento⁵⁶⁹. De esta forma, la afinidad que sentía María por su confesor sirvió para fortalecer, aún más, su vínculo con el Real Monasterio.

Para terminar los asuntos concernientes al testamento, consideramos interesante resaltar algunas cláusulas que ordenó doña María. La reina dispone que por cada una de las tres capellanías perpetuas se debían decir cuatro misas semanales por su ánima y las de sus difuntos. También encarga que cada año, en el aniversario de su muerte, el prior haga una vigilia y que los frailes vayan en procesión a su sepultura para allí rezar un responso. En cuanto a las limosnas que debían hacerse para sufragar su alma, la reina establece algunas con una clara alusión simbólica. Por ejemplo, manda que, durante el primer año desde su enterramiento, se repartan cinco panes que aluden a las cinco plagas, o llagas, que recibió el cuerpo de Jesucristo estando en la cruz. También dispone que se coloquen siete candelas que representen los siete gozos de la Virgen María. Además, pide vestir a treinta y tres pobres en referencia a la edad en que Jesús murió, e incluso manda que se ayude a casar a nueve mozas pobres en honor a la fiesta de la Concepción de Santa Ana, madre de María, celebrada el 9 de diciembre⁵⁷⁰.

No queda constancia de la fecha exacta en el que el cuerpo de doña María fue trasladado al cenobio cacereño. No obstante, según fuentes documentales queda constancia de que fue durante el priorato de Fr. Juan de Zamora, que duró desde 1444 hasta 1447, por lo que, de ser así, dispuso del tiempo necesario para que su cadáver se fuera consumiendo⁵⁷¹.

Poco se conoce del aspecto original que debieron tener los monumentos funerarios situados en la capilla mayor del Monasterio de Guadalupe, a excepción, eso sí de las indicaciones mencionadas en el testamento de doña María y de algunos testimonios de la época. La construcción del sepulcro de la reina estuvo a cargo del cenobio cacereño, pero a expensas de su hijo, el príncipe Enrique, quien había fijado una cantidad de 220.000 maravedíes para su elaboración⁵⁷². La obra primitiva se erigió como un sepulcro de estilo gótico fechado en el siglo XV. Fue realizado en alabastro, siguiendo el modelo toledano

⁵⁶⁹ RUBIO, Germán (1919), (62), pp. 21-22.

⁵⁷⁰ RUBIO, Germán *op. cit.* (63), pp. 36-37.

⁵⁷¹ RUBIO, Germán (1919), (64), pág. 50.

⁵⁷² *Ibídem*, pp. 51-52.

de yacente sobre cama sepulcral, a la manera que deseaba la reina⁵⁷³. Durante este tiempo, los huesos de María fueron depositados en un féretro de madera forrada de planchas en bronce, con letras esculpidas en oro, en el que simplemente se leía: “Aquí está la reina de Castilla doña María”⁵⁷⁴.

Ahora bien, en el transcurso de las primeras décadas del siglo XVII, el Monasterio de Guadalupe se vio inmerso en una serie de remodelaciones artísticas que afectaron especialmente a su cabecera. Será concretamente durante el priorato de fray Juan de la Serena, entre 1615 y 1618, cuando se lleve a cabo la creación de un nuevo retablo para la capilla mayor, el cual se ajustaba mejor al gusto de aquella época. Para poder llevar a efecto estas obras, fue necesario transformar la zona del ábside, por lo que se produjo el derribo de los sepulcros de María de Aragón y de su hijo Enrique IV, quién decidió enterrarse junto a su madre. Teniendo en cuenta que la renovación del ábside seguía una estética moderna, el aspecto de los túmulos góticos de estos reyes castellanos no armonizaba con el estilo elegido para la decoración de la capilla mayor. Por esta razón, se ordenó la elaboración de unos nuevos mausoleos que se ajustaran mejor a estos cambios⁵⁷⁵.

Los planos de esta reforma fueron trazados por Juan Díaz de Mora, maestro de obras del rey Felipe III. No obstante, para el conjunto funerario de doña María debemos diferenciar entre la hornacina y el bulto mortuario. A partir de las reformas del retablo mayor, los muros contiguos, en los que se encontraban los antiguos túmulos, también tuvieron que ser modificados. Para ello se crearon nuevos arcos con mármoles y jaspes siguiendo una estética clásica. La obra se encargó en Toledo a los maestros de cantería Bartolomé Abril y Juan Bautista Semería, a fecha de 28 de julio de 1616. Según el contrato, los maestros se comprometían a tener terminada las obras en un tiempo de veintidós meses y por un precio estimado en ocho mil quinientos ducados⁵⁷⁶. Como mencionamos anteriormente, disponemos de muy poca información del estado en el que se encontraban los sepulcros conservados en este espacio. Sin embargo, entre las condiciones expuestas en el contrato con los marmolistas se expone: “Y ansí mismo, se nos an de dar todos los bultos de

⁵⁷³ NOGALES RINCÓN, David (2009). La representación religiosa de la Monarquía castellano-leonesa: la capilla real (1252-1504). Universidad Complutense de Madrid. [Tesis Doctoral], pp. 823-824.

⁵⁷⁴ GÓMEZ- MORENO, Manuel y MARAÑÓN, Gregorio (1947). “Los restos de Enrique IV de Castilla”, pág. 42.

⁵⁷⁵ CHICOTE POMPANIN, M. ^a Teresa (2017). “La *inventio* de Enrique IV, rey de Castilla y León, en Santa María de Guadalupe (1617)”, pág. 13.

⁵⁷⁶ RUBIO, Germán (1919), (66), pág. 86.

mármol que están en la capilla mayor del dicho Monesterio con sus entierros, y el demás mármol que oviere, para que le podamos aprovechar e venderlo.”⁵⁷⁷ De manera que estas obras debieron tener cierta calidad artística, no solo por el material empleado, sino también por la ornamentación con esculturas. Respecto a los bultos funerarios, son obras realizadas por Girarlo de Merlo, escultor de origen flamenco afincado en Toledo. La firma del contrato con el maestro se produjo el 27 de julio de 1617 en Guadalupe, mediante la cual se comprometió a tener las obras acabadas en un tiempo de ocho meses por la cantidad estipulada de quinientos ducados⁵⁷⁸.

Ahora bien, proseguimos con el análisis descriptivo del monumento funerario de la reina María de Aragón. La obra se localiza en el lado de la Epístola, en el muro contiguo al retablo mayor. La estructura arquitectónica, realizada al gusto clásico, se compone de un frontón triangular con entablamento, y bajo este se sitúa un arco de medio punto flanqueado por dos pilares sencillos de orden dórico. El conjunto de la obra está realizado en mármoles de tonos rosados y grises procedentes de diferentes lugares: Carcabuey, Extremoz, Urda y San Pablo de los Montes⁵⁷⁹. En el interior de la hornacina se muestra la estatua funeraria de la difunta reina, acompañada por un reclinatorio. Ambas obras están elaboradas en madera, que por exigencias del contrato debía ser pino de Cuenca, dorado en oro⁵⁸⁰, cuya decoración de aspecto metalizado pretendía dar la sensación de una obra realizada en bronce dorado. La figura de doña María, aparece en posición de genuflexión sobre una almohada y junta sus manos en actitud de oración perpetua. Aunque no se contempla del todo bien la indumentaria, sí se aprecia un manto que la cubre por completo. Según aparece en los requisitos del contrato, la obra debía portar hábito de viuda y llevar sobre la cabeza la coronal real⁵⁸¹. Entre los elementos que no debían faltar se encuentra la decoración heráldica. Esta aparece en un lugar destacado sobre el frontón, en el que se sitúan las armas de la corona de Castilla en grandes dimensiones. Se compone por un escudo cuartelado, en campos de gules se muestra castillos con tres torres en oro y en los campos de plata, leones rampantes también en oro, timbrado de una corona real abierta. Esta heráldica también se coloca, de una forma más discreta, en el paño que decora el reclinatorio. Para finalizar, a los pies de la estructura,

⁵⁷⁷ *Ibidem*, (66), pág. 87.

⁵⁷⁸ RUBIO, Germán (1919), (69), pp. 133-134.

⁵⁷⁹ RUBIO, Germán *op. cit.* (66), pág. 87.

⁵⁸⁰ RUBIO, Germán *op. cit.* (69), pág. 134.

⁵⁸¹ *Ídem*.

en una placa de mármol, está situado el epitafio que le dedicó la comunidad jerónima, el cual se trazó en latín, con caracteres clásicos de letra mayúscula. Dicha inscripción dice así:

<MARIAE CASTELLAE REGINAE IOANNIS. 2. VXORIS, SEPVLCRM TEMPORE FERE DELETVM, HAEC ALMA DOMVS, APTIORI LOCO NOBILI, ET ILLVSTRI ORNATV DISPOSITO, LOCAVIT. PRIMICIPI, SACTITATE, CLARISSIMAE, DE HOC SACRO COENOBIO BENEMERENTI.>

Cuya traducción al castellano sería: *<El sepulcro de Doña María, reina de Castilla, mujer de Don Juan II, que por los siglos estaba ya casi destruido, esta Santa Casa lo colocó, hecho con mayor magnificencia, en más noble y apto lugar. Paz a Princesa de tan esclarecida santidad, bienhechora de este Santo Convento.>*⁵⁸²

No debemos olvidarnos de reseñar algunos datos referentes a la conservación de los restos mortuorios. En primer lugar, el cuerpo de María no descansa bajo su monumento funerario, por lo tanto, hablamos de un cenotafio. En cambio, sus restos se localizan en un espacio situado detrás del altar mayor. Durante las reformas de 1617, tanto el cuerpo de María, como el de su hijo, cambiaron de caja y ubicación. Para dejar constancia de este hecho, el prior de aquella época, fray Juan de la Serena, ordenó redactar una cédula en un pergamino, en el cual trataba el tema de dicho traslado y, para evitar futuras sospechas, mandó colocarlo enrollado bajo el brazo izquierdo de cada uno de ellos. Germán Rubio, comenta en uno de sus escritos que el día 8 de noviembre de 1908 encontraron, de forma casual, las cajas mortuorias de la reina y su hijo. Según el relato del monje jerónimo, tiempo antes de dicha fecha había caído un gato detrás del retablo, por lo que con el paso de los días su cadáver empezó a desprender malos olores. Estas circunstancias obligaron a que unos hombres descendieran por la trasera del retablo para sacar de allí al difunto animalillo. Sin embargo, estas personas se llevaron una grata sorpresa cuando descubrieron que, tras una de las puertas que estaba cerrada, se hallaban las dos cajas de madera con los restos de estos ilustres personajes. Además, en el interior de los féretros se encontraron las cédulas redactadas en el siglo XVII⁵⁸³. Sin embargo, no será hasta 1946 cuando le den permiso al doctor Gregorio Marañón para que lleve a cabo la exhumación de la caja sepulcral de María y la de su hijo. En esta ocasión, el acceso a los ataúdes se produciría levantando una de las tablas del retablo, concretamente la de la

⁵⁸² *Ibidem*, pág. 135.

⁵⁸³ RUBIO, Germán (1919), (70), pp. 146-147.

Anunciación, obra de Vicente Carduncho, situada en el lado del Evangelio. En el caso particular de doña María, su caja no superaba los 1,20 metros de largo y, en el interior, su cuerpo descansaba envuelto en un sudario de lino. Por aquella fecha los restos mortales de María se encontraban ya muy destruidos, pero según deja constancia el estudio de Gregorio Marañón, las piernas de la reina fueron amputadas a la altura de la rótula para que su cuerpo encajara adecuadamente en el ataúd⁵⁸⁴.



Fig. 54 *Sepulcro de María de Aragón*. [Fotografía: Elaboración propia].

⁵⁸⁴ GÓMEZ- MORENO, Manuel y MARAÑÓN, Gregorio *op. cit.* pp. 43-50.

2. 3. Magdalena de Ulloa

La última obra que analizamos para este periodo pertenece a la excelentísima Magdalena de Ulloa, una de las mujeres nobles más ilustres de su época. Aunque su persona está íntimamente relacionada con importantes figuras masculinas, su huella en la historia se debe a méritos propios. La información sobre su vida es variada y está enfocada desde diversos temas, no obstante, tenemos la suerte de disponer de varias biografías suyas como la realizada por Juan de Villafañe, publicada en 1723 con el nombre de “La limosnera de Dios”⁵⁸⁵, las cuales nos permiten acercarnos a su figura.

Magdalena nació en julio de 1525 en la ciudad de Toro, Zamora. Perteneció a una de las familias castellanas más distinguidas del siglo XVI. Por un lado, su padre fue don Juan de Ulloa, señor de la Mota, de San Cebrián y de las Vegas del Condado; y por otro, su madre fue María de Toledo Ossorio y Quiñones, de la noble casa de los Condes de Luna. De este matrimonio nacieron cuatro hijos, siendo Magdalena la tercera y única fémina. El primogénito fue don Rodrigo de Ulloa, primer marqués de la Mota; le sigue don Pedro de Ulloa; y, por último, don Bernardino de Ulloa, quien cambió su nombre por fray Domingo de Ulloa al unirse a la Orden de Predicadores⁵⁸⁶.

Poco se sabe de los años de infancia de esta noble dama, salvo que a una edad temprana quedó huérfana, primero de madre, quien murió en septiembre de 1535; y pocos años después de su padre. De alguna forma quiso María de Toledo demostrar el amor y preocupación que sentía por su hija. Por esa razón, en una de las cláusulas del testamento, su madre se encarga de solucionar lo correspondiente a los ingresos de su dote:

“[...] nombro para el dicho Mayorazgo à Don Rodrigo de Ulloa, mi hijo mayor, y del dicho Don Juan de Ulloa, con esta carga y condición, que el dicho don Rodrigo, mi hijo, de los frutos y rentas del dicho Mayorazgo, y de sus propios bienes sea obligado a dar, y pagar para el dote y casamiento de doña Magdalena, mi hija y fu hermana quattro quentos de maravedís al tiempo, e como e quando el dicho Juan de Ulloa, su padre, su padre, lo mandare y ordenare: E si el dicho don Rodrigo, mi hijo, nó diere e pagare los dichos quattro quentos para el dicho dote sin pleito alguno , por el mismo caso no aya ,

⁵⁸⁵ VILLAFAÑE, Juan de (1723). *La limosnera de Dios. Relación histórica de la vida y virtudes de la excelentissima señora doña Magdalena de Ulloa Toledo Ossorio y Quiñones, mujer del excelentissimo señor Luis Mendes Quixada*.

⁵⁸⁶ MÁRQUEZ PLATA Y FERRÁNDIZ, Vicenta (2020). “Doña Magdalena de Ulloa (1525-1598). Esposa de don Luis Méndez de Quijada, mayordomo de Carlos V. Madre adoptiva de don Juan de Austria”, pág. 5.

ni goze el dicho Mayorazgo, e lo aya don Pedro de Ulloa mi (otro) hijo al qual Yo nombro para el dicho Mayorazgo si el dicho don Rodrigo no diere, y pagare los dichos quatro quentos”⁵⁸⁷.

Tras la muerte de su padre, Juan de Ulloa, se encomendó la tutela de Magdalena a su hermano mayor, don Rodrigo. Cumpliendo con las responsabilidades que su posición le otorgaba, se encargó de buscar un marido digno del estatus de doña Magdalena. No fue fácil encontrar un consorte apropiado para tan estimable linaje y señora, no obstante, la persona apropiada para ello fue hallada en Luis Méndez Quijada, señor de Villagarcía de Campos. La lista de méritos de este noble caballero es abundante, pues estuvo al servicio del Emperador Carlos I desde una edad temprana, llegando a ser Coronel de la Infantería española⁵⁸⁸. En febrero de 1549 se produce la unión entre ambos, primero con la firma de las capitulaciones y luego, unos meses más tarde, casándose por poderes. Como don Luis estaba al servicio del monarca, debía pasar largas temporadas fuera de España, impidiéndole de esta forma conocer a su esposa. No obstante, un año después, estando en Flandes, don Luis solicita licencia para volver a España y atender así sus asuntos matrimoniales. El emperador acepta la licencia para retornar y, además, le encarga una misión de extrema confidencialidad, la crianza de su hijo ilegítimo⁵⁸⁹. Don Luis aceptó el cometido y regresa acompañado de un niño que llevaba por nombre *Jeromín*, futuro don Juan de Austria.

En un principio, la educación del infante se desarrolla en Leganés, con el propósito de llevar una vida religiosa. Sin embargo, la formación que estaba recibiendo *Jeromín* era demasiado deficiente para alguien de su categoría, por lo que el emperador le pide a don Luis que, junto a su esposa, lo críen como a un hijo. Entre las instrucciones que le había encomendado estaba ocultar el origen del niño, ni si quiera doña Magdalena podía saber cuál era su procedencia:

“Señora, y esposa mia, que estais segura de mi amor, ni fuera justo, que yo tan presto os començara à dar disgusto, quando todo mi deseo, y anhelo es, y será siempre el agradaros, y serviros. Bien conozco, que avreis reparado en el modo de tratar a este Infante, que he traído desde Flandes, pero estàd Señora cierta, de que mi desvelo en sus

⁵⁸⁷ VILLAFANE, Juan de, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁵⁸⁸ Localizado en el sitio web de PARES, Portal de Archivos Españoles en (<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/121300>).

⁵⁸⁹ Años después de quedar viudo Carlos I, de su esposa la emperatriz Isabel de Portugal, el monarca mantuvo relaciones con Bárbara Blomberg con la cual tuvo un hijo.

conveniencias, y regalo, no nace de otro principio, que de la obligación, que me han impuesto las leyes estrechas de la amistad respetosa, que tengo con su Padre, à quien prometì los mayores cuidados en su criança; y si mi amoroso respeto à vuestra persona es acreedor à alguna fineza, creed, que me la haréis singularísima en tomar à vuestro cuidado su enseñanza: doctrinadle como encargo mio; queredle, como hijo vuestro; mientras Yo me ocupo en los negocios públicos, que me obligaràn à estàr muchas vezes ausente de mi casa, y de vos, que es lo más que puedo decir, ocupaos Vos Señora en que creciendo en cuerpo, crezca en virtudes à la vista de vuestros exemplos; que sino fuera por las leyes del silencio, y secreto, inviolables en los fueros de mi sangre, y de mi conciencia, Yo os declaràra lo sagrado, y estrecho de mi confiança, que de mi se ha tenido, la que os obligàra al mayor cuidado en su educación; si bien debo cree de vuestra prudente fineza, que todo sobrarà en la consideración sola de que Yo os lo suplico.”⁵⁹⁰

Doña Magdalena, que era una mujer de grandes virtudes, obedeció los deseos de su esposo acogiendo al niño como si fuera su propio hijo. Debemos recordar que este matrimonio nunca pudo concebir descendencia, por lo que el destino les recompensó de esta manera. Magdalena cuidó responsablemente de su crianza y educación, ejerciendo su papel de madre, aunque *Jeromín* la llamaba cariñosamente “tía”. Dos clérigos, García de Morales y Guillén Prieto, dirigieron sus estudios y se encargaron de enseñarle los principios básicos de la astronomía, gramática, matemáticas, Historia, letras, retórica o latín, entre otras asignaturas. Mientras que, para el arte de la caballería encargó al escudero de confianza de su esposo, don Juan Galarza, adiestrar al joven infante en todas las habilidades que debía dominar un noble de aquella época, como pueden ser la equitación, la cetrería o las justas y torneos⁵⁹¹. Además del cultivo de estas artes y ciencias, el papel de doña Magdalena se enfocó en la formación de su alma y espíritu, inculcándole su devoción, enseñándole la piedad a través del amor de la Virgen María y usando frecuentemente el recurso de la Penitencia y la Eucaristía. El infante aprendió los preceptos de la moral en la figura de doña Magdalena, a quien siempre acompañaba la misericordia en sus acciones, ofreciéndole, a lo largo de su vida, buenos e importantes consejos⁵⁹². Por lo tanto, la encomiable labor de Magdalena hizo que *Jeromín* creciera en un ambiente familiar lleno de cariño y buenos principios.

⁵⁹⁰ VILLAFANE, Juan de, *op.cit.* pág. 38.

⁵⁹¹ MÁRQUEZ PLATA Y FERRÁNDIZ, Vicenta, *op. cit.* pág. 8.

⁵⁹² VILLAFANE, Juan de *op. cit.* pág. 43.

Al cabo de un tiempo, cuando el emperador Carlos se retira a Yuste, solicita la compañía de su fiel servidor, Luis Quijada, para que lo asista en sus últimos años de vida, otorgándole el título de Mayordomo mayor. Además, el emperador quiso que doña Magdalena, no solo fuera testigo de ese acto, realizado en 1556, sino que también mudara su residencia de Villagarcía de Campo a Cuacos de Yuste, acto que demuestra el aprecio que sentía el rey por la dama. Durante este período, sin sospecha alguna, Magdalena acompañó a *Jeromín* en su presentación ante el rey, su verdadero padre. Y, además, estando en este lugar, conoció a Francisco de Borja, de quién aprendió la caridad y amor a la Compañía de Jesús⁵⁹³. El matrimonio vivió hasta la muerte del emperador en esta localidad, pero pronto regresaron a Valladolid.

Poco después, tras desembarcar el nuevo rey en tierras peninsulares, fue cuando doña Magdalena conoció el origen real del niño que llevaba años criando. A partir de entonces, su pequeño ya no sería conocido como *Jeromín*, sino por el nombre de don Juan de Austria. Debido a la lealtad que tuvo don Luis con el fallecido monarca, su hijo Felipe honra sus méritos haciéndole vivir en la Corte y nombrándolo Consejero de Estado y de Guerra, Caballerizo Mayor del príncipe don Carlos y ayo de su estimable don Juan de Austria. No fue fácil para Magdalena apartarse de su “sobrino”, ni de su educación, pero como bien es sabido la relación entre ambos se mantuvo siempre muy cercana.

Tras finalizar su educación en la Universidad de Alcalá de Henares, el destino del joven don Juan de Austria se inclinaría por una carrera militar, en contraposición a la vida eclesiástica que su padre había deseado para él. A lo largo de sus múltiples peripecias, y especialmente en los momentos de apuro, don Juan siempre buscaba el consuelo de Magdalena, a quién amaba y respetaba como a una madre y ella, ejerciendo dicho papel, le ofrecía sus más sinceras y piadosas recomendaciones. Ejemplo de ello, lo encontramos cuando don Juan entrega a Magdalena la hija natural que acaba de tener con María de Mendoza, sirvienta de la princesa de Éboli, para que se hiciera cargo de ella y la educase como antaño hizo con él⁵⁹⁴. Esta niña sería recordada para la posteridad con el nombre de Ana de Austria, quien lograría ser abadesa del monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas.

⁵⁹³ *Ibídem*, pág. 47

⁵⁹⁴ PÉREZ PICÓN, Conrado (1982). *Villagarcía de Campos estudio histórico artístico*, pág. 59.

En 1570, durante la guerra contra los moriscos de Granada, Magdalena quedó viuda tras ser herido de muerte su esposo en la rebelión de las Alpujarras. Después de este trágico acontecimiento, don Juan de Austria se preocupó de que doña Magdalena estuviese bien y de que los intereses por los servicios ofrecidos por su marido fueran debidamente recompensados. A partir de entonces, la vida de doña Magdalena cambió completamente, retirándose los primeros seis meses de viudedad al convento de El Abrojo en Valladolid. Durante este tiempo, doña Magdalena estuvo reflexionando sobre las últimas voluntades que su marido le encomendaba⁵⁹⁵. El deseo de don Luis, expresado en su testamento, era ser enterrado en su pueblo natal y quería que para ello se creara una capilla-panteón en la iglesia de San Pedro. Además, disponía:

*“[...] es mi voluntad, que en la dicha iglesia de San Pedro de Villagarcía, que es la principal que allí hay, sea nuestro entierro de Doña Magdalena de Ulloa y el mío; y que allí juntos tengamos la buena compañía que tuvimos en vida; y que en ella se haga una capilla de la forma y manera que adelante será declarado”*⁵⁹⁶.

La petición resultaba complicada, pues el espacio que disponía esta iglesia para crear una capilla era escaso, por lo que de hacerlo quedaría bastante estrecha. No obstante, conocedor de las posibles dificultades, don Luis ordena en la cláusula 57 lo siguiente:

*“Y si a doña Magdalena pareciere mejor — dice— juntar nuestras haciendas de ambos y hacer algún monasterio de frailes o monjas —con tal de que no sean de las Descalzas, por ser la tierra tan fría de Campos no podrán allí vivir— en tal caso doy poder a Doña Magdalena con mis testamentarios para que juntamente con ellos lo dispongan y ordenen; pues la voluntad de ambos ha sido hacer una donación perpetua con su hacienda y la mía, y que allí nos enterremos juntos y que tengamos en muerte la buena compañía que tuvimos en vida”*⁵⁹⁷.

A partir de esta cláusula, y de las posibilidades que le otorgaba, doña Magdalena decide llevar a cabo las dos cosas. Por un lado, mejorar la iglesia de San Pedro y, por otro, crear un colegio-noviciado para la Compañía de Jesús, nos referimos a la futura Colegiata de San Luis. Pero como Magdalena no estaba segura de si obraba según los preceptos ordenados por su marido, decide consultar a diferentes personas instruidas en la materia

⁵⁹⁵ *Ibidem*, pág. 34.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, pág. 74.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, pág. 76.

para hallar una respuesta. El primero que le da su aprobación fue su hermano Fray Domingo de Ulloa, que le remite al jesuita Baltasar Álvarez, el cual le recomienda seguir sus indicaciones. También preguntó al licenciado Hernando Villafañe que aprobó su propósito y la animó a llevarlo a cabo. En vista de que todas las consultas eran optimistas, Magdalena decide proponer su idea a los testamentarios de don Luis, no obstante, todos dieron su negativa. Ahora bien, las cuestiones del destino hicieron que doña Magdalena se quedase sin testamentarios, por lo que se le adjudicaron otros nuevos. Reanuda sus consultas acudiendo a los teólogos de la Universidad de Alcalá de Henares y de Salamanca. Los primeros le dan una rotunda negativa y los segundos aprobaron su plan. Como doña Magdalena era una mujer prudente, decide resolver cualquier atisbo de duda acudiendo al Papa Gregorio XIII, quién le expide una Bula el 3 de julio de 1573, otorgándole la autoridad plena sobre los bienes de su marido⁵⁹⁸. Todas estas cuestiones no hacen más que corroborar que doña Magdalena era una mujer resolutiva, que supo a llevar a efecto sus propósitos e ideas.

El alma caritativa de doña Magdalena provocó que, durante su larga vida, hiciera numerosas obras pías. No solo realizó la Colegiata de San Luis de Villagarcía, a la que denominó así en honor a su difunto marido, sino que también llevó a término otras fundaciones jesuitas como los Colegios de San Matías de Oviedo y la Anunciata de Santander, debido a la necesidad de evangelizar las Montañas del norte, además de la Casa de Penitencias de Valladolid. Asimismo, entre sus obras de misericordia, encontramos que recibieron de su bolsillo cuantiosos donativos tanto hospitales como hospicios e incluso dotó a incontables doncellas pobres para que pudieran casarse. También, contribuyó en los rescates de multitud de cautivos en la zona del Mediterráneo musulmán⁵⁹⁹. En definitiva, enumerar todas las acciones en la que esta mujer participó es inabarcable, pues entregó tantas limosnas y donativos que en la literatura hagiográfica jesuita la conocen por la “limosnera de Dios”, título que utilizará Juan de Villafañe para su obra⁶⁰⁰.

Falleció esta generosa señora el 11 de junio de 1598, a la edad de 73 años, dejando para el recuerdo la imagen de una mujer devota e independiente, que por asuntos de viudedad

⁵⁹⁸ *Ibídem*, pp. 34-36.

⁵⁹⁹ MÁRQUEZ PLATA Y FERRÁNDIZ, Vicenta *op.cit.* pág. 10.

⁶⁰⁰ BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier (2003). “La recompensa de la eternidad: los fundadores de los colegios de la Compañía de Jesús en el ámbito vallisoletano”, pág. 26.

dedicó la mayor parte de su tiempo y recursos en ayudar a los demás, especialmente a los más desfavorecidos.

Al día siguiente se celebraron las honras fúnebres de doña Magdalena, las cuales se iniciaron en la antigua iglesia de los jesuitas de Valladolid. Los restos de esta ilustre dama se depositaron en un féretro, que fue trasladado a hombros por cuatro Padres Jesuitas hasta el Puente Mayor. Allí les esperaba una litera enlutada y una comitiva formada por treinta jesuitas montados a caballo que portaban cirios encendidos. El cortejo pasó por diferentes localidades –Villanubla, Peñaflor de Hornija y la Santa Espina- en donde se llevaron a cabo actos solemnes en su memoria. Los restos de doña Magdalena llegaron a Villagarcía de Campos la tarde del 13 de junio para ser enterrada en la Colegiata de San Luis, fundación que creó para este propósito⁶⁰¹.

Durante los siglos posteriores, existieron dudas sobre el lugar exacto en el que reposaban los restos mortales de este ilustre matrimonio. Esto se debió, posiblemente, a las diversas modificaciones realizadas por doña Magdalena en torno a la localización del monumento funerario que quiso para ella y su marido.

Teniendo en cuenta que la Colegiata de San Luis fue creada como panteón matrimonial, el diseño debía atender a esta cuestión. Para empezar, los planos originales de la iglesia estuvieron a cargo de Rodrigo Gil de Hontañón, uno de los arquitectos más representativos del tránsito entre el gótico tardío y el renacimiento español. La propuesta funeraria de Gil de Hontañón consistía en la creación de una cripta subterránea bajo el crucero, a la que se accedería por dos escaleras situadas en ambos lados, y cuyo interior debía contener las dos sepulturas con los restos mortales del matrimonio. Además, encima de la cripta, en la zona del crucero, estaba destinada a la cama sepulcral con las figuras yacentes de los fundadores, que serían realizadas en un extraordinario mármol. Sin embargo, doña Magdalena rechaza la idea de Hontañón pues no quiere que haya un túmulo que impida la funcionalidad de ese espacio, y decide que en vez de unos túmulos se coloquen dos lápidas a ras del suelo⁶⁰². La obra del crucero se completó en 1593, tras colocar las dos losas de jaspe que debían cubrir las tumbas de doña Magdalena y don Luis. Estas fueron realizadas, por el italiano Juan Antonio Maloja, en mármol extraído de la cantera de Espeja de San Marcelino, en Soria. Las medidas en las que se labraron estas

⁶⁰¹ PÉREZ PICÓN, Conrado *op. cit.* pp. 120- 121.

⁶⁰² *Ibidem*, pp. 78-81.

obras fueron 2,20 m. de alto y 1,10 m. de anchura, colocándose en este lugar con gran maestría. No obstante, estas losas no cumplen el cometido para el que fueron creadas pues, como ya hemos mencionado anteriormente, los cuerpos no descansan en la zona del crucero⁶⁰³.

Nuevamente, doña Magdalena cambió de parecer, pues decidió un lugar diferente para los respectivos enterramientos. El espacio elegido fue una pequeña cripta abovedada situada debajo del altar mayor, ya que según el criterio de doña Magdalena este ambiente se ajustaba mejor a la devoción de su marido por el Santísimo Sacramento. Se trata de un lugar que parece acabado toscamente: paredes en piedra sin pulimentar, y suelo y arcos fajones realizados en ladrillo. Para ornamentar este espacio doña Magdalena contrata al pintor Pedro Díaz de Minaya, en el año 1597, en cuyos encargos estaba dorar y pintar el sepulcro, realizar los escudos de armas, etc.⁶⁰⁴ No obstante, la apariencia que tiene hoy este recinto no debió ser la misma que en aquel periodo, pues no se encuentran algunos de los elementos que decoraban antiguamente este espacio como, por ejemplo, los escudos de madera policromada que actualmente se conservan en el museo; o la mesa del altar, realizada con tablas de madera, pues la que se encuentra a día de hoy es de piedra y no mantiene su disposición original. Ahora bien, la cripta sigue manteniendo la esencia funeraria para la que fue creada. En su interior podemos contemplar una sencilla losa de piedra decorada con los nombres de “*LUIS MENDEZ QUIXADA/ MAGDALENA DE ULLOA*” y a los lados sus correspondientes armas: a la izquierda las de don Luis y a la derecha las de doña Magdalena. Sobre esta tumba se ha colocado un llamativo tapiz que unifica las armas del matrimonio para crear un único escudo. Además, destaca tras la mesa del altar una tabla del siglo XVI con el tema del Calvario, que bien podría ser uno de los encargos realizados a Pedro Díaz de Minaya para decorar dicha estancia⁶⁰⁵. Asimismo, en el centro de esta tabla aparece arrodillada bajo la cruz María Magdalena, entre las figuras de la Santísima Virgen María y San Juan, con la que se pretendía hacer una clara conmemoración a la fundadora.

Unos meses antes de fallecer, Magdalena redactó su testamento en el que expresó lo siguiente: “*[...] mando mi cuerpo a la tierra de donde fue formado que quiero sea sepultado devaxo del altar mayor de la iglesia del collejio de la compañía de jesus de san*

⁶⁰³ *Ibidem*, pág. 116.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, pp. 118-119.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, pág. 119.

luis de villagarcia en la sepultura de luis quixada mi señor para que alli tengamos la buena compañía en muerte que tubimos en vida y en la dicha sepultura y en toda la bobeda que esta debaxo de dicho altar mayou no se a de enterrar jamas otro cuerpo alguno [...]”⁶⁰⁶ Por lo tanto, los restos de doña Magdalena se trasladaron directamente a la cripta situada bajo el Altar mayor, lugar en el que ya descansaban los restos de su marido, trasladado allí un año antes, tras finalizarse las obras⁶⁰⁷.

Teniendo en cuenta que, Magdalena también había dejado constancia de qué lugar debían ocupar los respectivos cuerpos en el interior de la iglesia “[...] que su cuerpo esté debajo del Altar Mayor, a la parte del Evangelio quedando a la parte de la Epístola lugar para el mío por querer Su Señoría estuviésemos juntos y este entierro elijo para el dicho Luis Quijada, mi señor, por el más digno y conveniente en toda la Iglesia de San Luis de Villagarcía [...]”⁶⁰⁸ las dudas en torno a la localización de sus cuerpos se prolongaron siglos después. Bien es verdad que se fomentó esta incertidumbre por las losas del crucero y los dos cenotafios que hay a los laterales del retablo mayor, piezas diseñadas por Juan de Herrera, arquitecto del monasterio de El Escorial, y labradas por Juan Sanz de Torrecilla. No obstante, el asunto que nos interesa son los nichos colocados en los muros laterales y, aunque siguen el mismo patrón, centraremos nuestra atención al monumento dedicado a doña Magdalena de Ulloa.

Como ya mencionamos anteriormente, el cenotafio de doña Magdalena está situado en la parte de la Epístola, es decir en el lado derecho. Este monumento funerario se compone de un retablo que ya existía desde 1597, por la traza clásica y porque en el trabajó el pintor renacentista Pedro Díaz de Minaya⁶⁰⁹. Analizando desde la parte superior a la inferior, observamos que corona el retablo el escudo de armas de Magdalena de Ulloa, el cual se compone por un blasón jaquelado en ocho casillas de oro y siete de gules y, a su vez, cada gules tiene tres fajas en plata. El escudo se adorna con timbre de yelmo y lambrequines, mientras es sujetado por dos tenantes. Esta pieza parece apoyarse sobre un marco arquitectónico compuesto por columnas entorchadas con capiteles corintios, que sostienen un arquivado rematado por una balaustrada, adornada con bolas. En el centro

⁶⁰⁶ ROJO VEGA, Anastasio (s.f.). “1598. Testamento e Inventario de doña Magdalena de Ulloa, viuda de don Luis de Quijada”. En (<https://docplayer.es/222907940-1598-testamento-e-inventario-de-dona-magdalena-de-ulloa-viuda-de-don-luis-de-quijada.html>).

⁶⁰⁷ PÉREZ PICÓN, Conrado *op. cit.* pág. 122.

⁶⁰⁸ MÁRQUEZ PLATA Y FERRÁNDIZ, Vicenta *op. cit.* pág. 9.

⁶⁰⁹ PÉREZ PICÓN, Conrado *op. cit.* pág. 114.

de la composición, simulando estar inserta en una hornacina, bajo un arco de medio punto, aparece el bulto funerario de la fundadora. Se trata de una escultura tallada en madera policromada en blanco, simulando alabastro y detalles dorados. De esta forma los cenotafios armonizan con el retablo mayor cuyo programa iconográfico se compone de relieves en alabastro. La efigie de Magdalena es un medio relieve que se muestra en posición de genuflexión, apoyada sobre unos almohadones y uniendo sus manos en actitud orante. La postura devota se complementa además con el pequeño reclinatorio que está situado a su lado, el cual contiene un libro devocionario. Doña Magdalena es representada vistiendo a la moda de la época, portando una saya de cuerpo alto con gorguera en el cuello y las muñecas, y, además, un discreto tocado en la cabeza. Como ya mencionamos anteriormente, el marco arquitectónico del cenotafio y la escultura que hay en su interior no son del mismo periodo. Mientras que, el primero se hizo en vida de doña Magdalena, su retrato se encargó en 1672 al ensamblador y escultor Cristóbal Ruiz de Andino. Su labor se centró en las estatuas de los fundadores, por lo que le pagaron 1.870 reales, pero como también se ocupó de pulimentar y estofar los retablos en el que están colocadas, la cifra ascendió a 2.129 reales. No obstante, algunos gastos, como por ejemplo ciertos materiales, corrieron a cuenta del escultor⁶¹⁰.

En la base del monumento funerario entre los pedestales del marco arquitectónico, se muestra una inscripción realizada con letras doradas que destacan sobre el fondo negro. El elogio sepulcral de doña Magdalena reza así:

*“Debaxo de este Sagrado Altar està enterrada la Excelentissima Señora Doña Magdalena de Ulloa, mujer del Excelentissimo Señor Luis Quixada, Fundadora de este Colegio de la Compañía de Jesvs, y Capilla, y Hospital, y de los Colegios de la Compañía de Jesvs de la Ciudad de Oviedo, y Villa de Santander, y del Monasterio de la Penitencia de Valladolid. Gastò toda su hazienda con los pobres, haciendo grandes limosnas à Religiosos, Hospitales, y Pobres, y redimiendo muchos Cautivos; rica para todos los necessitados, y para sì sola muy pobre; grata à Dios, y à los hombres. Acabò su vida à los 73. años de su edad, à 11. de Junio de 1598.”*⁶¹¹

⁶¹⁰ PÉREZ PICÓN, Conrado *op. cit.* pág. 113.

⁶¹¹ VILLAFANE, Juan de *op. cit.* pág. 452.

Como puede apreciarse, se trata de una larga inscripción que aporta bastante información sobre la difunta, en la que se ha hecho especial referencia a las principales obras piadosas realizadas por esta magnánima mujer.



Fig. 55 *Sepulcro de Magdalena de Ulloa*

[Fotografías: izquierda- Javier Soto <https://www.biodiversidadvirtual.org>; derecha - <https://domuspucelae.blogspot.com/2015/07/un-museo-interesante-la-colegiata-de.html>]

3. Conclusiones

En definitiva, a diferencia de la diversidad estilística que podemos encontrar en las obras del Renacimiento, durante el siglo XVII el arte sepulcral se empeña en mantener la estética inspirada en los bultos escurialenses. Existen muy pocos ejemplos que supongan una bocanada de aire fresco para la monótona escultura funeraria de este período. Esta la hallaremos, especialmente, en las obras de influencia italiana que, por lo general, tendrán una mayor magnificencia. Tal es el caso de la iglesia de las Agustinas Recoletas en Salamanca, en donde se encuentran los bultos funerarios de doña Leonor Guzmán de Olivares y su esposo don Manuel de Zúñiga, condes de Monterrey. Su autor fue el escultor italiano Giuliano Finelli, quien terminó los retratos para el año 1637. El artista tomó como referente a Michelangelo Naccherino, maestro que asentó el modelo funerario napolitano, en cuya obra se inspiró para la ejecución de dichas piezas⁶¹². A pesar de seguir patrones similares con el resto de monumentos fúnebres de este periodo, Finelli evita en su escultura la rigidez que caracterizaba a los bultos funerarios españoles, dotándolas de un mayor dinamismo, especialmente en los brazos, eludiendo las tradicionales manos juntas que sugieren la actitud de oración perpetua. En la figura de la condesa, el escultor consigue superar la recurrente posición estática al dotar a doña Leonor de cierta movilidad, ya que la representa pasando con la mano las cuentas de un rosario⁶¹³. De esta forma también refleja su espíritu religioso y mantiene la actitud de orar, lograda a través de una posición distinta.

En cierto modo, estos monumentos funerarios demuestran la suntuosidad de unos pocos que pueden hacer frente a un gasto “prescindible”, en un periodo de empobrecimiento generalizado de la población. De esta forma, se dejaba constancia, de una manera todavía más clara, del prestigio de ciertas familias o de algunas personas de elevado estatus. A lo largo de este siglo, encontramos uno de los ejemplos más evidentes de ostentación póstuma del poder. Nos referimos a los retratos funerarios de los duques de Lerma. Para su última morada, decidieron emular las efigies de los monarcas en el Panteón de El Escorial. Para ello, contrataron al mismo maestro que había realizado las esculturas reales, Pompeo Leoni, junto con la colaboración de los orfebres más importantes del momento: Juan de Arfe y Villafañe y Lesmes Fernández del Moral. Con estas obras no solo

⁶¹² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y NOVERO PLAZA, Raquel (2008). “La representación del poder en monumentos funerarios del barroco español: los sepulcros de los condes de Monterrey en las Agustinas Descalzas de Salamanca”, pág. 263.

⁶¹³ *Ídem*.

consiguieron imitar la actitud mayestática de sus figuras, sino que, además, el hecho de no cambiar el material para su construcción suponía una clara rivalidad de poderío.⁶¹⁴ El bronce fue un material de escaso uso en la escultura barroca española, esto se debe a su elevado coste, pues fueron pocos los profesionales que realmente supieron trabajar esta técnica. Durante este siglo se siguen realizando esculturas funerarias en piedra⁶¹⁵, preferentemente en alabastro en vez de mármol, aunque este último material se utilizaría también en el marco arquitectónico de algunas obras, para otorgar una mayor exhibición de riqueza. Como muestra de fastuosidad encontramos las ya mencionadas sepulturas de los Calderón en el convento de Porta Coeli en Valladolid, cuyas obras fueron realizadas en mármol de Carrara, posiblemente en el taller de Tadeo Carlone en Génova⁶¹⁶. No obstante, por su bajo coste se empleó con frecuencia la madera. Normalmente, el marco arquitectónico donde se enclava la estatua se realizaba en maderas de gran calidad, mientras que para la escultura se prefirió la madera policromada⁶¹⁷. Como hemos podido comprobar en las tres obras analizadas para este periodo, todas ellas tienen en común que fueron realizadas con bastante posterioridad a la fecha en que la que vivieron y que son tres estatuas lignarias. Este material permitía una gran minuciosidad en los detalles, otorgándole un elevado realismo a los personajes retratados, como es el caso de María Alonso Coronel. Pero, además, para suplir la carencia de materiales nobles, estas piezas se pintaban para imitarlos. En la figura de Magdalena de Ulloa se simula el alabastro mientras que en la de María de Aragón, se aparenta el bronce.

Por último, debemos recordar que, entre los ideales artísticos del barroco, la escultura funeraria formaba parte de un conjunto que define la teatralidad de sus actitudes. De manera que, los personajes que se han visto despojados del aparato espiritual que los acompañaba, suponen para el espectador una evidente pérdida de contextualización de la obra. Para este siglo, encontramos algunas estatuas que así lo demuestran, como aquellas localizadas en el Museo Arqueológico de Madrid, espacio en el que se encuentran muchas de ellas tras la desamortización o destrucción de sus lugares originales, o bien en pro de su conservación e interés histórico. Ejemplo de ello, es el bulto funerario de doña Mencía

⁶¹⁴ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, Museo Nacional de Escultura, Inventario (CE0489). CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.

⁶¹⁵ En la zona de Galicia perdura el granito como material preferido para este género, lo cual limitó la destreza en su talla. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, (1991), pág. 18.

⁶¹⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, (1992). “Observaciones sobre el sepulcro español del siglo XVII”, pág. 20.

⁶¹⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, (1991), pp. 17- 18.

de la Cerda y su esposo don Fernando Cortés o el de doña Teresa Salvatierra y su esposo don Pedro Fernández del Campo. También, insertas en el ámbito museístico se conservan los bultos funerarios de los duques de Lerma, cuyo entorno intenta dar un mayor sentido a la obra funeraria, pues las dispone en el interior de la Capilla del Colegio de San Gregorio, a ambos lados del retablo de la Mejorada, obra de Alonso de Berruguete y Vasco de la Zarza⁶¹⁸. Una situación particular la hallamos en el Palacio de Viso del Marqués en Ciudad Real, perteneciente a los marqueses de Santa Cruz, aunque actualmente, cedido a la Armada Española, cumple la función de Archivo General de la Marina y Museo Naval. En la fachada oeste del Palacio, mirando al jardín, se localizan las estatuas funerarias de María de Figueroa y Alonso de Bazán Guzmán, hermano del primer marqués de Santa Cruz. La ubicación originaria de estos monumentos funerarios fue la capilla mayor del antiguo convento de la Concepción, de esta misma localidad, pero con su demolición en 1948 fueron trasladadas. Los bultos orantes de mármol blanco son obra del escultor catalán Antonio de Riera, los cuales contrastan con las hornacinas en piedra grisácea realizadas por Martín de Azpillaga y Francisco Mendizábal.⁶¹⁹ En la actualidad, llama la atención la localización de las obras, pues están situadas al aire libre, de manera que requieren una mayor conservación preventiva que controle su posible deterioro. En este caso, no solo se ven afectadas por la situación meteorológica, ya que están expuestas a las inclemencias del tiempo, sino que también por el biodeterioro. En la fotografía puede apreciarse como, antiguamente, las esculturas sufrieron una invasión completa de vegetación cubriendo gran parte de la obra. Por suerte, a día de hoy, las obras mantienen un buen estado de conservación, lo cual nos permite su correcta contemplación.

⁶¹⁸ Los bultos funerarios de los duques de Lerma estaban colocados en un nicho de mármol y jaspe construido en el lado del Evangelio de la capilla mayor de San Pablo en Valladolid. Actualmente se conservan dentro de las instalaciones del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, Museo Nacional de Escultura, Inventario (CE0489). CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.

⁶¹⁹ MARÍAS, Fernando (1978). “Antonio de Riera en El Viso del Marqués”, pp. 477-478; RIVERO DE TORREJÓN, Alfonso «Alonso de Bazán Guzmán», en Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/26407/alonso-de-bazan-guzman>).

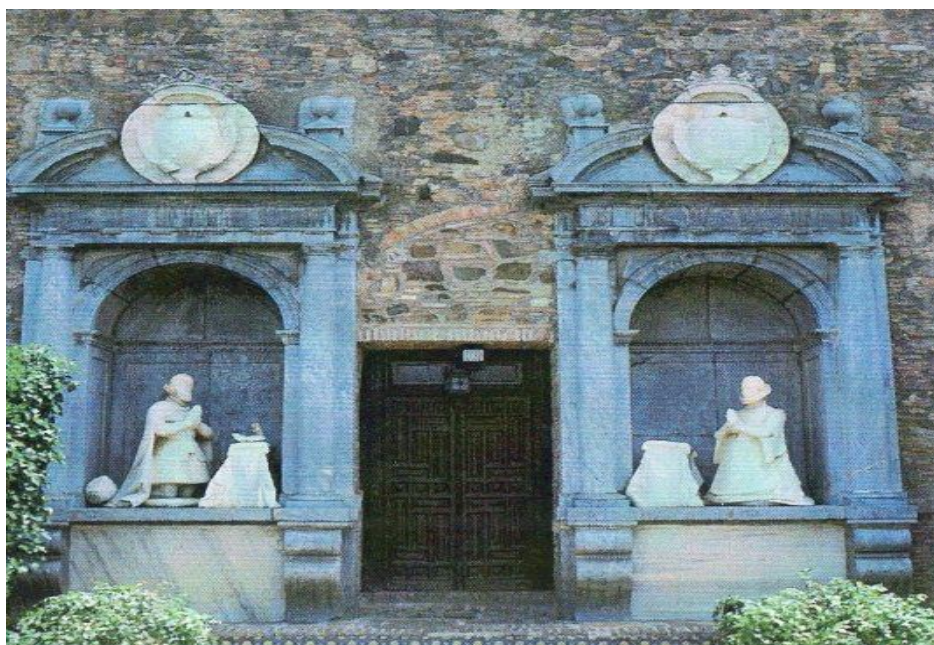
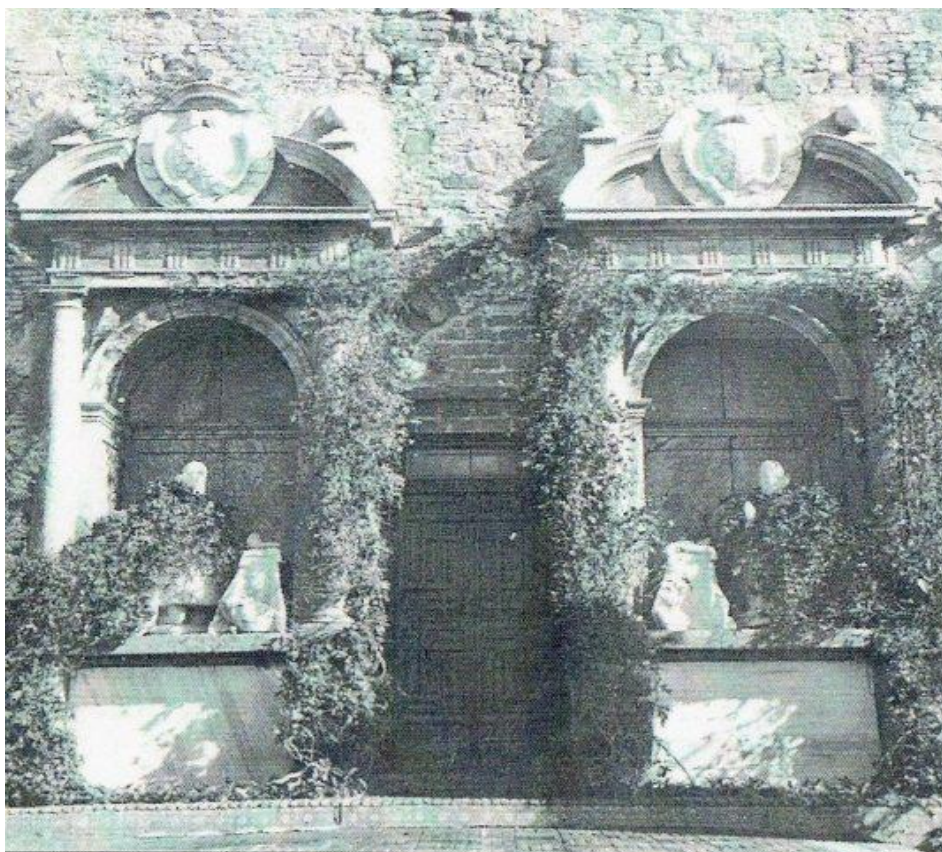


Fig. 56 y 57 *Estatuas funerarias de María de Figueroa y Alonso de Bazán Guzmán, antes y después.* [Fotografías: Cipriano García Hidalgo Villena, INVESTIGART. <https://www.investigart.com/2015/07/16/porque-pudo-y-porque-quiso-el-palacio-del-marques-de-santa-cruz/>]

4. Bibliografía y webgrafía

- ÁNGULO EGEA, M.^a (2006). “Virtuosa, casta y heroica. La mujer española en el Melólogo del XVIII”, *Revista de literatura*, tomo 68, n.º 136, pp. 471-488.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, Museo Nacional de Escultura, Inventario (CE0489). CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.
- BARRANTES MALDONADO, Pedro (1998). *Ilustraciones de la Casa de Niebla*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la UCA; Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento. Edición de Federico Devis Márquez.
- BARRIUSO, Inmaculada (2009). “Estatuas de los III Marqueses de Oaxaca”. *Octubre, modelo del mes*. Museo del Traje.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier (2003). “La recompensa de la eternidad: los fundadores de los colegios de la Compañía de Jesús en el ámbito vallisoletano”, *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, N.º 21, pp. 29-56.
- CARZOLIO, M.^a Inés (2000). “Mujeres medievales en la crónica renacentista: las damas de la Casa de Niebla”, *La Aljaba. Segunda Época: revista de estudios de la mujer*, volumen V, pp. 175-192.
- CAUNEDO DEL POTRO, Betsabé «Fernando I», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/10086/fernando-i>).
- CHICOTE POMPANIN, M.^a Teresa (2017). “La inventio de Enrique IV, rey de Castilla y León, en Santa María de Guadalupe (1617)”, *Guadalupe: Revista del Real Monasterio*, N.º 854, pp. 10-16.
- CRUZ ISIDORO, Fernando (2022). “La muerte también es símbolo de poder. Sepulcros y Lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)”, *Hum- 171. Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. Nuevas Investigaciones*; pp. 45-68.
- DE BAGO Y QUINTANILLA, M. (1928). *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, tomo II*. Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte.
- DE CASTRO MARTÍN, Pablo L. (1996). “Arte funerario del siglo XVII en la provincia de Palencia”. En coord. por María Valentina Calleja González, *Actas del III Congreso de Historia de Palencia: 30, 31 de marzo y 1 de abril de 1995*; Vol. 4, pp. 601-618.
- DOMÍNGUEZ MORENO, José M.^a (2019). “Milagros eucarísticos cacereños”, *Revista de Folklore*, N.º 449, pp. 15-29.
- FLORES, Henrique (1790). *Memorias de la reynas catholicas, historia genealógicca de la casa real de Castilla, y de león, todos los infantes: trages de las reyna en estampas: y nuevo aspecto de la historia de España*. Tercera edición, tomo II. En Madrid, Oficina de la Viuda de Marin.
- GESTOSO Y PÉREZ, José (1892). *Sevilla monumental y artística: historia de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellas se conservan*. Sevilla: Oficina Tipográfica de El Conservador, Tomo III.
- GÓMEZ- CHACÓN, Diana Lucía (2016). “Apariciones marianas y renovación monástica en la Castilla bajomedieval: Guadalupe y Santa María la Real de Nieva”. *Los monasterios medievales en sus*

emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, pp. 215-245.

- GÓMEZ- MORENO, Manuel y MARAÑÓN, Gregorio (1947). “Los restos de Enrique IV de Castilla”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid. Imprenta y Editorial Maestre Norte, pág. 41-50.
- Llop, C. T. (2021). «María Alfonso Coronel y la Casa Medina Sidonia. Dando a luz a la mujer detrás de la leyenda», *Asparkia. Investigació Feminista*, (39), 149-164.
<https://doi.org/10.6035/asparkia.4516>
- MARÍAS, Fernando (1978). “Antonio de Riera en El Viso del Marqués”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*. Tomo 44, pp. 477- 478.
- MÁRQUEZ PLATA Y FERRÁNDIZ, Vicenta (2020). “Doña Magdalena de Ulloa (1525-1598). Esposa de don Luis Méndez de Quijada, mayordomo de Carlos V. Madre adoptiva de don Juan de Austria”, *Hidalgos: la revista de la Real Asociación de Hidalgos de España*, N.º 561, pp. 5-10.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1958). *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1988). “Bienes artísticos de Don Rodrigo Calderón”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 54, pp. 267-308.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1991). *Escultura barroca en España (1600 1770)*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1992). “Observaciones sobre el sepulcro español del siglo XVII”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. N.º 74, pp. 9-38.
- NOGALES RINCÓN, David (2009). *La representación religiosa de la Monarquía castellano-leonesa: la capilla real (1252-1504)*. Universidad Complutense de Madrid. [Tesis Doctoral].
- NOVERO PLAZA, Raquel (2021). “Poder, honor y élites. La capilla funeraria barroca en España”. En coord. por Fernando R. Bartolomé García y Eneko Ortega Mentxaka, *Élites, promoción artística e imagen del poder: (siglos XV-XIX)*; pp. 13-44.
- ORTIZ DE LA TORRE, Elías; El Marqués de Saltillo; CAMINO Y AGUIRRE, Francisco y CAMINO Y AGUIRRE, Fernando (1934). *La escultura funeraria en La Montaña*. Manuales del Centro de Estudios Montañeses, Santander.
- PÉREZ PICÓN, Conrado (1982). *Villagarcía de Campos estudio histórico artístico*, Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- REDONDO CANTERA, M.ª José (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid: Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, D.L.
- RESPALDIZA LAMA, Pedro José (1996). “El monasterio cisterciense de San Isidoro del Campo”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 9, pp. 23-47.
- RIVERO DE TORREJÓN, Alfonso «Alonso de Bazán Guzmán», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/26407/alonso-de-bazan-guzman>).

- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y NOVERO PLAZA, Raquel (2008). “La representación del poder en monumentos funerarios del barroco español: los sepulcros de los condes de Monterrey en las Agustinas Descalzas de Salamanca”. En aut. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wilfredo Rincón García; Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX, pp. 253-264.
- ROJO VEGA, Anastasio (s.f.). “1598. Testamento e Inventario de doña Magdalena de Ulloa, viuda de don Luis de Quijada”. En (<https://docplayer.es/222907940-1598-testamento-e-inventario-de-dona-magdalena-de-ulloa-viuda-de-don-luis-de-quijada.html>).
- ROMERO ROMERO, Alejandro (2011) “La memoria de María Alfonso Coronel en el monasterio de San Isidoro del Campo”, *VIII Estudios de Frontera. Mujeres y fronteras*; ed. Diputación Provincial de Jaén, pp. 445- 454.
- ROMERO ROMERO, Alejandro (2012). “Los primitivos sepulcros del monasterio de san Isidoro del Campo”, *Paisajes, tiempos y memoria: acercamientos a la historia de Andalucía*, coord. Juan Luis Carriazo Rubio; (ed. lit.) Juan Aurelio Pérez Macías y Beatriz Gavilán Ceballos, Universidad de Huelva Publicaciones, pp. 145-158.
- RUBIO, Germán (1919). “La reina de Castilla D^a María de Aragón en Guadalupe (colección de documentos inéditos)”, *Monasterio de Guadalupe*: 62, 63, 64, 66, 69,70.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael «María Alonso Coronel», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/16721/maria-alonso-coronel>).
- SEGURA GONZÁLEZ, Wenceslao (2002). “Las varias María Coronel”, *Aljaranda: revista de estudios tarifeños*, N.º 46, pp. 4-6.
- SERRA Y PICKMAN, Carlos (1939). “Una visita al monasterio de San Isidoro del Campo”, *Homenaje a Martínez Montañés (1568-1649)*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Boletín de Bellas Artes 1ª época, n.º 4. pp. 119- 140.
- VICENS VIVES, Jaume (2003). Juan II de Aragón (1398-1479): monarquía y revolución en la España del siglo XV. Pamplona: Urogoiti, edición de Paul Freedman y Josep M.^a Muñoz i Lloret.
- VICENTE LÓPEZ, Simón (2006). “El arte funerario en Galicia durante los siglos del Barroco”. En coord. por Antón A. Rodríguez Casal y Domingo L. González Lopo, Semata: *Ciencias sociais e humanidades*; N.º 17, pp. 321-362.
- VILLAFANE, Juan de (1723) *La limosnera de Dios. Relación histórica de la vida y virtudes de la excelentissima señora doña Magdalena de Ulloa Toledo Ossorio y Quiñones, mujer del excelentissimo señor Luis Mendes Quixada*. En Salamanca: en la imprenta de Francisco García Onorato. [Copia digital] Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010.
- Portús J. (2001). *Pintura Barroca Española. Guía*, Museo Nacional del Prado. En <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/f54c4809-8926-440c-8d55-33722602469d>).
- Localizado en el sitio web de la Fundación Casa Medina Sidonia (https://www.fcmedinasidonia.com/escudo_armas_linaje_perez_guzman.html)
- Junta de Andalucía. RESOLUCION de 26 de abril de 1988, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se ha acordado tener por incoado expediente de declaración, como bien de interés cultural, a favor del bien mueble denominado Retablo Mayor y Figuras Orantes de don Alonso Pérez de Guzmán (Guzmán El Bueno) y de doña María Alonso Coronel, en el

Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce (Sevilla). (Sevilla, 31 de mayo de 1988), BOJA, n.º 42, pág. 2.168.
(https://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos/web_es/contenido?id=79636616-4424-11ea-b7e2-000ae4865a5f).

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2003). De Mena, Juan (1444). Laberinto de Fortuna, Edición digital basada en la de Granada, [s.n.], 1505. En
(<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc639m6>).

Fundación Tatiana (30 de noviembre de 2016), Maria de Aragon y María de Castilla. [Archivo de Vídeo]. YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=m60da1P9G1Q>).

Localizado en el sitio web de PARES, Portal de Archivos Españoles en
(<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/121300>)

CAPÍTULO V

SIGLO XVIII



1. Características del siglo XVIII

Si en el siglo XVII se observa una reducción del género sepulcral, en el siglo XVIII se aprecia un notorio declive. Los motivos por los que escasea, todavía más, la escultura funeraria serán el progresivo arruinamiento de las clases pudientes, así como el cambio de gusto⁶²⁰. Debemos tener en cuenta que la escasez de obras funerarias femeninas encontradas durante este siglo nos dificulta, considerablemente, la elaboración de un análisis de las características estilísticas generales para esta centuria.

Para empezar, además del reducido número de ejemplos, lo primero que llama nuestra atención es la gran diferencia tipológica e iconográfica que existe entre los monumentos funerarios hallados. Sin embargo, estas obras comparten una semejanza entre ellas, la influencia europea, especialmente, de Francia e Italia, que afectará en la creación de mausoleos innovadores en nuestro país.

La obra más antigua que examinamos en este capítulo es el Panteón de los condes de Buenavista, en Málaga. Aparentemente, esta sepultura muestra una continuidad tipológica de los monumentos funerarios realizados durante el siglo anterior, nos referimos a la figura del orante. Si bien, dicha persistencia en la representación de los difuntos no pone de manifiesto ninguna novedad aparente, sí lo hace la configuración del panteón y su simbología. Los restos mortales de los condes de Buenavista reposan en una cripta, cuya localización subterránea, al estar situada en un nivel inferior, bajo el pavimento del templo, enfatiza, todavía más, su función funeraria. Como comprobaremos más adelante, con mayor detalle, el panteón en el que están enterrados estos nobles es el ejemplo español más importante de arte macabro. A diferencia del arte funerario realizado en los países vecinos, Italia y Francia, la presencia de la decoración tétrica en el ámbito fúnebre español es bastante inusual. Debemos dejar claro, que no estamos afirmando que hasta ese momento no existieran elementos macabros en la decoración de las sepulturas, pues, muestra de ello, es la figuración del esqueleto y la calavera, que ya aparecían con frecuencia en los sepulcros de siglos pasados. Más bien aludimos a que, hasta ese momento, no había una obra cuya globalidad decorativa fuera el tema macabro. La tipología y el rico programa iconográfico hacen de este monumento funerario un ejemplo excepcional del arte barroco español y que, por tanto, merece su mención en esta investigación.

⁶²⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1958). *Escultura barroca castellana*, pág. 101.

Como ya dijimos, España innovó bastante poco, tanto en tipología como en iconografía, en el transcurso de la centuria anterior. Durante casi dos siglos se centró, especialmente, en la monótona figura del orante. No obstante, a partir del siglo XVIII, en territorio peninsular comienzan a llegar nuevas influencias procedentes del arte funerario italiano, concretamente, de los modelos romanos. Dos son los aspectos más llamativos de este insólito arquetipo: la introducción de una tipología de sepulcro adosado al muro y el cambio de representación del finado. Ya no es necesario representar al difunto de cuerpo completo, sino que se fomenta su retrato de perfil, en bajorrelieve e inserto, normalmente, en un marco oval. Asimismo, los difuntos suelen aparecer acompañados por la presencia de alguna alegoría, habitualmente, figuras femeninas como Virtudes u otras alegorías que hacen referencia a temas como la Muerte, el Tiempo, la Religión, etc.⁶²¹. Ejemplos claros de esta nueva tipología los encontramos en los sepulcros reales de los primeros Borbones, el monumento funerario matrimonial de Felipe V e Isabel de Farnesio, en la Colegiata de la Granja de San Ildefonso, en Segovia y los sepulcros de Bárbara de Braganza y Fernando VI, en la iglesia del monasterio de la Visitación de Madrid. A pesar de que los monumentos funerarios de los reyes solían ser replicados por la nobleza, la realidad es que este modelo italiano no tuvo una especial aceptación entre las clases altas, salvo por alguna excepción, la mayoría optaron por continuar con la anterior tipología, el desfasado orante.

Por último, es necesario hacer mención de un fenómeno relacionado con el mundo funerario, nos referimos a la devoción por los santos, a la cual ya hemos hecho referencia a lo largo de la investigación. Para este siglo, puede servirnos de ejemplo el caso de Santa Teresa de Jesús, cuya interesante sepultura nos permite explicar este tipo de expresiones artísticas. Aunque Teresa de Jesús no vivió en el siglo XVIII, el sepulcro en el que se conserva su cadáver sí corresponde a este período. Por lo tanto, su estudio nos posibilita conocer la vida y muerte de esta ilustre mujer, así como las manifestaciones de devoción que se hacían a personas relevantes de la cristiandad. Lo habitual, en estos casos, es que se produjesen peregrinaciones para venerar los restos mortales del santo en cuestión. Por esta razón, era importante conservar bien los restos en un sepulcro, pues su presencia en un lugar repercutía a todos los niveles: religioso, político, económico, social y artístico. Con el paso de los años, la sepultura de Santa Teresa de Jesús ha variado de ubicación y

⁶²¹ NOVERO PLAZA, Raquel (2009). *Mundo y trasmundo de la muerte: Los ámbitos y recintos funerarios del barroco español*, pág. 121.

de sarcófago, ganando, incluso, en monumentalización. La tipología a la que se adscribe este monumento es el sepulcro- altar con camarín. Aunque ya desde el siglo anterior era frecuente que los retablos adquirieran carácter funerario, colocándose la figura del orante o alguna imagen devocional, en el sepulcro de Teresa su túmulo será el elemento principal de la estructura. Tal fue la repercusión de dicha obra que se modificó la arquitectura del enclave en que se había dispuesto, ampliando su espacio y situándolo en el mejor emplazamiento de la iglesia, el altar mayor.

A pesar de que, a nivel de producción, el arte funerario español decayó enormemente durante el siglo XVIII, podremos observar en el próximo análisis de las obras mencionadas cómo, a pesar de la escasa creación artística, estas obras muestran un carácter singular dentro de nuestro patrimonio. La influencia de países como Italia y Francia, permitió abrir las “fronteras” a un mundo más allá de la típica figura genuflexa, siendo especialmente importante la carga simbólica de dichos conjuntos funerarios.

2. Estudio de casos

2.1. Antonia Coronado Zapata

La primera obra para analizar supone uno de los espacios funerarios más singulares y, quizás, menos conocidos de la geografía española. Nos referimos a la cripta de los condes de Buenavista. Sus particularidades se deben a dos cuestiones fundamentales: por un lado, la tipología y por otro la iconografía, existiendo en la unión entre ambos elementos una obra excepcional de nuestro patrimonio funerario.

La cripta de los condes de Buenavista acoge los restos de uno de los matrimonios nobles más destacados de la ciudad de Málaga, don José Francisco Guerrero y Chavarino y Antonia Coronado y Zapata. Para nuestra desgracia, nos ha resultado imposible encontrar suficiente información como para realizar una biografía en condiciones sobre ella. No obstante, debió ser una mujer poderosa del siglo XVII y principios del XVIII, quien, junto a su esposo, contribuyó a la remodelación de unos de los edificios más emblemáticos de la ciudad, la Basílica, Real Santuario y Parroquia de Santa María de la Victoria y de la Merced. Teniendo en cuenta la distinción de su sepultura y que este edificio, junto con la cripta, está declarado Bien de Interés Cultural, consideramos que son motivos suficientes para rendirle homenaje.

Antes de desarrollar las cuestiones por la que este lugar es único, debemos comentar algunos datos sobre la elección de dicha localización. Al recibir el título de conde de Buenavista en 1689, don José Francisco Guerrero y Chavarino deseaba un lugar equiparable a su estatus para su enterramiento. El lugar elegido fue el Santuario de la Victoria, fundado en 1493 por los Reyes Católicos para albergar la talla de Santa María de la Victoria, a la cual se le adjudicó el triunfo sobre los musulmanes y la reconquista de la ciudad. Debido a la presencia de la citada imagen, esta iglesia fue uno de los lugares preferidos para la sepultura de la nobleza local. Por lo tanto, no es de extrañar que, en la época del conde de Buenavista, las capillas y, concretamente, la capilla mayor, ya estuviesen ocupadas, esta última por la familia de los Córdoba. El lugar elegido fue el trasaltar, otro espacio significativo de la iglesia que lo dotaría de mayor esplendor artístico. El proyecto planteado por el conde consistía en unir una torre-camadrín a la iglesia por su cabecera, comunicando ambos espacios a través del arco central del retablo. No obstante, los alarifes municipales descartaron esta propuesta debido al estado ruinoso

en el que se encontraba el templo, especialmente, por los terremotos e incendios ocurridos años antes. De manera que se decidió por la demolición de la antigua iglesia para construir, sobre el mismo solar, una nueva. Aunque la comunidad aportó fondos para la obra, la empresa fue costeadada mayormente por las limosnas del conde, quien destinó gran parte de su patrimonio a la construcción de nuevas áreas, como una cripta privada para su familia, la sacristía, el camarín, otra sacristía exterior, un campanario, un pórtico y, además, un cementerio para la comunidad. Para ello contó con el asesoramiento del religioso fray Alonso de Berlanga y del arquitecto Felipe de Unzuurrúnzaga⁶²². En 1694 se concluyeron tanto la cripta-panteón como el camarín, sin embargo, no sería hasta el inicio del nuevo siglo cuando se produce la inauguración del conjunto, precisamente, pocos meses después de la muerte del conde en Madrid⁶²³.

Entre los aspectos que hacen especial este monumento encontramos su tipología. Se configura como camarín- torre, destacable por ser una estructura original del barroco español⁶²⁴. Lo más probable es que don José Francisco Guerrero y Chavarino conociese esta tipología de cripta-camarín por las comunicaciones mantenidas en la corte con la ilustre doña María Guadalupe de Lencastre, duquesa de Arcos y Aveiro, ya que para su sepultura había dispuesto esta tipología en el Real Monasterio de Guadalupe, en Cáceres. Se conoce que desde 1676 la duquesa pretendía colocar su panteón bajo la Virgen de Guadalupe, de la que era fiel devota, por lo que solicitó el espacio disponible debajo del camarín para la creación de una capilla funeraria donde enterrarse junto a su familia. A pesar de su anticipación, las obras se iniciaron en 1688 y finalizarían en 1696⁶²⁵, coincidiendo prácticamente con la terminación de las obras en la cripta de los condes de Buenavista.

Ahora bien, centrándonos en los aspectos formalistas, la cripta-panteón de los condes de Buenavista se localiza bajo tierra, en un espacio cuadrangular de 8,3 metros de largo por 3, 30 metros de alto⁶²⁶, al que se puede acceder por dos puertas diferentes. A primera

⁶²² El maestro Felipe de Unzuurrúnzaga, originario del País Vasco fue uno de los arquitectos más relevantes de la Málaga barroca. Probablemente su vínculo con los condes de Buenavista se diera mientras trabajaba en Madrid. A pesar de que no se conocen datos sobre su labor en la capital, debió gozar de cierto prestigio para ser contratado en esta espectacular obra. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2000). “El arquitecto vasco Felipe de Unzuurrúnzaga (1654-1740) y sus intervenciones en la arquitectura religiosa en Andalucía”, pág. 295.

⁶²³ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2003). “Imagen y color recuperados en el Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga” pág. 431.

⁶²⁴ *Ibidem*, pp. 433-434.

⁶²⁵ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (2006), pp. 452- 453.

⁶²⁶ *Ibidem*, pág. 456.

vista, la estancia es bastante lúgubre. Su contraste cromático supone una de las características más llamativas del lugar, el fondo negro de la pared resalta la profusa ornamentación realizada en estuco blanco, pero, además, esta distinción de colores no solo la apreciamos en las paredes y en el techo, sino que también en el suelo, cuya decoración es similar a un tablero de ajedrez. A pesar de la baja altura, el espacio está cubierto por cuatro bóvedas de aristas que se apoyan en un columnario central. Las cuatro columnas suponen un elemento simbólico en sí mismo, pues representan los cuatro elementos de la naturaleza: fuego, aire, tierra y agua⁶²⁷.

Otro aspecto que hace peculiar a este lugar es su iconografía, puesto que nos encontramos ante el mejor ejemplo del barroco tétrico español. Es necesario recordar que, a diferencia de Italia o Francia, España no se caracterizó por el uso de figuras macabras en sus representaciones funerarias, debido a que, como norma general, se prefirió que las efigies mostraran una apariencia austera y moderada de devoción, hacia la imagen religiosa que presidía el espacio de enterramiento⁶²⁸. Ahora bien, aunque en el Renacimiento ya se había empezado a incluir, casi de manera aislada, representaciones de la muerte en el ámbito sepulcral, será durante el Barroco cuando encontremos los ejemplos más sobresalientes. Sin lugar a duda, la cripta-panteón de los condes de Buenavista se configura como el mejor ejemplo de monumento funerario tétrico en nuestro país, por contener el mayor programa iconográfico dedicado a la muerte.

Para entender bien el programa iconográfico dispuesto en este lugar, debemos comprender la mentalidad de la sociedad del siglo XVII. Como ya sucedía en siglos anteriores, entre las principales preocupaciones de los vivos estaba la salvación de su alma. Por esa razón, durante el Barroco muchos de los programas iconográficos estaban relacionadas con la idea salvífica de la muerte⁶²⁹.

En el caso de esta cripta-panteón, la decoración es sobrecogedora, no solo porque se trate de un lugar completamente adornado, sino porque todas las figuras hacen referencia al óbito. Teniendo en cuenta las imágenes del recinto, dividiremos el espacio en tres zonas. Comenzando desde arriba hacia abajo, observamos una techumbre negra compuesta por cuatro bóvedas, cuyos nervios y respectivas claves están ornadas con hojas de acanto

⁶²⁷ PÉREZ-BRYAN, A. (sábado, 3 octubre 2020, 09:32). «La desconocida historia de los condes de Buenavista y su tesoro enterrado». *Diario Sur*. Recuperado de <https://www.diariosur.es/malaga-capital/condes-buenavista-malaga-santuario-victoria-20201002095350-nt.html> [31/03/2022].

⁶²⁸ NOVERO PLAZA, Raquel (2009), pág. 116.

⁶²⁹ *Ibidem*, pág. 114.

blancas, utilizándose para la plementería una decoración basada en calaveras con tibias cruzadas. La siguiente zona corresponde con los lunetos, donde predominan esqueletos que portan distintos elementos alusivos a la brevedad de la vida y a la igualdad ante la muerte. En el conjunto, los esqueletos se muestran sedentes y empuñan la guadaña, atributo de la Muerte que simboliza el carácter igualitario e indiscriminado de la misma⁶³⁰. Según los objetos que los acompañan podemos dividirlos en dos grupos. Por un lado, los que se sientan sobre globos terráqueos, aludiendo al carácter universal de la muerte, común a todos sin excepción; que sujetan con la otra mano un reloj de arena, simbolizando el tiempo que huye, o en otras palabras la vida que se escapa⁶³¹. Por otro lado, hallamos esqueletos colocados sobre tambores que portan unos cirios, símbolo de la fragilidad de la vida humana⁶³² y unos espejos⁶³³ en cuyos reflejos se han retratado calaveras con distintas coronas -una real y otra obispal, y otra calavera sin nada en alusión al pueblo llano- evidenciando que a pesar de su condición social la muerte nos llega a todos por igual. En medio de cada pareja de esqueletos, se ha colocado una cartela que contiene una frase intimidatoria en latín, lo cual revela el carácter temible de la muerte. La última zona comprende el espacio más amplio de la pared. Se compone, principalmente, por tres hiladas superpuestas con los nichos de familiares enterrados, divididos, a su vez, por pilastras jónicas -termes- con la forma de hombres y de mujeres. Lo curioso de estas figuras es que son representadas en una especie de tránsito entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. En algunos casos las personas se muestran ilesas, pero en otros se percibe cómo diferentes partes del cuerpo se han corrompido, dejando ver los huesos. Encontramos ejemplos en los que en las extremidades inferiores y en el tronco se aprecian figuras despojadas de la carne, mientras que, por el contrario, advertimos un personaje cuya cabeza ha pasado a ser una calavera. De manera que estas imágenes hacen referencia a lo perecedero del ser humano, dando a entender que tarde o temprano nuestro cuerpo se convertirá en un amasijo de huesos. Otro elemento interesante lo hallamos en los vértices del recinto. Cada una de las cuatro esquinas tiene representada una figura masculina bicéfala, cuyos rostros encarnan la dualidad existente entre la vida y la muerte, posiblemente inspiradas en los *Emblemas morales* de Sebastián de

⁶³⁰ Se generaliza la guadaña empuñada por el esqueleto a partir del siglo XV, siendo un tópico de la iconografía mortuoria barroca. Asimismo, es atributo del Tiempo. REVILLA, Federico (2009). *Diccionario de iconografía y simbología*, pág. 297.

⁶³¹ *Ibidem*, pág. 571.

⁶³² *Ibidem*, pág. 121.

⁶³³ Entre los muchos significados del espejo, destacamos el que hace referencia a la “Vanidad”, recordándonos la inconsistencia de las cosas visibles y la proximidad de la muerte. *Ibidem*, pág. 245.

Covarrubias y Orozco⁶³⁴. Asimismo, debemos resaltar dos escenas situadas en los extremos de las paredes laterales. En el flanco izquierdo la escena es bastante desgarradora, pues representa a un esqueleto llevándose a un niño a pesar de su juventud. Mientras que, en el flanco derecho, observamos una situación que hace referencia al pecado original. El panel muestra como un esqueleto tensa una cuerda que cuelga de un árbol frutal, sin embargo, no se trata de una cuerda sino de la serpiente que invita a la tentación a una mujer y un hombre, reflejando, precisamente, el momento en que Eva le ofrece la manzana prohibida a Adán.

Como ya se ha dicho, este espacio se construyó para servir de sepultura a los condes de Buenavista, creándose para cada uno de ellos un sepulcro. Las obras se exhiben en el fondo de la cripta, en la pared frontal. El sepulcro de José Francisco Guerrero y Chavarino se colocó en el margen izquierdo y el de Antonia Coronado y Zapata en el derecho. Asimismo, estas obras flanquean un altar presidido por la imagen tenebrosa de la Muerte. Esta, colocada sedente sobre un frontón partido, sujeta con la mano izquierda un ramo de flores, atributo de las vanidades que representa la fugacidad de la vida, debido a lo pronto que se marchitan⁶³⁵. En cambio, la derecha muestra una balanza, instrumento escatológico propio de la iconografía funeraria, que alude al juicio moral, a través del pesaje de las buenas y malas acciones, pesando una calavera con corona y un rosario, símbolos de la realeza y de la fe. Bajo esta imagen, se sitúa una cruz dorada con incrustaciones que contrasta con el resto del ambiente, su presencia en el centro representa la muerte y resurrección de Cristo, así como su redención. El resto de la ornamentación la conforman figuras vivas y muertas, como ángeles y esqueletos, aunque también resaltan las pilastras con forma humana, que reflejan el tránsito entre las dos vertientes. Por último, la mesa del altar está decorada con el escudo familiar del condado de Buenavista.

Como venimos advirtiendo a lo largo de la investigación, nuestro análisis lo dedicaremos, exclusivamente, al monumento funerario femenino. No obstante, conviene subrayar la clara igualdad entre las dos obras, pues siguen una composición idéntica, salvo por la efigie de los difuntos, fomentándose de esta manera la armonía del conjunto. El monumento funerario de Antonia Coronado y Zapata, está realizado en yeso blanco y tiene unas dimensiones de 1,46 por 2,48 metros⁶³⁶. Su colocación, arrimada a la pared,

⁶³⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2015). "La arquitectura del barroco en Málaga", pág. 46.

⁶³⁵ REVILLA, Federico (2009), pág. 273.

⁶³⁶ ROYO NARANJO, Lourdes (s. f.). El panteón de los condes de Buenavista en la iglesia de la victoria de Málaga origen de la Iglesia. En <http://www.geocities.ws/arsmalacitana/victoria.htm>.

permite una visión parcial de la obra, quedando a la vista del espectador solo su parte delantera y el lateral próximo al altar. A pesar de la creatividad en la decoración de la cripta, el sepulcro sigue el mismo patrón de los modelos anteriores y contemporáneos. La efigie de la condesa se muestra de rodillas, en actitud orante, orientada hacia el altar que preside la estancia, pero, también, hacia su esposo, a quien tiene de frente. En cierta manera, los cónyuges vencen la distancia del más allá contemplándose, en silencio, a través de una mirada eterna. La elegancia de su vestido palaciego se ve representada en el virtuosismo de los detalles del tejido, como los brocados, los volantes del cuello y de los puños, las mangas abullonadas y el juego de claroscuros, que la multitud de pliegues conforman en la falda. Para acomodar la posición genuflexa de la figura se colocó un almohadón del que se vislumbran únicamente los borlones de sus esquinas. Además, como elemento interesante observamos, tras la efigie de la difunta, un dosel abierto que es sujetado por figuras masculinas: una corresponde con el ser bicéfalo situado en la esquina, y la otra colocada a modo de pilastra junto al altar. Esta imagen ofrece cierta escenificación del momento, recordándonos la teatralidad propia del barroco. El arca funeraria, realizada en dos niveles, está decorada con motivos grutescos, combinando elementos vegetales como guirnaldas y hojarascas con cornucopias, de las que rebosan frutas y, también, seres fantásticos como los pequeños amorcillos. Para finalizar, la base del sepulcro está compuesta por animales monstruosos distribuidos, dos por cada lado.



Fig. 58 *Sepulcro de Antonia Coronada Zapata*. [Fotografías: Elaboración propia].

Como se ha dicho, para la cripta de los condes de Buenavista se optó por una ornamentación basada en las alegorías de la muerte. La multitud de esqueletos, en actitudes diversas, nos recuerdan a las famosas danzas macabras medievales, cuya representación advertía del carácter igualitario de la muerte, que a todos trata por igual: a ricos y a pobres, a mujeres y a hombres, a niños y a ancianos. Así mismo, la abundancia de imágenes asociadas a este tema conforma un programa iconográfico inspirado en la idea del *Memento Mori*, “recuerda que morirás”. Es necesario recalcar que durante la Contrarreforma fue fundamental el empleo de estos símbolos, pues invitaban a la meditación sobre las postrimerías. Por ejemplo, San Ignacio de Loyola recomendaba, en su obra moralizante *Ejercicios Espirituales*, meditar sobre la brevedad de la vida teniendo presente una calavera⁶³⁷, como una representación abreviada de la muerte. Cabe resaltar, no obstante, la reflexión que hace Rosario Camacho sobre la simbología de este lugar. Basándonos en la idea de que a partir de la repetición continua de la muerte, se ha dado por hecho que lo que se pretende demostrar es la idea del triunfo de la Muerte, la postura de esta autora se decanta por lo contrario, es decir, el triunfo sobre la Muerte. Para ello se sirve de dos elementos: las figuras orantes y la cruz del altar. Para empezar, las efigies de los difuntos se muestran vivas, representadas en plena juventud y belleza, cuya actitud devocional y complaciente contrasta con el espacio macabro en el que se encuentran. A su vez, cobra importancia la cruz que simboliza la Redención de Cristo, pues con su muerte venció al pecado y con su resurrección venció a la muerte⁶³⁸.

Hay que mencionar, además, que la simbología no solo se circunscribe al ámbito de la cripta-panteón, sino que se expande más allá de sus muros. El programa simbólico-místico se atribuye a Fray Alonso de Berlanga, religioso perteneciente a la Orden de los Mínimos y prior del monasterio quien, a partir de la difusión artística y literaria de la época, plantea una ornamentación que influye, directamente, en los sentimientos espirituales de los fieles⁶³⁹. Precisamente, la cuidada simbología del conjunto ayuda a entender, casi de manera física, el tránsito del mundo terrenal al espiritual. Los diferentes estudios realizados sobre este lugar comparten las interpretaciones que esclarecen dicha percepción. Para empezar, la tipología de camarín-torre la debemos dividir en tres niveles -inferior, intermedio y superior- que se sobreponen de manera ascendente.

⁶³⁷ CANTERA REDONDO, M.^a José (1987), pág. 227.

⁶³⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2015), pág. 49.

⁶³⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2003), pág. 436.

La primera lectura la hallamos en Juan Temboury, quien basa su argumentación en los ya mencionados Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola⁶⁴⁰. En su razonamiento, la parte inferior corresponde con la cripta, como un lugar de penitencia que supone el punto de partida para los fieles, donde reflexionar sobre la muerte y los pecados cometidos. Tras esta expiación, se accede al nivel intermedio, que corresponde con una escalera compuesta por cuarenta y ocho escalones, dividida a su vez en seis tramos de ocho, este último número asociado a un símbolo cristológico⁶⁴¹. La iconografía de este espacio cambia de manera sustancial, pues predominan los personajes religiosos. La techumbre está encabezada por la figura de Dios-Padre siendo acompañado por los doce apóstoles, acogidos en cada uno de los lunetos que lo rodea. Además, la pared principal se adorna con una mandorla barroca, que contiene el relieve orante de San Francisco de Paula, fundador de la Orden de los Mínimos, haciendo una humilde renuncia del pontificado⁶⁴². El tramo final del camino corresponde con el nivel superior, donde se sitúa el camarín. Este espacio destaca por su iluminación y profusa ornamentación, pero, sobre todo, por ser la morada en la que se encuentra la talla de Santa María de la Victoria, patrona de Málaga. El camarín, que alcanza una altura de 22 metros, está completamente decorado con yeserías blancas representando diferentes motivos como hojarascas, guirnaldas, ángeles y aves, entre otros, que se combinan a su vez con símbolos y emblemas marianos. De esta forma, el ambiente que se ofrece a los fieles corresponde con una representación celestial, en el que la Virgen actúa como intercesora de la salvación. Como bien explica Francisco Rodríguez Marín “*El tránsito desde la cripta al camarín supondría la redención de la muerte mediante la intercesión de la Virgen, de forma que el recorrido físico equivale a su vez a un recorrido espiritual cuyas etapas serían el arrepentimiento, la consecución del perdón y la redención*”⁶⁴³.

El profesor Santiago Sebastián ofrece otra lectura, a partir de la identificación de uno de los relieves situados en la cripta⁶⁴⁴. La imagen de Eva y Adán tentados por la Muerte aparece en uno de los libros de meditación jesuita de la época, titulado *Pia Desideria*, de Hugo Herman. Es importante señalar que Santiago Sebastián utilizó esta obra para

⁶⁴⁰ TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan (1966) “Notas sobre la Virgen de la Victoria y su Santuario. Reinterpretación actual de la iglesia de la Victoria”, pp. 87-105.

⁶⁴¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2015), pág. 49.

⁶⁴² *Ídem*.

⁶⁴³ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (s.f.). “Camarín de la Virgen de la Victoria, Málaga”. <http://www2.ual.es/ideimand/camarin-de-la-virgen-de-la-victoria-malaga/>.

⁶⁴⁴ SEBASTIÁN, S. (1981). “El “Pia Desideria” de Hugo Hermann y el Santuario de la Virgen de la Victoria: un ensayo de lectura”, *Boletín de Arte*, N.º 2, pp. 9-32.

desarrollar su estudio comparativo con el grabado que aparece en el mencionado libro⁶⁴⁵. De manera que, apoyándose en el mismo, realiza una interpretación del conjunto basada en las tres edades de la vida interior. Durante este periodo, muchos autores asocian el crecimiento de la vida espiritual con los tres periodos de la vía mística, nos referimos a la “vía purgativa”, “la vía iluminativa” y “la vía unitiva”⁶⁴⁶. De esta forma, Santiago Sebastián enlaza estos tres niveles con las diferentes estancias del conjunto. En primer lugar, la vía purgativa, propia de los principiantes, se relaciona con la cripta, en cuya estancia se trata la meditación, la oración y la purificación. En segundo lugar, la vía iluminativa, propia de los adelantados, se identifica con la sacristía, siendo este un espacio de transición y desarrollo de la vida espiritual y perfección de la vida cristiana. Y, en tercer lugar, la vía unitiva, propia de los perfectos, se vincula con el camarín, como un lugar de culminación que trata la íntima unión del alma contemplativa con Dios⁶⁴⁷.

Asimismo, es interesante el planteamiento, más reciente, de Raquel Novero Plaza quien vincula los tres niveles de la estructura estudiada -inferior, intermedio y superior- con los niveles cósmicos -infierno, purgatorio y cielo-. De esta manera, se identifica la cripta con el infierno, la sacristía con el purgatorio y el camarín con el cielo, siendo la escalera el elemento de ascensión entre los tres mundos⁶⁴⁸.

De igual modo, debemos incluir las contribuciones realizadas por Rosario Camacho, pues sus interpretaciones simbólicas de dicha estructura enriquecen los postulados anteriormente mencionados. Entre los elementos simbólicos que la autora expone, y que sirven de apoyo a la idea ascensional de la torre, incorpora el análisis de las plantas y las columnas. Por un lado, la cripta, cuya planta cuadrada simboliza lo terrenal⁶⁴⁹, está sostenida por cuatro columnas situadas en el centro de la estancia, que proyectadas hacia arriba coincidirían con las del templete del camarín. De manera que, las columnas representan el símbolo cósmico como “eje del mundo”, manifestándose la correlación entre El Cielo y La Tierra⁶⁵⁰. En cambio, el camarín se planteó con una planta octogonal,

⁶⁴⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2015), pág. 47.

⁶⁴⁶ GARRIGOU LAGRANGE, Réginald (1944), pp. 14-15.

⁶⁴⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2000), pág. 296.

⁶⁴⁸ NOVERO PLAZA, Raquel (2009), pág. 93.

⁶⁴⁹ En arquitectura la naturaleza de las plantas supone una simbología diferente: la planta cuadrada alude a lo terrenal y la planta circular a lo sagrado.

⁶⁵⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2015), pág. 48.

es decir, combina ambas opciones, lo que demuestra el tránsito de ese mundo terrenal a otro celestial⁶⁵¹.

Asimismo, consideramos que entre los elementos simbólicos, que pueden completar esta idea de ascenso, encontramos la figura de la cruz colocada en el altar de la cripta. Basándonos en su iconografía, la cruz establece la comunicación entre Tierra y Cielo, de abajo a arriba y de arriba a abajo, además, la cruz es la realidad viviente que acompaña a Cristo en el descenso a los infiernos y en la ascensión a los cielos⁶⁵².

En definitiva, podemos comprobar como, a medida que hacemos este camino ascendente, la iconografía también se transforma. Se inicia el recorrido en un espacio lóbrego, lleno de figuras macabras en el que se combinan los colores negro y blanco; y se finaliza en otro espacio de aspecto celestial, donde predominan los símbolos marianos acompañados por colores y elementos resplandecientes. Todo ello consigue una clara dialéctica entre la cripta y el camarín, constatada a través de un simbolismo que contrapone la idea tierra-cielo y el tránsito entre cada una de ellas.

Interpretaciones del programa simbólico-místico de la torre-cripta-camarín			
Zona	Juan Temboury (Recorrido espiritual)	Santiago Sebastián (Vía mística)	Raquel Novero Plaza (Niveles cósmicos)
Cripta/panteón	Inferior - Arrepentimiento	Vía purgativa	Infierno
Escalera/Sacristía	Intermedio - Perdón	Vía iluminativa	Purgatorio
Camarín	Superior - Redención	Vía unitiva	Cielo/Paraíso

⁶⁵¹ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (2006). “Inicio de la orden de los mínimos en España: el convento de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga”, pág. 447.

⁶⁵² REVILLA, Federico (2009), pág. 178.



Fig. 59 *Sepulcro de Antonia Coronada Zapata*. [Fotografía: Elaboración propia].

2. 2. Bárbara de Braganza

La siguiente obra que analizaremos pertenece a Bárbara de Braganza, una de las mujeres mejor instruidas de la realeza europea de su tiempo. Como observaremos más adelante, su sepulcro supone un reflejo de las influencias del arte funerario barroco italiano. Antes de nada, debemos conocer quién fue este ilustre personaje, para ello expondremos tres aspectos que nos ayudarán a entender su vida: en primer lugar, su afinidad por la cultura; en segundo lugar, el matrimonio con Fernando VI; y, por último, el delicado estado de salud que la acompañaría toda su vida.

El 4 de diciembre de 1711 nace en Lisboa la hija primogénita de los reyes de Portugal, Juan V y Mariana de Austria, que por nombre se le puso María Magdalena Bárbara Xavier Leonor Teresa Antonia Josefa de Braganza. Desde la niñez recibió una extraordinaria educación, obteniendo con tan solo siete años una gran destreza en la lectura y la escritura. Asimismo, se formó en diversas materias como Historia, política y ética, destacando, también, en técnicas de labores, especialmente bordando vestimentas sagradas. Bárbara fue políglota, pues tuvo la habilidad de hablar y escribir en varias lenguas: las clásicas, como el latín y griego, y modernas, como portugués, alemán, francés, italiano y castellano⁶⁵³. Debido a su afición por la lectura reunió numerosos libros de diversas temáticas, con los que creó una importante biblioteca⁶⁵⁴. No obstante, si por algo destacó la infanta fue por su vocación musical, aprendiendo y disfrutando de dicha disciplina, de la mano del maestro clavecinista Domenico Scarlatti. Las enseñanzas musicales impartidas por su maestro incrementaron su pasión por este arte, tocando el clavicémbalo con gran soltura y elegancia, interpretando diversas partituras e incluso llegando a componer alguna obra. Asimismo, otro personaje que contribuyó a enriquecer la vida artística de Bárbara fue el cantante castrato Carlo Broschi, más conocido por el pseudónimo de Farinelli, quien se encargó del entretenimiento de los reyes en la corte española, sobre todo, a través de sus afamadas interpretaciones de ópera⁶⁵⁵.

El arte siempre tuvo un papel importante en la vida de doña Bárbara. Su interés solía decantarse por la música, fomentando celebraciones y protegiendo a numerosos

⁶⁵³ GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis (2018). “Bárbara de Braganza, una aproximación a su faceta como coleccionista”, pág. 123.

⁶⁵⁴ Pérez Samper, María de los Ángeles, «Bárbara de Braganza», en Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/7793/barbara-de-braganza>).

⁶⁵⁵ BASANTE POL, Rosa (2011). Enfermedad y muerte de una reina de España. Bárbara de Braganza (1711-1758), pág. 19.

compositores e intérpretes como Scarlatti o Farinelli, mencionados anteriormente. No obstante, también se involucró en otros ámbitos culturales. Precisamente, durante el reinado de los conocidos como “los reyes melómanos”⁶⁵⁶ se intenta fomentar las artes plásticas, al igual que se hacía en otras ciudades europeas importantes, como Roma, París, Florencia y Flandes. Por lo tanto, se produce la aprobación de los Estatutos y fundación de la Real Academia de Bellas Artes de España, el 12 de abril de 1752. De esta manera, se promovió la creatividad artística, la protección y el estudio de las consideradas tres Nobles Artes: Pintura, Escultura y Arquitectura⁶⁵⁷. Conviene subrayar que, a Bárbara de Braganza, no solo se la recuerda por ser una mujer culta, sino que, también, se asocian a su figura calificativos como piadosa, caritativa o humilde entre otros⁶⁵⁸, siendo fundamental su carácter bondadoso y tranquilo, puesto que la ayudaría a solventar su compleja estancia en la corte española.

Con respecto al segundo punto, las políticas matrimoniales europeas estaban a la orden del día, pues, dichas prácticas, afectaban en el devenir de las monarquías, afianzando las alianzas entre países. El destino de Bárbara se dispuso en el doble matrimonio establecido por los reyes ibéricos de España y Portugal, emparentando ambos reinos en el denominado “intercambio de princesas”. Por un lado, Mariana Victoria de Borbón⁶⁵⁹ hija del rey Felipe V e Isabel de Farnesio, se casaría con José de Braganza, príncipe de Brasil y heredero al trono portugués; mientras que, por otro lado, Bárbara de Braganza se enlazaría con el príncipe de Asturias, Fernando de Borbón, heredero del trono español⁶⁶⁰.

La noticia del compromiso entre Bárbara de Braganza y Fernando de Borbón fue conocida por el pueblo español el 2 de octubre de 1727. A los pocos meses, y tras varias negociaciones, se firmaron las capitulaciones matrimoniales, en enero de 1728. Una de las obligaciones establecidas en dichos desposorios consistía en el intercambio recíproco

⁶⁵⁶ GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis (2018), pág. 126.

⁶⁵⁷ BONET CORREA, Antonio (s.f.). La Institución, Museo, La Historia. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/la-institucion/museo/historia/>

⁶⁵⁸ FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles (2005). “Bárbara de Braganza, la querella de las mujeres y la educación femenina”, pp. 503-511.

⁶⁵⁹ La humillación provocada tras la anulación del compromiso que se establecería entre Mariana y el delfín francés, Luis XV, provocó la iniciativa de esta alianza matrimonial que partió de los reyes españoles, quienes se vieron en la urgente necesidad de unir a la infanta con alguna importante familia real europea. GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis (2018), pág. 124; PIMENTEL, António Filipe (2010). “El “intercambio de las princesas” arte y política en las fiestas de la boda entre Fernando de Borbón y Bárbara de Braganza”, pág. 50.

⁶⁶⁰ PIMENTEL, António Filipe (2010), pág. 49.

de retratos, puesto que la pareja aún no se conocía y esta costumbre permitía que ambos tuvieran una cierta noción del aspecto físico del otro⁶⁶¹. El retrato que doña Bárbara debía enviar a la corte española se demoró en demasía. Esto se debió, principalmente, a los problemas que hubo para elaborar un retrato que captara a la infanta de forma agraciada. Bárbara no se ajustaba a los ideales de belleza de la época, su aspecto estaba marcado por la viruela y, en general, tuvo tendencia al sobrepeso⁶⁶². Pese a las dificultades, se envió un retrato “retocado” que lograra satisfacer el interés de Fernando por su futura esposa. Sin embargo, el resultado desagradó al infante de tal manera que rehuyó mostrar su imagen por considerarla fea⁶⁶³. Un año más tarde, el 19 de enero de 1729, se produjo el intercambio de las princesas en la frontera luso-española del río Caya. Estas bodas se celebraron con gran solemnidad y supusieron un acontecimiento trascendental en las relaciones hispano-portuguesas, que influyó no solo en la península ibérica, sino que, también, en el continente americano⁶⁶⁴.

De vuelta a España, tanto Bárbara como Fernando iniciaron su matrimonio sometidos a una vida compleja, basada en el desprecio que sentía la reina Isabel de Farnesio por la joven pareja. Bajo su consentimiento, los príncipes de Asturias fueron aislados de la corte durante años, restringiéndoles, además, el número de visitas que podían tener al día. La infanta recibió constantes humillaciones por parte de la reina, quién había dedicado gran parte de su tiempo a realizar una campaña de desprestigio contra ella. A pesar de que tales ofensas se mantuvieron de por vida -centradas en su físico o en una posible deslealtad matrimonial con Farinelli-, Bárbara supo sobrellevar dichas circunstancias con la cortesía que la caracterizaba⁶⁶⁵. Evidentemente, la situación fue bastante desagradable para Bárbara y Fernando. No obstante, lejos de provocar una separación entre ellos, las condiciones en las que vivieron durante los primeros años de matrimonio, originaron una extraordinaria complicidad entre ambos. A pesar de que, en un principio, la falta de atractivo físico de doña Bárbara de Braganza pudo suponer algún problema en la relación, la realidad es que su belleza interior logró cautivar al príncipe. Sus caracteres congeniaron

⁶⁶¹ BASANTE POL, Rosa (2011), pág. 23.

⁶⁶² JÁUREGUI-LOBERA, Ignacio (2019). “Fernando VI y Bárbara de Braganza, una historia de amor”, pág. 213.

⁶⁶³ BASANTE POL, Rosa (2011), pág. 25.

⁶⁶⁴ Pérez Samper, María de los Ángeles, «Bárbara de Braganza», en Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/7793/barbara-de-braganza>).

⁶⁶⁵ GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis (2018), pág. 124; BASANTE POL, Rosa (2011), pág. 34.

rápidamente, compartiendo gustos y afinidades, generando lo que rara vez sucedía en los matrimonios concertados, un verdadero enamoramiento⁶⁶⁶. A pesar de la dureza de dicho aislamiento, compartir tanto tiempo juntos sirvió para que los cónyuges se conocieran en profundidad, de manera que se convirtieron en un pilar fundamental el uno para el otro.

Fernando y Bárbara ascendieron al trono en 1746, tras la muerte del rey Felipe V. A diferencia de su antecesora, Isabel de Farnesio, Bárbara no era considerada una mujer con grandes ambiciones de gobierno. No obstante, el carácter tímido e inseguro de Fernando, acompañado por su falta de experiencia en los asuntos de gobierno, ocasionó que su fiel compañera lo apoyara y asesorara en todo momento. El gran amor y la armonía que existía entre ambos también se vio reflejado a nivel político, pues la confianza que tenía el rey en su esposa provocó que no tomara ninguna determinación sin su previo consejo⁶⁶⁷. De manera que doña Bárbara de Braganza obtuvo un papel destacado durante todo el reinado, influyendo en las distintas decisiones de Estado y, también, ayudando a calmar el carácter melancólico del rey. Su opinión fue determinante en aspectos de gobierno como fueron las relaciones diplomáticas con otros países, especialmente, entre España y Portugal, primando, generalmente, los intereses de su país de origen⁶⁶⁸. El reinado de estos monarcas se recuerda por ser un periodo pacifista, alejado de las continuas guerras producidas durante mandato de sus predecesores, los cuales habían debilitado económicamente las arcas del Estado. Por consiguiente, haber mantenido durante años a España de forma neutral, alejada de conflictos bélicos, no solo sirvió para la recuperación económica del reino, sino que también permitió una estabilidad que sirvió como bálsamo para los reyes, que dedicaron gran parte de su tiempo a fomentar la cultura y las artes⁶⁶⁹. Asimismo, entre los hábitos cotidianos que gustaban a la reina, predominaba la asistencia a diferentes conventos e iglesias madrileñas, permitiéndole desahogar su ferviente devoción y, además, mantener una cordial relación con las religiosas del lugar⁶⁷⁰. En definitiva, la compenetración que siempre hubo entre los dos esposos propició una regencia, que, aunque breve, fue un fiel reflejo de sus actitudes serenas y afables.

⁶⁶⁶ JÁUREGUI-LOBERA, Ignacio (2019), pp. 213-214.

⁶⁶⁷ FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles (2005), pág. 507.

⁶⁶⁸ Doña Bárbara mantuvo con su padre, Juan V rey de Portugal, una frecuente correspondencia, conservándose unas cincuenta seis cartas autógrafas en las cuales mostraba su fidelidad, le confiaba sus problemas o le pedía consejo. NOVERO PLAZA, Raquel (2007). “La reina Bárbara de Braganza y la Introducción del gusto barroco italo-portugués en España”, pág. 68.

⁶⁶⁹ JÁUREGUI-LOBERA, Ignacio (2019), pág. 215; GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis (2018), pág. 126.

⁶⁷⁰ FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles (2005), pág. 507.

Para conocer aún mejor la figura de Bárbara de Braganza, debemos hacer referencia al Padre Benito Jerónimo Feijoo, quien se sirvió de su persona para enaltecer el talento femenino. La importancia de este religioso benedictino radica, entre otras cosas, en el contenido teórico de sus discursos. Partiendo de la obra publicada en 1726, *Teatro crítico de errores comunes*, estructura un discurso bajo el título *Defensa de las mujeres*, evocando uno de los debates más recurrentes de la Edad Media; nos referimos a la *querella de las mujeres*. Sin duda, las circunstancias no son las mismas, puesto que el contexto histórico del Padre Feijoo pertenece a la primera Ilustración, no obstante, los ideales sobre la mujer tampoco habían variado demasiado. Su polémica obra supuso un enfrentamiento contra los habituales argumentos de misoginia, basados en la inferioridad de la mujer. El autor proclama por primera vez en nuestro país la igualdad de los dos sexos, reivindicando, además, las capacidades intelectuales de las mujeres. De esta manera, se inicia una línea argumentativa en defensa del talento femenino, analizando las presuntas carencias del género femenino, incluidas en lo que se denomina como “errores comunes” asumidos por la sociedad. Para lograr esta nueva identidad femenina, Feijoo reivindica una educación que proporcione los conocimientos necesarios para llevar a cabo las funciones cívicas y morales que demandaba la sociedad de aquella época, supliendo de esta forma uno de los motivos por los que se alude a la inferioridad de la mujer, su ignorancia. Más adelante, hacia 1753, Feijoo comenzó la redacción de la tercera edición de su obra *Cartas eruditas y curiosas*, publicada en 1759, en el que dedica el IV tomo a la reina. Doña Bárbara de Braganza fue el modelo referente de la imagen femenina que él había reivindicado años atrás, pues ilustraba, claramente, como una mujer instruida podía estar a la misma o superior altura que un hombre en asuntos de gobierno⁶⁷¹.

En uno de sus párrafos expone:

“Mas la oposición que padecí en esta parte, si no se desvaneció enteramente, se disminuyó mucho desde que V.M. hizo ver al mundo la extraordinaria capacidad de que la dotó el Cielo. Ya discurro que callarán los muchos, que, sólo a título de varones, pretendían superioridad de talentos sobre el otro sexo, viendo en una Reina la inteligencia de seis lenguas, cuando ellos apenas aciertan a explicarse medianamente en la nativa. Discurro que ya callarán los muchos, que, siendo casi inhábiles para toda ciencia, o arte, sin otro título que el de su sexo, pretenden la misma ventaja; al ver una Reina, que, sobre otras habilidades, que le comunicó una excelente educación, comprehensivamente posee todos los primores de la Música, en cuanto ciencia, y en cuanto arte; esto es, la teórica, y la práctica. Discurro que ya callarán los que, sin más título que el de su varonía, aspiran a esa preferencia, viendo una Reina, que en la conversación maneja con una

⁶⁷¹ *Ibidem*, pp. 498-503.

*justa crítica especies históricas, políticas, y morales; y aun cuando intervienen personas eclesiásticas, usa con gran propiedad, al mismo tiempo que con discreta parsimonia, de los lugares de la Escritura; no sabiendo ellos salir de los asuntos más vulgares, y comunes. Yo sólo capitulo aquí los ineptos, porque sólo los ineptos hablan, y sienten indignamente de la racionalidad de las mujeres.”*⁶⁷²

El benedictino no escatima en elogios hacia la reina, resaltando sus numerosos talentos. Sin embargo, una de las cuestiones por las que recibió mayores alabanzas fue por la fundación del Convento de las Salesas Reales en Madrid, que serviría de colegio y residencia para jóvenes de la nobleza. Esta institución sería un símil de lo que fue el Real Seminario de Nobles de Madrid, destinado a la educación de jóvenes varones, bajo la tutela de los jesuitas. En contraposición, la fundación de doña Bárbara pasaría a ser la principal institución dedicada a la educación femenina, acogida por la orden de San Francisco de Sales, la más apropiada en este caso, bajo la advocación de la Visitación de Nuestra Señora⁶⁷³.

En cuanto al tercer punto, si de algo carecía Bárbara de Braganza fue de una buena salud. Durante su infancia, concretamente a los trece años, padeció de viruela -una de las enfermedades infecciosas más graves y con mayores tasas de mortalidad-. Tras superar la afección, su rostro quedaría marcado, permanentemente, por las erupciones de la viruela, de manera que su aspecto siempre se vio afeado. También, desde su juventud, soportó continuas jaquecas que se volverían crónicas con el paso de los años. Al mismo tiempo, sufrió de múltiples problemas respiratorios que le causaban procesos asmáticos, catarros, disnea y tos, entre otros. Como consecuencia, María Bárbara no pudo llevar una vida normal, su delicada salud la obligaba a evitar los movimientos bruscos, por lo que, muy a su pesar, tuvo que suspender las clases de canto y danza que tanto disfrutaba⁶⁷⁴. No obstante, entre las variadas patologías que sufrió la reina, las que más afectarían a su devenir fueron las relacionadas con su útero, ya que la abundancia de tumores y metrorragias dificultaron la implantación de un óvulo fecundado. Pero, si a estas circunstancias le añadimos la posible esterilidad de Fernando, ocasionada por problemas anatómicos, como la falta de un testículo; o fisiológicos, que le impedían la erección, las posibilidades para dar un heredero a la Corona se vieron seriamente mermadas⁶⁷⁵.

⁶⁷² FEIJOO, Benito Jerónimo Feijoo (1774). *Cartas eruditas y curiosas (1742-1760)*, tomo cuarto (1753), páginas III-XVI.

⁶⁷³ NOVERO PLAZA, Raquel (2007), pág. 66.

⁶⁷⁴ BASANTE POL, Rosa (2011), pág. 20.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, pág. 175.

Precisamente, la problemática de que los dos tuviesen disfunciones para ser padres generó una empatía aún mayor entre ambos. La realidad es que, a lo largo de sus vidas, el matrimonio tuvo que superar junto diversas dificultades, como la soledad por la falta de descendencia, de suerte que buscaron el consuelo que ofrecían sus respectivas compañías, tratándose siempre de forma respetuosa, incluso en los peores momentos.

El último viaje que realizaría fue en la primavera de 1758, destino a Aranjuez. El propio traslado al palacio resultaba bastante fastidioso para Bárbara, por lo tanto, Fernando, preocupado por el bienestar de su esposa, organizó todo lo necesario para que su desplazamiento se efectuase de la forma más cómoda posible. A pesar de ello, el sistema inmunitario de Bárbara era tan frágil que pronto cayó en cama. Ni si quiera las continuas visitas de médicos y sanitarios consiguieron aliviar las enfermedades que le generaban un sufrimiento permanente. Su cuerpo no respondía a los distintos tratamientos a los que fue sometida, lo cual no es de extrañar, pues eran bastante ineficaces para el tipo de patologías que padecía. Ella misma era consciente de la gravedad de su situación, por lo que, ateniéndose a sus convicciones religiosas, solicitó los auxilios espirituales de la Iglesia Católica. La agonía de doña Bárbara se prolongó más de lo esperado pues, en numerosas ocasiones, le ganó la batalla a la muerte con la fortaleza y resignación que la caracterizaban⁶⁷⁶. Su último aliento se produjo en la madrugada del 27 de agosto de 1758, a la edad de 47 años y, posiblemente, debido a un cáncer de útero.

Tras el fallecimiento de la reina, el rey decidió retirarse al castillo de Villaviciosa de Odón, con el propósito de que nada le recordara a su amada esposa. Fernando solo sobrevivió un año a la muerte de doña Bárbara, período conocido como “año sin rey”. La ausencia de su fiel compañera había incentivado la aparición descontrolada de trastornos mentales en don Fernando, los cuales derivaron en su pronta defunción. En palabras de Jauregui “*Don Fernando creció sin amor, vivió con amor y murió por amor*”⁶⁷⁷.

Con referencia a todo lo correspondiente al óbito de la reina, debemos tener en cuenta dos documentos fechados el 24 de marzo de 1756. Nos referimos al Testamento y a la Memoria que otorgó María Bárbara de Braganza, dos años antes de su defunción. Bajo consentimiento del rey, se procedió a la lectura de ambos escritos, los cuales fueron abiertos la misma mañana del fallecimiento de doña Bárbara. En ellos no solo se explica

⁶⁷⁶ *Ibidem*, pp. 237-245.

⁶⁷⁷ JÁUREGUI-LOBERA, Ignacio (2019), pág. 221.

cómo debía repartirse su herencia, la cual fue bastante polémica⁶⁷⁸, sino que, también, todas aquellas disposiciones que debían cumplirse acaecida su muerte.

Entre las últimas voluntades podemos resaltar tres aspectos fundamentales. En primer lugar, Bárbara de Braganza pidió que su cuerpo no fuese tocado ni embalsamado, únicamente, podía lavársele la cara y las manos, y, además, exigió que sus restos mortales fueran amortajados con el hábito de San Francisco de Asís, de cuya Orden Tercera era hermana⁶⁷⁹. En segundo lugar, manifiesta el deseo de ser enterrada en su propia fundación, el Convento de Religiosas de la Visitación de Madrid, declarando el lugar exacto en que quiere ser sepultada:

[Testamento] *“se le de Sepultura en el Convento de Religiosas de la Visitación, que dejó erigido y fundado en esta Corte de Madrid; en el lado derecho de su Choro, mirando deste adentro al Altar mayor, en un Nicho, que reservará Una lapida, con la inscripción de mi nombre, y Persona ”*⁶⁸⁰.

La insistencia de la reina por que se cumpla esta petición es evidente, puesto que la repite, también, en su Memoria *“[...] en el angulo del Choro de dhas Religiosas, en la Pared, que cae ala Iglesia; declaro que el Angulo y lado elegido para este fin es el izquierdo, mirando de la parte de adentro a el Altar mayor de la Iglesia [...] ”*⁶⁸¹.

Y, en tercer lugar, uno de los aspectos que parece haber pasado más desapercibido entre los estudiosos, su sepulcro. Esta declaración aparece en la Memoria de doña Bárbara en la que expresa cómo quiere que se ejecute esta obra:

[Memoria] *“(...) el Nicho, que en dicho angulo reserve mi difunto Cuerpo se cubra con una Lapida de Mármol negro; y que en ella se grave, y embuta de letras de bronce dorado, mi nombre y descanso en dho sitio; para que me encomienden a Dios los que leyeren; todo al Gusto y semejanza de la Lapida que ay en el Sepulcro de una Hija de Phelipe Quarto, en el Choro de las Religiosas de la Encarnación de Madrid: y mando q para el Costo de esta mi Lapida, y el de su colocación se entreguen dos mil doblones ala M^a Superiora que entonces fuere del dho Convento de la Visitación: y que si sobrare algo*

⁶⁷⁸ El beneficiario de la mayor parte de la herencia de Bárbara fue su hermano Pedro, futuro rey consorte de Portugal por su matrimonio con María I, quien recibió cerca de siete millones de reales. GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis (2018), pág. 133.

⁶⁷⁹ BASANTE POL, Rosa (2011), pág. 276.

⁶⁸⁰ TÁRRAGA BALDÓ, M.^a Luisa (2008). “El sepulcro de la Reina María Bárbara de Portugal, esposa del Rey Fernando VI”, pág. 48.

⁶⁸¹ *Ibidem*, pág. 50.

de esta Cantidad que para el dho fin destino y consigno, la emplee en Misas por mi Alma.”⁶⁸².

Tras ser amortajada, su cadáver se colocó en una sencilla caja de plomo, que a su vez se introdujo en un ataúd ricamente vestido, el cual estaba cerrado por tres cerraduras de diferentes llaves⁶⁸³. Su féretro se expuso durante el día en el salón del Palacio Real de Aranjuez, y, al cabo de unas horas, la comitiva fúnebre se puso en marcha rumbo a Madrid. A la mañana siguiente, el 28 de agosto, llegó a la ciudad para ser enterrada en las Salesas Reales. La entrega del cadáver a la comunidad religiosa se realizó con gran solemnidad, si bien su cuerpo quedó depositado durante varios años en la cripta del convento, -debajo del coro bajo, lugar en donde se enterraban a las monjas-, a la espera de que su sepulcro fuera construido y trasladado a su emplazamiento final⁶⁸⁴.

A pesar de que, anteriormente, comentamos que doña Bárbara de Braganza fundó el Convento de las Salesas Reales de Madrid, con el pretexto de crear una institución que garantizara la educación femenina, la realidad fue bastante diferente. Evidentemente, la educación de las damas jóvenes de la nobleza supuso un interés importante para la reina, pues consideraba que se les debía facilitar una formación acorde a su estatus social, contribuyendo, también, de esta manera, al patronazgo artístico y cultural. Sin embargo, las causas que llevaron a la construcción de este inmueble están más relacionadas con el último periodo de vida y con la muerte de la reina. Los motivos que preocuparon a doña Bárbara pueden dividirse en dos. Por un lado, la posibilidad de quedarse viuda era indiscutible. Aunque su estado de salud no era bueno, lo cierto es que la de su marido tampoco lo era. Puesto que no tuvo descendencia, su sucesor indudablemente sería Carlos, hermanastro de Fernando VI e hijo de Isabel de Farnesio. Por tanto, María Bárbara temía la idea de que, si el rey fallecía antes que ella, su posición estaría al amparo de su maliciosa suegra, que al recuperar su influencia en la corte, probablemente, se dedicaría a menoscabar su dignidad. Por esta razón, doña Bárbara decide buscar un lugar donde instalar su última residencia. Este espacio debía favorecer la devoción y estar acorde con la tranquilidad que tanto anhelaba la reina. En cuanto al otro motivo, está relacionado con una de las inquietudes propias de esta época, que consistía en la disposición de su futuro lugar de enterramiento. La situación de la reina estaba condicionada al hecho de no tener

⁶⁸² *Ídem*.

⁶⁸³ BASANTE POL, Rosa (2011), pág. 278.

⁶⁸⁴ SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano (1958). *Bárbara de Braganza*, pág. 23.

un heredero. Doña Bárbara era consciente de que no podía ser sepultada junto a su esposo en el Panteón Real de El Escorial, pues este espacio estaba destinado, únicamente, a las que fueron madres de algún rey. La posibilidad de que, tras 29 años de feliz matrimonio, sus cuerpos fueran enterrados en lugares diferentes inquietaba bastante a la reina⁶⁸⁵. Ante estas cuestiones la solución de doña Bárbara fue la creación del Convento de las Salesas Reales, lugar en el que instalaría su última morada, tanto en la vida como en la muerte.

El legado más importante que hizo la reina, a nivel arquitectónico, fue este palacio-monasterio, diseñado por el arquitecto francés Francisco Carlier y bajo la dirección constructiva del aparejador Francisco Moradillo. Generalmente, las fundaciones conventuales, realizadas años antes por otras mujeres de la realeza española, destinaban estos espacios a monjas de clausura dedicadas a la vida contemplativa; tales fueron los casos de Juana de Austria, quien fundó el Monasterio de Las Descalzas Reales en 1557; o Margarita de Austria, con la fundación del Real Monasterio de la Encarnación en 1611. Sin embargo, la fundación de doña Bárbara iba más allá de lo religioso, pues lo que verdaderamente pretendía en esta institución era la formación académica de mujeres que pertenecían a un estatus social, en el cual era fundamental el dominio de la palabra, la escritura y la política⁶⁸⁶. Asimismo, la construcción de las Salesas Reales supuso un cambio notable en el gusto estético de los templos madrileños, caracterizados por el empleo del ladrillo y la mampostería en la construcción; y por los retablos y esculturas elaborados en madera para la decoración. La reina supervisó cada detalle de la obra, de manera que su gusto artístico se ve muy reflejado en el proyecto, influenciado tanto por la fastuosidad heredada de su padre, Juan V de Portugal, como por su inclinación por el barroco italiano. La magnificencia de esta obra es notoria, pues la reina no escatimó en lujos para su proyecto, excediéndose los gastos en medios personales y en el empleo de materiales como bronce y mármoles policromados de gran calidad. La construcción de este convento, palacio e iglesia se realizó en un plazo bastante breve, poco más de ocho años, iniciándose la colocación de la primera piedra, en un acto solemne, el 26 de junio de 1750 y concluyéndose la obra el 30 de diciembre de 1758⁶⁸⁷. El resultado fue una edificación que sirvió como una bocanada de aire fresco para el panorama artístico español, en el que tanto la arquitectura, como la escultura y la pintura armonizaron a la

⁶⁸⁵ BASANTE POL, Rosa (2011), pág. 273.

⁶⁸⁶ GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis (2018), pp. 126-127.

⁶⁸⁷ BASANTE POL, Rosa (2011), pág. 275.

perfección. No obstante, no todo fue perfecto, pues a medida que la obra iba avanzando la popularidad de la reina iba disminuyendo. El pueblo español consideraba que el gasto, ochenta y tres millones de reales, destinado para tal fin era desproporcionado, y terminaron valorándolo como un capricho de la reina. Las críticas al respecto quedaron patentes en un ilustrativo pasquín que circulaba por aquella época, el cual decía: “*Bárbaro edificio, Bárbara renta, Bárbaro gasto, Bárbara reina*”⁶⁸⁸.

A pesar de que la reina no llegó a utilizar estas instalaciones como última residencia, sí cumplió su otro cometido. Como ya mencionamos anteriormente, la voluntad de doña Bárbara era asegurarse un lugar donde pudieran descansar sus restos mortales junto a los de su esposo. Para ello, se elaboró un sepulcro que, actualmente, se localiza a la derecha del altar, en una capilla cuyo muro da a espaldas del monumento funerario de su esposo.

Conviene subrayar las constantes confusiones con respecto a la autoría y cronología de este sepulcro. Para empezar, en numerosos estudios se asegura que los monumentos funerarios de Bárbara de Braganza y Fernando VI se labraron entre 1761 y 1765, por orden del rey Carlos III y que sus diseños corresponden al arquitecto Francesco Sabatini. No obstante, partiendo de las suposiciones planteadas por la investigadora M.^a Luisa Tárraga, posiblemente la más acertada, estas afirmaciones serían erróneas. Se justifica en el contrato para elaborar el sepulcro de la reina firmado por los escultores Juan de León y Manuel Mateo, fechado el 26 de enero de 1759, es decir, durante el reinado de Fernando VI⁶⁸⁹.

Centrándonos en este tema, acorde con el contrato firmado, se puede apreciar como, en cuestión de pocos meses, las religiosas del Real Monasterio de la Visitación de Madrid se ocuparon de cumplir la última voluntad de la que fue su protectora. Para inicios de 1759 ya se habían encomendado tanto el diseño de la obra como sus constructores.

Con respecto a la identidad del autor encargado del diseño existen mayores dudas. Apoyándonos en la hipótesis planteada por Tárraga, muy probablemente su autor debió ser Giovanni Battista Sachetti, también conocido a la manera española como Juan Bautista Saqueti. Las razones para pensar en ello son más bien intuitivas, pues no hay testimonios documentales que de momento lo confirmen. El motivo principal es que el

⁶⁸⁸ Pérez Samper, María de los Ángeles, «Bárbara de Braganza», en Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/7793/barbara-de-braganza>).

⁶⁸⁹ TÁRRAGA BALDÓ, M.^a Luisa (2008), pp. 46-65.

arquitecto italiano Sachetti fue el encargado de diseñar los túmulos de las honras fúnebres de Felipe V en 1746, de Juan V de Portugal en 1751 e, incluso, el de la propia Bárbara de Braganza en 1758. Su actuación en el panorama artístico español supuso ciertos avances hacia el desarrollo de un barroco más internacional, con características que ya se manifestaban en otros países de Europa⁶⁹⁰. Ahora bien, como resultado al enigma planteado, Tárraga⁶⁹¹ expone que entre un boceto del túmulo de Juan V de Portugal⁶⁹² y el sepulcro realizado para Bárbara de Braganza existen similitudes estilísticas. Para empezar, este túmulo debió parecerse al modelo que presentó a Fernando VI y que este rechazó por considerarlo demasiado sobrio, lo cual recuerda la petición austera de doña Bárbara para su propia sepultura en sus últimas voluntades. Asimismo, comparando este boceto con el sepulcro analizado, encontramos, a simple vista, varias similitudes como la concepción basada en tres cuerpos. Con respecto a la ornamentación fúnebre comparten algunos elementos, aunque distribuidos de maneras diferentes. En las dos obras aparece la calavera: en el caso del rey situada en el cuerpo superior, enmarcada en un medallón; y en el de la reina en el segundo cuerpo, sobre un almohadón. Igualmente, comparten el uso de un pebetero, que se muestra en la traza del rey entre el primer y segundo cuerpo, sobre la corona real; y sobre la clave del arco que cobija su sepulcro, para la reina. También, resaltan a ambos lados de lo que correspondería con la urna, dos esculturas en actitud doliente: para el rey las figuras alegóricas representan a España y Madrid; y para la reina aparecen dos angelitos llorosos. De igual manera, en las dos obras se ha ubicado en la parte inferior, correspondiente al primer cuerpo, una amplia inscripción. Además, debemos añadir que, en el túmulo diseñado por Sachetti para las exequias de doña Bárbara en el templo de la Encarnación⁶⁹³, uno de los elementos que más destaca es el retrato de la reina, inserto en un adorno circular, pieza semejante a la que podemos encontrar en su sepulcro. Todo esto parece apoyar la suposición sobre la autoría de Sachetti, sin embargo, es una cuestión aún por confirmar.

⁶⁹⁰ LEÓN PÉREZ, Denise (2012). “La pervivencia del gusto barroco y su implicación política en los actos festivos del siglo XVIII: Las Exequias Cortesanas Madrileñas”, pág. 226.

⁶⁹¹ TÁRRAGA BALDÓ, M.^a Luisa (2008), pág. 58.

⁶⁹² El boceto utilizado para este análisis lo encontramos en LEÓN PÉREZ, Denise (2014). “La respuesta de la Villa y Corte de Madrid en el siglo XVIII ante la muerte del rey. Evolución de los códigos simbólicos de las Exequias Reales: Emblemas y alegorías”, pág. 137.

⁶⁹³ PALOMINO, Juan Bernabé (1758). Túmulo de Bárbara de Braganza erigido en la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid, Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/14783. En digital <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000143716>

Por lo que se refiere a la construcción de este monumento funerario, Francisco de Moradillo se encargó de la comisión de dicha obra. A su vez, los profesores de Escultura y Adornos, Juan de León y Manuel Mateo, firmaron el contrato para realizar el sepulcro de la reina Bárbara de Braganza, el 26 de enero de 1759. La obra se contrató por una suma de 22.000 reales de vellón, aceptándose una serie de condiciones entre ambas partes. Por un lado, Moradillo debía proveerles de los materiales necesarios y hacérselos llegar al lugar concretado por los escultores para su ejecución. Además, Moradillo se responsabilizaba en sufragar los gastos de la obra, abonándoles los pagos a medida que avanzaban el trabajo y proporcionándoles el resto cuando este estuviese finalizado. Por otro lado, los escultores se comprometían a entregar la obra en un plazo de seis meses desde el momento en que recibieran los materiales. Tras cuatro meses de trabajo, Juan de León y Manuel Mateo deciden poner fin a la compañía para un mejor cumplimiento de la empresa. De esta forma, Manuel Mateo le cede todos los derechos a Juan de León, quien a partir del 28 de mayo se encargaría de la totalidad del trabajo⁶⁹⁴.

Acerca de la biografía de Juan de León, poco se conoce de su vida privada. Nació el 11 de junio de 1712 en Bañón, un pueblo de la provincia de Teruel, siendo sus padres Domingo León y Juana de Aranda. Sobre su infancia apenas hay información, lo más probable es que su formación tuviese lugar en la ciudad de Zaragoza. Su presencia en Madrid surge en 1743, tras contraer matrimonio en la sacristía de la iglesia de San Ginés con Paula de Mella, natural del Puerto de Santa María, Cádiz. En 1748, aparecen nuevos datos como su lugar de residencia –calle del Lobo- actualmente, calle de Echegaray; o el nacimiento de un hijo, el 27 de enero de 1748, bautizado con el nombre Juan Julián Miguel y cuyo “padrino” fue Rosa Ballerna, esposa del escultor Roberto Michel, con quienes mantenía una amistad que iba más allá de la relación profesional que ambos compartían. Teniendo en cuenta su partida de defunción, el artista debió casarse en segundas nupcias con Nicolasa Beque, originaria de Toledo, quien heredó todos sus bienes. Finalmente, Juan de León murió el 20 de mayo de 1767 y fue enterrado en la Iglesia de San Sebastián de Madrid. En cuanto a su labor artística, participó en numerosos encargos como, por ejemplo: labrar las esculturas que adornaban la desaparecida Fuente de la Villa, proyectada por Sachetti; participar en la decoración de la Capilla del Pilar de Zaragoza, trabajando los estucos de su bóveda; o realizar la estatua de San Nicolás para la Iglesia de Nuestra Señora de Atocha. No obstante, si por algo es reconocido su trabajo

⁶⁹⁴ TÁRRAGA BALDÓ, M.^a Luisa (2008), pp. 52-56.

es por ser uno de los pocos escultores españoles elegidos para la ornamentación de la Capilla del Palacio Real de Madrid. Esta tarea fue encomendada a un grupo bastante reducido de escultores, considerados los mejores del Taller Real, de manera que Juan de León debió disfrutar del reconocimiento de sus contemporáneos. Por esta razón, no puede extrañarnos que, a raíz de sus méritos como uno de los mejores escultores y estucadores de su época, se le confiara la honrosa labor de esculpir el sepulcro de la reina doña Bárbara⁶⁹⁵.

Volviendo al tema que nos ocupa, el monumento funerario de la reina se finalizó en la fecha acordada de seis meses, es decir, para finales de julio de 1759. Por lo tanto, esta obra no pudo ser encargada por Carlos III, ni tampoco elaborada por el arquitecto Sabatini, puesto que se llevó a cabo con Fernando VI en vida. Sin embargo, algo debió ocurrirle a este sepulcro para que durante años los historiadores incidieran en ello. Pues bien, la razón nos la explica Tárraga muy claramente: a partir de la demanda judicial que interpuso Juan de León a Francisco Moradillo por no cumplir con sus obligaciones de pago. En las declaraciones de Moradillo se confirma que el sepulcro de la reina fue finalizado en el tiempo correcto, según lo estipulado en el contrato. Sin embargo, este no había pagado al escultor lo que faltaba, porque el sepulcro todavía no estaba colocado en el lugar escogido, por lo tanto, era como si la obra estuviera inacabada⁶⁹⁶. La razón por la que no se había procedido a colocar el sepulcro en el lugar previsto, fue la muerte del rey Fernando VI. Su sucesor al trono, Carlos III, había ordenado a la Superiora del Real Monasterio la paralización de las obras correspondientes a la colocación del mausoleo de la reina, hasta que el sepulcro del rey se concluyera. El propósito para tal demanda, era trasladar el mismo día, los cuerpos de Bárbara de Braganza y Fernando VI, desde la cripta hasta sus respectivos mausoleos reales. El acontecimiento en cuestión, se produjo con gran solemnidad el viernes 19 de abril de 1765, casi siete años después del fallecimiento de la reina⁶⁹⁷. En conclusión, aunque Carlos III no intervino en las decisiones referentes a la construcción del sepulcro de doña Bárbara, sí lo hizo en las relacionadas a su colocación y posterior depósito de los restos mortales.

⁶⁹⁵ TÁRRAGA BALDÓ, M.^a Luisa (1997). “Noticias biográficas de un escultor del siglo XVIII: Juan de León”, pp. 80-87.

⁶⁹⁶ La demanda judicial se resolvió el 10 de marzo de 1762.

⁶⁹⁷ TÁRRAGA BALDÓ, M.^a Luisa (2008), pp. 58-62.

Como ya señalamos, anteriormente, el monumento funerario de Bárbara de Braganza se localiza en el coro bajo de las religiosas, tal y como dispuso en su testamento. A primera vista, puede apreciarse un sepulcro con características diferentes a los cánones establecidos durante siglos en España. Para nuestra suerte, el mausoleo de doña Bárbara supone uno de los pocos ejemplos del arte funerario barroco que aplicó el lenguaje artístico utilizado en Italia, concretamente, el de los modelos de escultura funeraria romana. Para empezar, observamos que en su elaboración se han combinado distintos materiales, distribuidos por toda la obra. Sobresale la piedra caliza de color gris con veteado negro, procedente de las canteras de Urda en Toledo; también, se distingue piedra de un tono violáceo amarillento, proveniente de la provincia de Cuenca; otra piedra de color amarillo, extraída de las canteras de Espejón, en Soria; otro material destacado son los dos tipos de mármoles, el de Carrara para escultura y el de Macael, Almería, para elementos estructurales; y, en menor medida, se ha utilizado el estuco, para el ropaje de los ángeles y el color dorado, para pintar algunas piezas⁶⁹⁸.

La obra, inserta en un arco de medio punto, tiene una configuración vertical que podemos dividir en tres cuerpos. El punto más elevado corresponde con la clave del arco, en el cual se ha colocado un gran pebetero de mármol. Procederemos a analizar la obra de arriba a abajo. En la parte superior se aprecia un tondo, en mármol de Carrara, que contiene el busto en relieve del perfil de la reina. Partiendo de los retratos conservados de doña Bárbara, es probable que Juan de León lo tallara inspirándose en la obra de Felipe de Castro, por quien, además, sintió gran admiración⁶⁹⁹. Asimismo, el tondo, adornado con elementos dorados que representan una venera y dos palmas cruzadas -símbolo de inmortalidad- es sujetado, a su vez, por dos pequeños ángeles llorosos. En cuanto a la parte central, corresponde con la urna funeraria. La urna está decorada con roleos y estrellas doradas, y muestra en el centro el escudo de Portugal -cinco quinas y siete castillos-, realizado en mármol. Encima de este se sitúa un almohadón con borlones, elaborado en caliza gris y ornamentos en oro, sobre el que se ha colocado una calavera acompañada de un fémur y un cetro real. Dispuesto sobre ellos, se alza una gran corona, también realizada en mármol con adornos dorados. Todos estos atributos aluden de manera simbólica a la dignidad real de la persona allí enterrada. También, la urna está acompañada por dos ángeles, en actitud melancólica por la muerte de la soberana, que se

⁶⁹⁸ *Ibidem*, pág. 64.

⁶⁹⁹ *Ídem*.

muestran sedentes sobre el basamento. Finalmente, la parte inferior se reservó para colocar la inscripción funeraria, la cual aparece dispuesta sobre la piel de un león. El epitafio, propuesto por Juan de Iriarte, está realizado en latín con letras doradas y reza así:

“(M)A(R)IA BARBARA PORTVGALLIAE/
FERDINANDI VI. HISP. REGIS VX(O)R/
POST CONDITVM D.O.M. TEMPLVM/
SACRIS VIRGINIBVS COENOBIVM/
OPTATO FRVITVR SEPVLCHRO/
ET VO(T)IS PR(O)PIOR ET ARIS. /
OBIIT ANNOS NATA XLVII. /
VI. CAL. SEPT. MDCCLVIII.”



Fig. 60 Monumento funerario de Bárbara de Braganza [Fotografía: Twitter @Dani_Puertas]
https://twitter.com/dani_puertas/status/792396416694022144

2. 3. Santa Teresa de Jesús

La última obra que analizamos para este periodo pertenece a la célebre Santa Teresa de Jesús. A pesar de que la vida de esta mujer acontece durante el siglo XVI, lo cierto es que el monumento funerario que observamos a día de hoy corresponde al siglo XVIII.

A diferencia de otros personajes tratados en esta investigación, para este caso son muchas las publicaciones que podemos encontrar sobre la vida de Teresa de Jesús. Desde textos elaborados por sus contemporáneos, como el del jesuita Pedro Ribadeneyra publicado en 1590 y titulado *Vida de la madre Teresa de Jesús*, o trabajos actuales como el de Joseph Pérez titulado *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*, publicado en 2007. Si bien todas estas obras son importantes, la fuente fundamental, para conocer las hazañas sobre su vida, la hallamos en sus libros autobiográficos. Entre las múltiples cualidades que caracterizaron a la Santa, debemos distinguir su faceta como escritora. Teresa legó para la posteridad libros de carácter místico como, por ejemplo, “*Camino a la Perfección*” o “*Castillo interior*” y autobiográficos como “*Libro de la Vida*” o “*Fundaciones*”. A partir de estos dos últimos escritos, el lector puede conocer, de primera mano, los acontecimientos vividos por Teresa. Nosotros nos hemos valido de estas experiencias para elaborar una biografía que dividimos en tres etapas, siendo cada una de ellas esencial en el desarrollo de su persona. En primer lugar, haremos referencia a su infancia y juventud; en segundo lugar, su vinculación a la religión e iniciación en la vida monástica; y, en tercer lugar, a las campañas fundacionales. Por último, centraremos nuestra atención en todo lo referente a su óbito.

Teresa de Cepeda y Ahumada nació el 28 de marzo de 1515, en Ávila. Su padre fue Alonso Sánchez de Cepeda, hidalgo toledano, y su madre Beatriz de Ahumada, rica heredera vallisoletana. Debido a la rama paterna, se crio en una numerosa familia judeoconversa que estaba compuesta por tres hermanas y nueve hermanos⁷⁰⁰. Teresa solo tiene buenas palabras para sus familiares, pues los consideraba personas virtuosas. De su padre resalta su enorme caridad y piedad ante los más desfavorecidos, de su madre su grandísima honestidad y devoción y de sus hermanos la bondad.

Desde una edad temprana, Teresa aprendió a leer y a escribir. En su hogar tenía libros de diversa índole: novelas de caballerías, libros de romances, hagiografías, etc. De un modo

⁷⁰⁰Alonso Sánchez tuvo de su primer matrimonio con Catalina del Peso dos hijos, mientras que con Beatriz de Ahumada tuvo diez. DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2015). “Teresa de Jesús: La formación de la escritora”, pág. 199.

u otro, estas lecturas influyeron en ella pues, tanto le gustaba leer sobre la vida de los santos que, junto a uno de sus hermanos, intentó viajar a tierra de moros para morir en martirio y así obtener la gracia del cielo. Como esto no fue posible, quiso ser ermitaña, levantando en el jardín de su casa pequeñas ermitas que luego terminaban por derrumbarse; hacía limosnas; procuraba estar en soledad para rezar; y jugaba con otras niñas imaginando monasterios en los que simulaban que eran monjas. Su madre fallece cuando tenía doce años⁷⁰¹. Ante tal dolorosa pérdida se dirige entre lágrimas a la imagen de la Virgen de la Caridad para pedirle que sea su madre.

Con el paso del tiempo, sus virtudes de la infancia se van perdiendo y los devaneos de juventud aumentan. Comienza a interesarse por ciertas vanidades y, para evitar mayores desvaríos, su padre decide internarla en el convento de Nuestra Señora de Gracia, en 1531. Este monasterio de agustinas era reconocido porque, una parte del recinto, se destinaba a la educación de hijas de nobles e hidalgos de la ciudad abulense. A pesar de ingresar en contra de su voluntad, Teresa agradece en sus escritos la gran formación religiosa y humana que adquirió en este lugar, resaltando la labor educativa de doña María de Briceño, quien la ayudó a recuperar sus prácticas piadosas. Durante esta estancia, Teresa conoció las enseñanzas de San Agustín de Hipona, quien tuvo cierta influencia en su posterior camino espiritual⁷⁰². Después de un año y medio, la joven enferma de gravedad obligándola a salir del convento. De esta forma, Teresa regresa junto a su familia para que estos la ayudaran a recuperarse de su delicado estado de salud.

Varios meses pasaron para que Teresa recobrara el ánimo. Cuando así lo hizo, decidió tomar los hábitos en el monasterio de la Encarnación, lugar en el que vive Juana Juárez, su amiga de gran confianza. A pesar de que su padre se opone a la entrada en dicho convento, su hija ingresa el 2 de noviembre de 1535. Justo un año después, Teresa inicia su noviciado y el 3 de noviembre de 1537 profesa como monja. En este convento carmelita pasó gran parte de su vida, si bien padecería la enfermedad desde su ingreso. Como los médicos no consiguen aliviar sus dolencias, en 1539, Teresa decide hacer un viaje junto a familiares y amigos para visitar a una conocida curandera. El tratamiento que esta le proporcionó, lejos de curarla, la empeoró aún más. En agosto de ese mismo

⁷⁰¹ Aunque es la edad que Teresa refleja en su libro “La Vida” es posible que la fecha no sea del todo exacta pues algunos investigadores aseguran que pudo ser posterior, más cerca de los 13-14 años. CARMONA MORENO, Félix (2015). “Santa Teresa, las agustinas y la influencia de San Agustín. Los agustinos”, pág. 807.

⁷⁰² *Ibidem*, pp. 807-809.

año, Teresa sufrió un ataque tan violento que cayó en coma durante cuatro días⁷⁰³. Tal fue la gravedad de su situación, que los que la rodeaban pensaron que estaba muerta llegando, incluso, a colocarle cera en los ojos o a cavar una tumba para enterrarla.

Esta experiencia dejó marcada de por vida a Teresa, que quedó durante tres años impedida en una cama del convento. Como los médicos terrenales no podían hacer nada por ella, Teresa se encomendó a los celestiales para que la sanasen, tomando por abogado y señor a San José, a quien atribuye su posterior mejoría. Debido a que la vida en el convento no era del todo estricta, Teresa podía salir durante periodos para cuidar de su padre, quien falleció el 24 de diciembre de 1543⁷⁰⁴. En el transcurso de esos años, Teresa había comenzado a experimentar algunas visiones y a sentir un cierto descontento con la vida religiosa.

En el capítulo IX, de su autobiografía, explica lo que se considera como la “conversión”. Durante ese periodo en el que su alma estaba perdida en las tinieblas, Teresa observa una imagen que habían traído al convento. La imagen representaba a Cristo muy llagado y tal fue el fervor que sintió al verlo que allí mismo se puso a llorar. A partir de entonces, decidió llevar una vida espiritual más estricta. Durante los últimos años que estuvo en el monasterio de la Encarnación, su vida religiosa sufre una gran transformación, pues comienzan las gracias místicas. Mientras vivía en casa de Doña Guiomar de Ulloa, mantuvo relación con varios jesuitas, como Francisco de Borja⁷⁰⁵, de quién aprendió numerosas lecciones espirituales. Residiendo en dicha casa, el alma de Teresa, que por aquellas fechas ya había pasado por algunos éxtasis, termina experimentando la famosa Transverberación, en abril de 1560⁷⁰⁶.

“En esta visión quiso el Señor le viese así: no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parece todos se abrasan. Deben ser los que llaman cherubines [...]. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan ecesiva la suavidad que me pone este

⁷⁰³ Teresa describe esa situación como paroxismo, en el Capítulo VI.

⁷⁰⁴ DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2015), pág. 200; PÉREZ, Joseph (2007). *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*, pág. 56.

⁷⁰⁵ Francisco de Borja, posteriormente canonizado y convertido en uno de los santos jesuitas.

⁷⁰⁶ También conocido popularmente como *El Éxtasis de Santa Teresa*.

grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento.”⁷⁰⁷.

Como consecuencia de sus visiones acontecidas ese mismo año, Teresa se pregunta qué más puede hacer en su acercamiento a Dios. De modo que en 1560 inicia la gran obra de Reforma del Carmelo.

Teresa, junto a un pequeño grupo de monjas del convento, aspiraba a un ideal de vida que se contraponía con el establecido en el monasterio de la Encarnación. Por lo que, para llevar a cabo dicha reforma, se apoyaron en la Regla primitiva de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo, inspirada en los antiguos ermitaños que vivían en austeridad y pobreza. Las dificultades para llevar a cabo esta reforma fueron evidentes, por lo tanto, Teresa hubo de apoyarse en intelectuales de la época, como el mencionado Francisco de Borja, Pedro de Alcántara o Pedro Ibáñez, entre otros, quienes además la animaban en su proyecto. El recorrido fundacional, según la nueva regla, comenzó el 24 de agosto de 1562, inaugurando el convento de San José de Ávila⁷⁰⁸.

Cabe recordar que el 13 de julio de 1563, Teresa se “descalza”, sustituyendo los zapatos que se usaban en el convento de la Encarnación por unas alpargatas de cáñamo. Las demás religiosas hicieron lo mismo, por eso pasaron a ser conocidas como carmelitas descalzas⁷⁰⁹.

Pocos años después, el superior general de los carmelitas, Juan Bautista Rossi, viaja a España para reformar la Orden. En un principio la misión resultó bastante desastrosa, no obstante, todo cambió cuando Teresa le pide que visite San José de Ávila, su primer convento según la nueva reforma del Carmelo. A pesar de que Rossi no tenía jurisdicción sobre esta comunidad, le impresionó tanto la labor de Teresa que la autoriza, el 27 de abril de 1567, para que siguiera fundando otros conventos de carmelitas descalzas⁷¹⁰.

Para saber sobre la campaña fundacional llevada a cabo por Teresa, es esencial conocer su libro “*Las Fundaciones*”. En esta fuente, la Santa hace una crónica en la que relata las

⁷⁰⁷ Santa Teresa de Jesús (1982) *Libro de la Vida*, Capítulo XXIX, 13. pp. 352-353.

⁷⁰⁸ DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2015), pp. 201-202.

⁷⁰⁹ PÉREZ, Joseph (2007), pág. 127.

⁷¹⁰ *Ibidem*, pp. 69-70.

dificultades que sobrellevó durante veinte años de viajes por diferentes localidades españolas. A lo largo de ese tiempo llevó a cabo diecisiete fundaciones, repartidas desde Burgos hasta Sevilla.

Como bien se ha mencionado anteriormente, son muchas las fundaciones realizadas por esta mujer. Sin embargo, para esta investigación a la única que haremos alusión es a la del convento de Nuestra Señora de la Anunciación, en Alba de Tormes, pues es aquí donde terminarán sus restos. En el capítulo XX de su libro, narra cómo fue la fundación de este convento, acontecida en 1571. Los patrocinadores de dicho lugar fueron Teresa de Layz y Francisco Velázquez, contador del Duque de Alba. Este matrimonio no podía tener hijos y para que Dios se los concediera, Teresa de Layz estuvo varios años pidiendo por ello en sus oraciones. Un día viviendo en Salamanca, Teresa de Layz tuvo un sueño:

“parecióle que se hallaba en una casa, adonde en el patio, debajo del corredor, estaba un pozo [...]. Cerca del pozo se le apareció san Andrés de forma de una persona muy venerable y hermosa, que le dió gran recreación mirarle, y díjole: «Otros hijos son éstos que los que tú quieres». Ella no quisiera que se acabara el consuelo grande que tenía en aquel lugar, mas no duró más. Y ella entendió claro que era aquel santo san Andrés, sin decírselo nadie; y también que era la voluntad de Nuestro Señor que hiciese monasterio.⁷¹¹”

Desde ese momento ya nunca más pidió tener hijos y le dijo a su marido que la voluntad de Dios era fundar un monasterio femenino. Durante ese periodo, la duquesa de Alba los llamó para que regresaran al oficio en su casa. Una mañana, cuando visitaban su nueva residencia en Alba de Tormes, Teresa de Layz entró en el patio y contempló el pozo donde había visto a San Andrés. La visión la dejó tan sorprendida que decidió allí mismo establecer el monasterio. Vivían también en esta localidad la hermana de Teresa, Juana de Cepeda, junto a su esposo Juan Ovalle, siendo ellos quienes le comunicaron a la Santa el deseo de Teresa de Layz de fundar allí un monasterio⁷¹².

Estando en el año 1582, cuando Teresa tenía intención de ir a Ávila, sus planes fueron trastocados debiendo poner rumbo a Alba de Tormes. Allí requería de sus servicios la duquesa de Alba, quien deseaba que estuviera presente en el momento del alumbramiento de su hijo. Tras un parto prematuro, Teresa llega el 20 de septiembre de 1582 al

⁷¹¹ SANTA TERESA DE JESÚS (1951). *Libro de Las Fundaciones*, pp. 109-110.

⁷¹² *Ibidem*, pp. 102-103.

monasterio de la Anunciación, lugar en el que permanecerá hasta el fin de sus días. Teresa se encontraba muy enferma y aunque los primeros días se levantaba para oír misa, a partir del 29 de septiembre quedaría postrada en la cama. Aunque la Santa continúa con sus oraciones, el día 2 de octubre hace llamar al Padre Antonio de Jesús para confesar, pues ella misma sabía que pronto llegaría su muerte. Él le preguntó si deseaba que la llevaran a Ávila o si bien deseaba quedarse en Alba; ante esta cuestión Teresa le respondió “¿*Aquí no me darán un poco de tierra?*” dando a entender que no le importaba ser allí enterrada. El 3 de octubre recibió la Unción de enfermos y pidió el Viático. El 4 de octubre, a las nueve de la noche, falleció en brazos de la hermana Ana de San Bartolomé, quien había ejercido de enfermera⁷¹³. Cabe recordar que aquel mismo día, siguiendo las instrucciones del Papa Gregorio XIII, se cambió el calendario juliano por el gregoriano, por lo que el 4 de octubre se convertía en 15 de octubre⁷¹⁴.

A raíz de este suceso, el convento de Alba de Tormes pasará a convertirse en el relicario de Santa Teresa de Jesús. Como bien puede observarse, el interés por su óbito es imperante, pues en 1700 se realizaron las reformas del aposento donde la Santa falleció, para convertirlo en una capilla. En esta sala, que por nombre lleva “Celda de la muerte de Santa Teresa”, se ha dispuesto una recreación del último periodo de su vida en este lugar. Aunque la decoración no es acorde a cómo debía ser por aquellas fechas, se ha colocado sobre la cama una escultura que representa a Teresa con un crucifijo en la mano, emulando el momento de su expiración. Además, en el aniversario de su defunción, la misma campana del reloj que tocó la hora de su muerte vuelve a sonar, dando nueve campanadas recordando aquel fatídico momento en que el alma de la Santa abandonó, definitivamente, su cuerpo.

Como bien comprobaremos, debido a la importancia de los restos de la Santa, se originaron ciertas disputas entre localidades por la presencia de su cuerpo, de manera que durante algunos años sus restos peregrinaron de un lugar a otro. Cuando Teresa de Jesús fallece en octubre de 1582, los duques de Alba, junto con Teresa Layz y Antonio de Jesús deciden sepultar rápidamente su cadáver. Su cuerpo no fue embalsamado, simplemente, fue envuelto en una tela bordada en oro que ofrendaron los duques de Alba, colocándolo sobre un ataúd de madera⁷¹⁵. Tras la misa funeral, su cadáver fue rápidamente sepultado,

⁷¹³ PÉREZ, Joseph (2007), pág. 140-141.

⁷¹⁴ *Ibidem*, pág. 141.

⁷¹⁵ PÉREZ, Joseph (2007), pág.142.

bajo una gran cantidad de cal, tierra y piedras, en un nicho del muro que separa la capilla del coro bajo⁷¹⁶. La celeridad con la que se llevó a cabo este acto provocó cierto malestar entre las monjas del lugar, pues consideraban que su cuerpo merecía unas honrosas exequias. No obstante, la premura por su entierro no se debía a otra cosa que a impedir que sus restos mortales fueran trasladados a otro lugar. No obstante, esto sería inevitable.

En menos de un año, julio de 1583, llegaron al convento para ver el cuerpo de Teresa el provincial Jerónimo Gracián y el carmelita descalzo Cristóbal de San Alberto. Junto con la ayuda de las monjas, se llevó a cabo la exhumación, la cual fue bastante costosa, pues tardaron cuatro días en retirar las piedras que cubrían su ataúd. Según cuenta la tradición, al abrir la caja no se desprendieron malos olores, descubriendo de esta forma que su cuerpo se había mantenido intacto. Las monjas procedieron a limpiar el cadáver y le colocaron una nueva túnica. Después, pusieron sus restos en un féretro, fácil de abrir, para exponerlo en el coro en momentos especiales. Asimismo, debemos mencionar que, debido al valor de su figura, Jerónimo Gracián aprovechó esa ocasión para disponer de dos reliquias. Por un lado, le cortó la mano izquierda, que metió en un cofre para entregárselas a las carmelitas descalzas de Ávila. Y, por otro lado, a esa misma mano le quitó el dedo meñique, conservándolo para sí mismo⁷¹⁷.

Una de las fechas más importantes en el devenir de la monja fue el 18 de octubre de 1585. Ese día, reunidos en Pastrana, el capítulo de los Carmelitas Descalzos decidió trasladar el cuerpo de Teresa de Jesús, desde Alba de Tormes hasta Ávila. Dicho acontecimiento se produjo el 24 de noviembre de 1585, sin embargo, como la ausencia de su figura suponía una pérdida muy grande para la congregación salmantina, decidieron amputarle el brazo izquierdo para que lo custodiaran como reliquia en el convento. El período que estuvieron sus restos en el Carmelo San José de Ávila fue bastante corto. El duque de Alba y su tío, el prior de la Orden de San Juan, iniciaron la reclamación de su cuerpo ante la Santa Sede tan pronto se enteraron de la sustracción. Como Sixto VI les dio la razón, los restos de Teresa de Jesús regresaron a Alba de Tormes el 23 de agosto de 1586.⁷¹⁸

A partir de ese momento, los restos de la Santa no se movieron de este emplazamiento, no obstante, en el interior del convento, la ubicación de su sepulcro ha variado con el paso

⁷¹⁶ GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2014). “Convento, iglesia y museo carmelitano de Alba de Tormes: 1571-2014”, pág. 243.

⁷¹⁷ Jerónimo de la Madre de Dios aseguró que desde que tuvo esa reliquia no padeció ninguna enfermedad grave. PÉREZ, Joseph (2007), pág.142.

⁷¹⁸ PÉREZ, Joseph (2007), pág.143.

de los años. Para empezar, la iglesia fue proyectada como panteón del matrimonio entre Teresa Layz y Francisco Velázquez. Sin embargo, el hecho de que a Teresa de Jesús le dieran sepultura en este convento provocó que las futuras reformas giraran en torno a su sepulcro. Cuando los restos de la monja regresaron desde Ávila, volvieron a ser colocados en el mismo lugar del que se extrajeron, es decir el antiguo coro bajo. A los pocos años, se estudió un nuevo enterramiento que elevara el sepulcro del suelo. La obra se contrató, en 1600, de la mano de Juan de Montejo y Alonso Rodríguez, escultores salmantinos. Este nuevo enterramiento consistía en una fachada clasicista para los dos coros primitivos, instalándose el arca con el cuerpo de la santa en el coro alto⁷¹⁹.

De las detalladas condiciones de aquel contrato hay que destacar estas: «*La cuarta que toda la dicha obra ha de ser de piedra de Villamayor, la más blanca e limpia e del mejor grano que se pudiere aver*»; «*La quinta que las pilastras, ansí de lo alto como de lo bajo, en los pedestales, han de ser cada uno de una pieza, el pedestal con todos sus miembros enteros de una pieza, e las seis pilastras cada una de una pieza, sin basas y capiteles, las quales las basas y capiteles han de ser perpiaños que atraviesen toda la pared*»; y «*La 6ª que los cuatro capiteles de la primera orden han de ser corintios e los dos de la segunda compuestos*»⁷²⁰.

Tras la beatificación de Teresa de Jesús en 1614, iniciaron la reforma de la zona coral pasando de dos pisos a tres pisos. El piso inferior debía funcionar como capilla fundacional, el intermedio como coro conventual y el superior contenía un arco casetonado, cuyo interior estaba destinado a la colocación de la urna sepulcral de Teresa. Entre el primer y tercer cuerpo se exhibe una inscripción que dice:

«SIENDO PAULO V SUMO PONTÍFICE Y FELIPE [III], REY CATÓLICO DE LAS ESPAÑAS, ESTA CAPILLA EN LA QUE ANTES HABÍA SIDO INHUMANO EL CUERPO DE LA B(IENAVENTURADA) VIRG(EN) TERESA, FUNDADORA DE LA MISMA REFORMA, PARA QUE EN ELLA SUS MISMOS RESTOS SEAN CUSTODIADOS COMO ALHAJAS SAGRADAS, FUE DEDICADO Y CONSAGRADO A DICHA VIRGEN POR. F (RAY). JOSÉ DE JESÚS M(ARÍA), GENERAL V(ISITADOR) DE LA ORDEN REFORMADA DE LA B(IENAVENTURADA). V(IRGEN). M(ARÍA). DEL MONTE CARMELO EL AÑO D (EL SEÑOR) DE M DC XV (=1615)».

⁷¹⁹ GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2008). “El proceso de construcción de la iglesia del Convento de la Anunciación de carmelitas descalzas de Alba de Tormes”, pp. 707-708.

⁷²⁰ *Ibidem*, pp. 708-709.

Según la documentación conventual el 11 de julio de 1616 se abrió el arca donde reposaba el cuerpo de la beata para depositarlo en la nueva urna. Esta obra realizada en piedra blanca de Villamayor, imitando alabastro, aparece decorada con gallones y elementos realizados en oro. La tapa, similar a una cúpula gallonada, está rematada por una cruz dorada; en el centro de la urna se aprecia, claramente, el escudo de la orden y en la peana se muestra una pequeña inscripción que reza “ERIT * SEPUL/ CHRVM* EIVS/ GLORIOUSVM”, que traducido significaría [*su morada será gloriosa*].

Con la canonización en 1622 de la Santa, su culto se incrementó notablemente, aumentando, en consonancia, el número de peregrinos que visitaban su tumba. Debido a la gran afluencia de gente, la congregación de Alba se ve en la necesidad de agrandar la iglesia por la zona de la cabecera. Como ya mencionamos, anteriormente, el monumento funerario de la Santa era el pilar fundamental de las reformas, por lo tanto, aunque la antigua capilla mayor estaba destinada al panteón de los patronos, a partir de ese momento dejaría de ser así. Para dicha construcción, colaboraron económicamente altos cargos de la sociedad, pero como los reyes Felipe IV y María de Austria aportaron cuantiosas limosnas, esta zona pasó a llamarse “Obra Real”. La reforma, realizada entre 1670 y 1678, consistió en levantar un crucero, una cúpula, la nueva capilla mayor, dos camarines - alto y bajo-, y una amplia sacristía⁷²¹.

Una vez más, en 1677, se cambia la localización de los restos de la Santa, trasladándose la urna al nuevo retablo barroco de la capilla mayor, el cual fue configurado con temática carmelita. Casi un siglo después, en 1760, la urna es sustituida por un nuevo sepulcro realizado en mármol negro jaspeado de San Pablo, procedente de los Montes de Toledo. Esta obra fue donada por los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza y trazada por Jaques Marquet, un arquitecto francés traído a España por el duque de Alba. Dentro del sepulcro se colocó una caja completamente ornada en plata, hecha en Orleáns y forrada en su interior por terciopelo carmesí, donde reposa, definitivamente, el cuerpo de Teresa de Jesús. En cambio, el exterior del monumento está conformado por adornos, especialmente vegetales, elaborados en bronce dorado y oro molido. En la parte superior destacan los pequeños ángeles alados labrados en blanco, que se contraponen al negro de la urna. Estas figuras sujetan entre sus manos el dardo de la transverberación y una corona virginal, símbolos teresianos. Por debajo de ellos, se ha colocado una medalla que

⁷²¹ *Ibidem*, pág. 710.

representa la muerte de Teresa y una inscripción que indica su autor y cronología “*J. Marquet delineavit, anno 1759 et invenit*”. Asimismo, acompañan la urna dos magníficos relicarios con los restos mortales de la Santa -vistos de frente estarían colocados el brazo a la izquierda y el corazón a la derecha⁷²². El sepulcro dispuesto en una capilla camarín, está entre dos rejas, una de plata labrada hacia la iglesia y otra de hierro adornada con corazones y dardos dorados hacia el camarín, esta última atribuida a Duperier⁷²³.

Antiguamente existía la costumbre de trocear el cuerpo de un santo para hacer reliquias o recuerdos. En el caso de Teresa no fue menos, pues existen numerosos restos mortales repartidos por diversos lugares de España y de la cristiandad. Para impedir que esta práctica se siguiera realizando o, simplemente, para evitar que se produjera cualquier robo, decidieron custodiar bajo llave los restos de la Santa. Según la documentación conventual:

“las llaves del sepulcro son diez, tres tiene la comunidad, otras tres el Excmo. Señor Duque de Alba, otras tres Nuestro Reverendo Padre General [en Roma], y una del arca interior de plata el Rey nuestro Señor. Estas diez llaves corresponden tres a la reja exterior del camarín, tres para la tapa de bronce y cuatro para el arca de plata: cada depositario tenía una de cada parte”⁷²⁴.

De esta forma, la sustracción del cadáver se complicaba enormemente, pues para abrir el féretro tenían que estar todos los miembros anteriormente mencionados de acuerdo con ello.



Fig. 61 Arcón en el que estuvo sepultada Santa Teresa.

[Fotografía:
<https://www.elnortedecastilla.es/salamanca/documento-avala-estado-20180824235525-nt.html>]

⁷²² En 1588 su cuerpo fue examinado por unos médicos que le extrajeron el corazón y comprobar así los efectos de la transverberación. Desde 1671 descansa en un relicario diseñado por Herrera Barnuevo, que aparece decorado por una Transverberación y por ángeles que portan filacterias en las que se lee abreviado: TERESA DE JESÚS y JESÚS DE TERESA. En cuanto al brazo izquierdo está inserto en un relicario de cristal de roca con forma de “V”. Madres Carmelitas Descalzas Alba de Tormes (s.f.). Visita al Museo. En <https://carmelitasalba.org/sepulcro-de-santa-teresa/visita-al-museo-carmelitano/>

⁷²³ Rejero francés de los duques de Alba.

⁷²⁴ Madres Carmelitas Descalzas Alba de Tormes (s.f.). Visita al Museo. En <https://carmelitasalba.org/sepulcro-de-santa-teresa/visita-al-museo-carmelitano/>



Fig. 62 y 63 *Sepulcro primitivo de Santa Teresa* (izq. emplazamiento original, dcha. actual emplazamiento). [Fotografías: <https://carmelitalasalba.org/sepulcro-de-santa-teresa/galeria-de-fotos/> <https://noticiassalamanca.com/provincia/alba-de-tormes-convento-de-la-anunciacion/>]



Fig. 64 y 65 *Sepulcro retablo-camarín de Santa Teresa*. [Fotografías: <https://carmelitalasalba.org/sepulcro-de-santa-teresa/galeria-de-fotos/>]

3. Conclusiones

*“Viva la providencia saludable
Que a Dios da gloria, y a los hombres vida:
Huya la corrupción abominable
De su sagrada casa esclarecida.
Respírese en el templo el agradable
Aromático olor, que a orar convida.
Triunfen ya los inciensos primitivos
Y no maten los muertos a los vivos.”⁷²⁵*

Hasta el siglo XVIII, existía una fuerte convivencia entre vivos y muertos. La muerte estaba presente en el día a día de las personas, si bien, a partir de este momento, esa interacción comenzará a crear cierto malestar entre la población. Antes de nada, debemos recordar que durante el Antiguo Régimen el ritmo de crecimiento de la población fue bastante reducido, sin embargo, a partir de mediados del siglo XVIII comienza lo que se ha denominado como la transición demográfica. Durante la segunda mitad de este siglo se produce un crecimiento sostenido de la población, que se vio favorecido por distintas causas como la disminución de las tasas de mortalidad, especialmente la infantil. En consecuencia, los efectos del aumento de la población se reflejaron en las costumbres funerarias establecidas hasta ese momento, las cuales consistía en enterrar a los fallecidos en el interior de los edificios religiosos o bien en los cementerios parroquiales de sus alrededores.

Las iglesias se habían convertido en necrópolis, es decir en el espacio de la muerte. Si en circunstancias normales de mortandad, la capacidad de enterramientos en las iglesias era bastante limitada, durante periodos de epidemias la situación era insostenible. En el transcurso de dicho periodo, estos lugares estuvieron abarrotados de cadáveres, lo cual provocó que, en numerosas ocasiones, se vieran obligados a desenterrar los restos mortales de las personas, antes de que transcurriera el tiempo necesario para una total descomposición. La solución para este problema fue trasladar al osario los cuerpos putrefactos, almacenándolos en condiciones nada favorables para ello⁷²⁶. En consecuencia, las iglesias se convirtieron en lugares insalubres para la comunidad. Tal era la gravedad de la situación que los fieles dejaban de ir al templo, pues el hedor era tan

⁷²⁵ El Apologista (El Centinela, Buenos Aires, 2 de febrero de 1823). CICCARI, M.^a Rosa; MARCELO HUERNOS, Rubén Lasso y WAINSTOK, Carla (1993). “La muerte en el imaginario social de Buenos Aires”, pág. 344.

⁷²⁶ ÁLVAREZ, Juan Luis; BUTRÓN PRIDA, Gonzalo, ROMERO GONZÁLEZ, Jesús. (1993). “Primeras aplicaciones de la legislación ilustrada sobre cementerios en la diócesis de Cádiz”, pág. 280.

desagradable que respirar ese aire les provocaba arcadas, mareos, flatos y males de estómago⁷²⁷.

En Europa, durante el siglo de las Luces, se produce un cambio en el modo de pensar que desarrollaría una nueva sensibilidad en las mentes ilustradas, acorde con el mundo que los rodeaba. De esta manera, surgieron numerosas publicaciones científicas relacionadas con la higiene y las mejoras con respecto a la salubridad. A través de muchos estudios, los autores de esta época llegaron a la conclusión de que la falta de saneamiento en las ciudades estaba vinculada, directamente, con la propagación de enfermedades. Por lo tanto, el remedio propuesto para las prácticas funerarias fue trasladar las zonas de inhumación del interior de las iglesias y sus alrededores al exterior de los núcleos urbanos. La problemática sobre enterramientos intramuros era una realidad evidente a mediados de este siglo, no solo por las numerosas publicaciones y los debates dedicados a dicha temática⁷²⁸, sino porque también se habían tomado medidas al respecto en determinadas zonas. Podemos destacar el caso del Cementerio de la Mar Bella a las afuera de Barcelona, hoy conocido por el nombre de Poble Nou, que fue bendecido el 13 de marzo de 1775. Este camposanto fue construido por orden del obispo Josep Climent, a quien no le parecía conveniente la acumulación de cadáveres en el interior del recinto eclesiástico, ni tampoco su cercanía con los altares⁷²⁹.

El caso particular de la devastadora epidemia, acontecida en el año 1781, en la Villa del Pasaje, Guipúzcoa, puso en alerta al propio monarca Carlos III, quien, sirviéndose de sus asesores y de las investigaciones sobre salud pública realizadas por las Academias de la Historia y la Medicina, tomó la meditada decisión de poner en marcha la primera reforma funeraria de España. El primer paso fue la promulgación de la Real Cédula del 3 de abril de 1787⁷³⁰. A través de esta Real Orden, su Majestad, acompañado por los Señores del Consejo, manda restablecer el uso de cementerios ventilados para poder sepultar los

⁷²⁷ GÓMEZ NAVARRO, M.^a Soledad (1993). “La construcción de cementerios en la provincia de Córdoba, 1787-1833”, pág. 403.

⁷²⁸ Ejemplo de publicaciones sobre esta temática es el informe de Don Benito Bails, *Pruebas de ser contrario a la práctica de todas las naciones y a la disciplina eclesiástica, y perjudicial a la salud de los vivos, enterrar los difuntos en las iglesias y poblados*. Madrid: Imprenta de D. Joaquín Ibarra, 1785.

⁷²⁹ LACUESTA, Raquel y GÁLCEÁN, Margarita (1993). “Arquitectura funeraria en Cataluña: del Ochocientos al Noucentisme”, pág. 61; BERNAL BOTERO, Diego Andrés (2013). *Real Cédula de Carlos III y la construcción de los primeros cementerios en el Virreinato del Nuevo Reino de Granada (1786-1808)*, pág. 36.

⁷³⁰ Ayuntamiento de Córdoba. El cementerio (s.f.). *Real Cédula de Carlos III de 3 de Abril de 1787*. En digital: https://cecosam.cordoba.es/images/pdf/Curiosidades/AMCO_AH_090601_SF_C_0869-001.pdf

cadáveres de los fieles y, además, determina quiénes, según una serie de criterios, podrán enterrarse en las iglesias.

De manera resumida, en el citado documento el monarca resuelve y manda a cumplir el siguiente reglamento:

- I. Que se observen las disposiciones Canónicas en el uso y construcción de cementerios según lo mandado en el Ritual Romano y según la ley once, título trece, partida primera, en el que establece quiénes podrán seguir siendo enterrados en recintos religiosos. Estos serían, por un lado, las personas consideradas de virtud y santidad y, por otro, las que disponían de sepultura antes de expedirse la Cédula.
- II. Para llevar a cabo la construcción de Cementerios deben ponerse de acuerdo tanto las autoridades eclesiásticas como civiles. Además, para el buen funcionamiento de esta materia se deben priorizar los lugares en los que haya o hubiere habido epidemias o estén expuestas a ellas, siguiendo por los lugares más populosos, después por las parroquias de mayores feligresías en donde los enterramientos son frecuentes, y continuar con el resto de lugares.
- III. Los cementerios se localizarán a las afuera de los poblados, en sitios ventilados y apartados de las casas de vecinos, aprovechándose las ermitas que hay fuera de los pueblos como capillas para los mismos cementerios.
- IV. Los cementerios se realizarán con el menor coste posible, bajo la planificación del Prelado y de acuerdo con el Corregidor del Partido, que expondrá su dictamen en situaciones de disconformidad.
- V. Las obras se costearán de los caudales de Fábrica de las Iglesias, y si faltase se prorrateará entre Diezmos, Reales Tercias, Excusado y fondos Píos de Pobres. También se ayudará con los caudales públicos en la mitad o tercera parte del gasto según su estado y si son terrenos de construcción concejiles o propios.

- VI. Los Fiscales del Consejo, junto con Prelados y Corregidores de las ciudades, deben hacer uso del reglamento del Cementerio del Real Sitio de San Ildefonso para resolver las dudas que pudieran ocurrir. Además, retoma la ley once, título trece, partida primera para recordar quienes pueden ser enterrados en el interior de una iglesia, alegando que aquellos que estén sepultados de manera indebida serán sacados y trasladados por orden del Obispo.

Ahora bien, la puesta en marcha de esta legislación no resultó efectiva hasta bien entrado el siglo XIX, pues todavía en 1833 más de la mitad de los pueblos españoles no disponían de cementerios erigidos a las afueras⁷³¹. Las sucesivas cédulas y decretos, elaborados desde la Real Orden de 1787, demostraban la preocupación por las mejoras en las condiciones de salubridad en las prácticas funerarias. Sin embargo, la creación y regulación de los camposantos se retrasó más de lo esperado y por motivos diversos.

Para empezar, debemos tener en cuenta que los cambios en la mentalidad de los pueblos son procesos de larga duración. La práctica de enterrar a los fallecidos en el interior de recintos religiosos era una costumbre arraigada durante siglos que, además, estaba íntimamente vinculada al ámbito religioso. El hecho de separar el lugar de sepultura de los templos suponía un tema bastante delicado para la gente de aquella época, pues consideraban que, a partir de este distanciamiento, los cadáveres quedaban desamparados de la mano de Dios. Asimismo, la aristocracia también opuso resistencia en la implantación de esta nueva legislación, ya que presuponían que con la finalización de dicha tradición perdían ciertos privilegios respecto a la muerte y sus espacios de reposo. En cuanto a la Iglesia, el recibimiento de esta reforma no fue aceptada por igual. Como ya dijimos anteriormente, la muerte y los rituales funerarios estaban muy vinculados a la creencia religiosa. La presencia de sepulturas en los templos ayudaba al *Memento Mori*, es decir, a recordar entre los feligreses la vanidad de la vida, a evitar los pecados y a un acercamiento hacia Dios con una mayor práctica de la fe. Pero, sin duda, erradicar la costumbre de enterrar a los fallecidos en las iglesias suponía finalizar lo que podemos denominar “el negocio de la muerte”. A lo largo de esta investigación hemos podido comprobar que la Iglesia, como institución, se ha beneficiado de una de las inquietudes históricas por excelencia, hablamos del inevitable miedo a la muerte y de cómo debían

⁷³¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (1993). “Moradas de la muerte en la Málaga contemporánea”, pág. 38.

enfrentarse a ella. Teniendo en cuenta que fue la propia Iglesia quien impuso la doctrina sobre el devenir de las personas tras su fallecimiento, no debe extrañarnos que dicha institución creara los mecanismos que favorecían la esperanza entre los fieles, consiguiendo de esta forma, que la incertidumbre en torno a la muerte se viera menguada. Lo interesante de esto, es que la Iglesia instauró la idea de que para tener un tránsito favorable al más allá, las personas debían cumplir una serie de requisitos, la mayoría de ellos los podemos encontrar incluidos en los testamentos. No se trata de una ayuda desinteresada, sino que la Iglesia se encargó, en la medida de lo posible, de recibir una contrapartida económica. Estos ingresos iban desde las propias exequias, pasando por la elaboración y localización de la sepultura, hasta las mandas testamentarias, teniendo todas ellas un coste vinculado a dicha institución. Por lo tanto, la Iglesia, que desde la Edad Media sacó rédito de ello, inculcó en la sociedad una creencia que se prolongaría a lo largo de los siglos. No obstante, durante los últimos años de esta centuria, la mentalidad popular se verá modificada pues el pensamiento ilustrado, junto con los cambios en los modos de enterramiento, iniciaron un proceso de laicización de la muerte⁷³².

⁷³² MATEO BRETOS, Lourdes (1994). “La historiografía de la muerte: trayectoria y nuevos horizontes”, pág. 323.

4. Bibliografía y webgrafía

- ÁLVAREZ, Juan Luis; BUTRÓN PRIDA, Gonzalo, ROMERO GONZÁLEZ, Jesús. (1993). “Primeras aplicaciones de la legislación ilustrada sobre cementerios en la diócesis de Cádiz”. En coord. Francisco Javier Rodríguez Barberán, María Dolores Gil Pérez, Magdalena Torres Hidalgo, Carlos Saguar Quer, José Ramón Moreno García; Federico Ponte Chamorro, *Una arquitectura para la muerte: Actas*; pp. 279-283.
- BASANTE POL, Rosa (2011). *Enfermedad y muerte de una reina de España. Bárbara de Braganza (1711-1758)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- BERNAL BOTERO, Diego Andrés (2013). *Real Cédula de Carlos III y la construcción de los primeros cementerios en el Virreinato del Nuevo Reino de Granada (1786-1808)*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Colombia.
- BONET CORREA, Antonio (s.f.). *La Institución, Museo, La Historia*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/la-institucion/museo/historia/>
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (1993). “Moradas de la muerte en la Málaga contemporánea”. En coord. Francisco Javier Rodríguez Barberán, María Dolores Gil Pérez, Magdalena Torres Hidalgo, Carlos Saguar Quer, José Ramón Moreno García; Federico Ponte Chamorro, *Una arquitectura para la muerte: Actas*; pp. 37-49.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2000). “El arquitecto vasco Felipe de Unzueta (1654-1740) y sus intervenciones en la arquitectura religiosa en Andalucía”, en *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, núm. 19, pp. 293-303.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2003). “Imagen y color recuperados en el Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga”, en *Boletín de Arte*, núm. 24, Universidad de Málaga, pp. 423-448.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2015). “La arquitectura del barroco en Málaga”, en RODRÍGUEZ MIRANDA, M^a. (coord.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*. España: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, pp. 34-68.
- CARMONA MORENO, Félix (2015). “Santa Teresa, las agustinas y la influencia de San Agustín. Los agustinos”. En coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, *Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco*, pp. 805-822.
- CICCIARI, M.^a Rosa; MARCELO HUERNOS, Rubén Lasso y WAINSZTOK, Carla (1993). “La muerte en el imaginario social de Buenos Aires”. En coord. Francisco Javier Rodríguez Barberán, María Dolores Gil Pérez, Magdalena Torres Hidalgo, Carlos Saguar Quer, José Ramón Moreno García; Federico Ponte Chamorro, *Una arquitectura para la muerte: Actas*; pp. 343-353.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2015). “Teresa de Jesús: La formación de la escritora”. *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, Vol. 31, N.º 59-60, pp. 197-214.
- FEIJOO, Benito Jerónimo Feijoo (1774), *Cartas eruditas y curiosas (1742-1760)*. Texto tomado de la edición de Madrid: en la Imprenta Real de la Gazeta: a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, tomo cuarto (1753).

- FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles (2005). “Bárbara de Braganza, la querella de las mujeres y la educación femenina”. En coords. María Victoria López- Cordón Cortezo y Gloria Ángeles Franco Rubio, *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. Madrid, España: Fundación Española de Historia Moderna, pp. 497-521.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis (2018). “Bárbara de Braganza, una aproximación a su faceta como coleccionista”. *Ars Bilduma*, N.º 8, pp. 121-138. DOI: [10.1387/ars-bilduma.17366](https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.17366)
- GARRIGOU LAGRANGE, Réginald (1944). *Las tres edades de la vida interior, preludio de la del cielo*. En línea: [https://www.traditioop.org/biblioteca/Garrigou/Las Tres Edades de la Vida Interior I y II. Ed Desclee.pdf](https://www.traditioop.org/biblioteca/Garrigou/Las_Tres_Edades_de_la_Vida_Interior_I_y_II_Ed_Desclee.pdf) [31/03/22].
- GÓMEZ NAVARRO, M.ª Soledad (1993). “La construcción de cementerios en la provincia de Córdoba, 1787-1833”. En coord. Francisco Javier Rodríguez Barberán, María Dolores Gil Pérez, Magdalena Torres Hidalgo, Carlos Saguar Quer, José Ramón Moreno García; Federico Ponte Chamorro, *Una arquitectura para la muerte: Actas*; pp. 399-405.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2008). “El proceso de construcción de la iglesia del Convento de la Anunciación de carmelitas descalzas de Alba de Tormes”. En coord. Gregorio del Ser Quijano, *Congreso V Centenario del Nacimiento del III Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo*. Actas: Piedrahíta, El Barco de Ávila y Alba de Tormes (22 a 26 de octubre de 2007), pp. 683-710.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2014). “Convento, iglesia y museo carmelitano de Alba de Tormes: 1571-2014”. *Salamanca: revista de estudios*, N.º 59, pp. 237-275.
- JÁUREGUI-LOBERA, Ignacio (2019). “Fernando VI y Bárbara de Braganza, una historia de amor”. *JONNPR*, Vol. 4, N.º 2, pp. 210-223. DOI: [10.19230/jonnpr.2543](https://doi.org/10.19230/jonnpr.2543)
- LACUESTA, Raquel y GÁLCEERÁN, Margarita (1993). “Arquitectura funeraria en Cataluña: del Ochocientos al Noucentisme”. En coord. Francisco Javier Rodríguez Barberán, María Dolores Gil Pérez, Magdalena Torres Hidalgo, Carlos Saguar Quer, José Ramón Moreno García; Federico Ponte Chamorro, *Una arquitectura para la muerte: Actas*; pp. 61-65.
- LEÓN PÉREZ, Denise (2012). “La pervivencia del gusto barroco y su implicación política en los actos festivos del siglo XVIII: Las Exequias Cortesanas Madrileñas”. En coord. Ernesto Carlos Arce Oliva, Alberto Castán Chocarro, Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López, *Simposio Reflexiones sobre el gusto: [Zaragoza, 4-6 de noviembre de 2010]*, pp. 221-234.
- LEÓN PÉREZ, Denise (2014). “La respuesta de la Villa y Corte de Madrid en el siglo XVIII ante la muerte del rey. Evolución de los códigos simbólicos de las Exequias Reales: Emblemas y alegorías”. *Anales de la Historia del Arte*, Vol. 24, N.º Especial Diciembre, pp. 129-143.
- MATEO BRETOS, Lourdes (1994). “La historiografía de la muerte: trayectoria y nuevos horizontes”. *Manuscripts: Revista d’història moderna*, N.º 12, pp. 321-356.
- NAVASCUÉS, P. *Historia de la Academia*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/historia> [05/05/22].
- NOVERO PLAZA, Raquel (2007). “La reina Bárbara de Braganza y la Introducción del gusto barroco italo-portugués en España”. *Goya: Revista de Arte*, N.º 316-317, pp. 65-76.

- NOVERO PLAZA, Raquel (2009). *Mundo y trasmundo de la muerte, ámbitos y recintos funerarios del Barroco español* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, España.
- PALOMINO, Juan Bernabé (1758). Túmulo de Bárbara de Braganza erigido en la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid, Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/14783. En digital <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000143716>
- PÉREZ, Joseph (2007). *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*. Madrid: Algaba.
- PÉREZ-BRYAN, A. (sábado, 3 octubre 2020, 09:32). «La desconocida historia de los condes de Buenavista y su tesoro enterrado». Diario Sur. Recuperado de <https://www.diariosur.es/malaga-capital/condes-buenavista-malaga-santuario-victoria-20201002095350-nt.html> [31/03/2022].
- Pérez Samper, María de los Ángeles, «Bárbara de Braganza», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/7793/barbara-de-braganza>).
- PIMENTEL, António Filipe (2010). “El “intercambio de las princesas” arte y política en las fiestas de la boda entre Fernando de Borbón y Bárbara de Braganza”. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, N.º 9, pp. 49-73.
- REDONDO CANTERA, M. (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*. Madrid, España: Ministerio de Cultura.
- REVILLA, Federico (2009). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, España: Cátedra.
- RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, Alfonso (2006). “Capillas funerarias españolas del Barroco: Variaciones sobre el modelo de El Escorial”. BORNGÄSSER, B., KARGE, H., KLEIN, B. ed., *Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*. Madrid, España: Iberoamericana, pp. 441-460.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (2006). “Inicio de la orden de los mínimos en España: el convento de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga”. En coord. Valeriano Sánchez Ramo, *Los mínimos en Andalucía: IV Centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*. España: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 411-454.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (s.f.). “Camarín de la Virgen de la Victoria, Málaga”. Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna. En: <http://www2.ual.es/ideimand/camarin-de-la-virgen-de-la-victoria-malaga/>. [31/03/2022]
- ROYO NARANJO, Lourdes (s. f.). *El panteón de los condes de Buenavista en la iglesia de la victoria de Málaga origen de la Iglesia*. En <http://www.geocities.ws/arsmalacitana/victoria.htm>.
- SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano (1958). *Bárbara de Braganza*. Madrid: Publicaciones Españolas, N.º 378. Copia digital. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010. Recuperado de <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=6860> [29/04/22].
- SANTA TERESA DE JESÚS (1951). *Libro de Las Fundaciones*. Buenos Aires: Colección Austral, segunda edición.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1982). *Libro de la Vida*. Madrid: Cátedra, Ed. De Dámaso Chicharro.

- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1981). “El “Pía Desdideria” de Hugo Hermann y el Santuario de la Virgen de la Victoria: un ensayo de lectura”. *Boletín de Arte*, N.º 2, pp. 9-32.
- TÁRRAGA BALDÓ, M.^a Luisa (1997). “Noticias biográficas de un escultor del siglo XVIII: Juan de León”. *Archivo español de arte*, Tomo 70, N.º 277, pp. 80-87. DOI: [10.3989/aearte.1997.v70.i277.625](https://doi.org/10.3989/aearte.1997.v70.i277.625)
- TÁRRAGA BALDÓ, M.^a Luisa (2008). “El sepulcro de la Reina María Bárbara de Portugal, esposa del Rey Fernando VI”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, N.º 178, pp. 46-65.
- TEMBOURY ÁLVAREZ, J. (1966). “Notas sobre la Virgen de la Victoria y su Santuario. Reinterpretación actual de la iglesia de la Victoria”, *Informes históricos-artísticos de Málaga*. Málaga. Caja de Ahorros Provincial de Málaga. pp. 87-105.
- Madres Carmelitas Descalzas Alba de Tormes (s.f.). *Visita al Museo*. En <https://carmelitalba.org/sepulcro-de-santa-teresa/visita-al-museo-carmelitano/>
- Ayuntamiento de Córdoba. El cementerio (s.f.). *Real Cédula de Carlos III de 3 de Abril de 1787*. En digital: https://cecosam.cordoba.es/images/pdf/Curiosidades/AMCO_AH_090601_SF_C_0869-001.pdf



CAPÍTULO VI

Unidos en la vida y en la muerte.

Sepulcros matrimoniales

1. Introducción

A pesar de que nuestra investigación está dedicada a la representación femenina en el arte funerario, este capítulo, que presentamos a continuación, se centra primordialmente en los sepulcros matrimoniales. Por lo que este estudio está enfocado en torno al enterramiento doble, en el que se muestra una representación de ambos sexos, tanto femenino como masculino. La importancia de este análisis radica en la aportación de una perspectiva diferente a la que conseguiríamos investigando, únicamente, las sepulturas individuales de mujeres. Para ello, hemos elaborado una base de datos en la que incluimos más de cien obras repartidas por la geografía española y cuya cronología se incluye dentro de la Baja Edad Media y la Edad Moderna. Por consiguiente, examinaremos diversos estilos con obras variadas del Gótico, Renacimiento o Barroco. Todas estas imágenes nos han permitido llevar a cabo un estudio comparativo de este género artístico tan relevante de nuestro patrimonio.

A lo largo del presente capítulo haremos un recorrido por las distintas tipologías usadas para este género funerario, atendiendo a los cambios estilísticos que se produjeron durante estos siglos. Nos centraremos especialmente en las reproducciones de las estatuas de los difuntos, observando aspectos como las diferentes formas de colocación de las figuras, la indumentaria, los atributos y la actitud de las personas representadas. También son importantes los elementos simbólicos que acompañan al finado y otros componentes como la heráldica y las inscripciones epigráficas.

Desde la Antigüedad, las sociedades del pasado dieron mucha importancia a la muerte y todo lo que ello suponía. Por lo que no es de extrañar que en ocasiones se llevaran a cabo vínculos directos entre el arte y el fenómeno mortuorio, es decir, lo que conocemos como los monumentos funerarios. Movidos por el deseo de plasmar en una imagen el recuerdo del ser desaparecido, estas obras ayudaban, no solo a que se mantuviera vivo en la memoria de quién lo observara, sino también a tener una concepción particular ante la muerte.

Respecto a la práctica de colocar estatuas tumbadas sobre un lecho sepulcral, los yacimientos arqueológicos han demostrado que pueblos tan antiguos como los etruscos y romanos tenían estas costumbres. Un ejemplo claro de la representación matrimonial en el arte funerario de esta época es el conocido como *Sarcófago de los esposos*, datado en el siglo VI a. C. y conservado, actualmente, en el Museo Nacional Etrusco de Villa Giulia

en Roma. A pesar de que en ambas situaciones nos encontramos con la figuración de los difuntos, las posturas que hallamos en las obras de la antigüedad varían considerablemente con respecto a los monumentos analizados para este trabajo, los cuales presentaremos más adelante. Retomando el “Sarcófago de los esposos” debemos comentar varias cuestiones de interés. Para empezar, esta obra no es un sarcófago propiamente dicho, a pesar de que su nombre así lo indique, pues en su interior no se conservan los restos humanos de los fallecidos y, por lo tanto, lo correcto es calificarlo como una urna cineraria de grandes dimensiones⁷³³. Entre los aspectos que más llaman la atención de esta obra es la actitud con la que son presentadas las estatuas de los difuntos. Valentín Carderera explicó que dichas figuras aparecen «recostadas con cierta molicie»⁷³⁴ es decir, una postura cotidiana de gran naturalismo. La pareja se nos muestra reclinados sobre un triclinio, apoyando los codos sobre unos cojines. La mujer aparece en un primer plano y tras ella el hombre apoya su brazo por encima de la mujer, mostrando de esta forma un gesto afectivo entre ambos, que además se verá enfatizado por las sonrisas que expresan sus rostros. Asimismo, esta obra evoca un banquete, posiblemente el que se realizaría durante el ritual funerario. Como podemos comprobar en estas veladas participaban tanto mujeres como hombres, lo que demostraría que las mujeres en la cultura etrusca tenían un papel más relevante en la sociedad de lo que personas de este género tenían en otras culturas de la misma época. Aunque esta actitud se prolongó durante siglos en Italia, otros países de la cristiandad, como España o Francia, evitaron estas posturas por considerarlas demasiado osadas para el emplazamiento en el que serían colocadas⁷³⁵.

Regresando al territorio español, sabemos que las primigenias formas de enterramiento destacaban por ser sencillas lápidas grabadas que terminarían evolucionando en sarcófagos ricamente decorados con tallas de bajo relieve. Ejemplo de este modelo es el arca doble de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas⁷³⁶. Más adelante, en la Baja Edad Media, el desarrollo natural del arte sepulcral hará que desde los siglos XII y XIII los matrimonios representados sean

⁷³³ VALTIERRA, Ana (2013). «Los etruscos y sus ciudades eternas», pág. 23.

⁷³⁴ CARDERERA Valentín (1918). “Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros Reyes de Austria y León hasta el reinado de los Reyes Católicos”, pág. 246.

⁷³⁵ *Ibidem*, pág. 247.

⁷³⁶ SÁNCHEZ-MESA, Domingo (1994). «La escultura en los panteones reales españoles», pág. 80.

expuestos yacentes y sobre un mismo lecho, un claro distintivo con respecto a la etapa precedente⁷³⁷.

2. Tipologías

Debido a la gran cantidad de tipologías que han adoptado los monumentos funerarios durante este tiempo en España, hemos decidido, para una mejor comprensión, dividirlos en diferentes apartados según la disposición de las figuras que representan al finado, los yacentes y los orantes. Finalmente, dedicaremos un apartado propio a obras con características peculiares.

En esta época, más allá de las cualidades intrínsecas del monumento, tiene también una vital relevancia su localización exacta dentro del templo, otorgándole a cada monumento un espacio y una disposición concreta según su tipología. En el caso de que los difuntos fueran representados de forma yacente, la posición correcta en la que debían estar colocados era con los pies hacia el presbiterio y la cabeza hacia los pies del templo, ya que de este modo se estaría evitando dar la espalda al altar. No obstante, cuando el yacente está situado en una capilla, su orientación, necesariamente, puede no coincidir con el altar mayor pero sí debe hacerlo con el altar de la capilla. Sin embargo, si las figuras se mostraban en actitud orante habitualmente se les presentaba en dirección al altar o al retablo de la capilla, completando en cierto sentido la obra, aparentando un acto de oración perpetua hacia Dios o la santidad en cuestión⁷³⁸.

Comenzaremos este recorrido por los modelos de bulto yacente, ya que, cronológicamente, constituyen la primera figuración del difunto con cuerpo completo. Existen diversas tipologías para la representación de los yacentes matrimoniales en el arte funerario. Podemos sintetizarlas en dos clases: la cama sepulcral exenta y el sepulcro mural.

En primer lugar, la cama exenta se proyecta como la solución tridimensional de la lápida. Ésta se caracteriza por ser un sepulcro de concepción horizontal en la que todos sus lados aparecen tallados. Por lo tanto, para una perfecta visualización de la obra, debía estar colocada de tal manera que el espectador pudiera bordearla para contemplar

⁷³⁷ REDONDO, M.^a José (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, pág.134.

⁷³⁸ *Ibidem*, pág. 27.

adecuadamente todas sus caras. Ahora bien, teniendo en cuenta el carácter matrimonial de estos monumentos en los que se reflejan a hombres y mujeres, es preciso resaltar las diferentes caracterizaciones asignadas a cada miembro prestando especial atención a su género. Tradicionalmente, se ha asociado el sepulcro masculino al lado izquierdo del templo, que corresponde al Evangelio, considerado de mayor prestigio en comparación con el lado derecho, donde se sitúa la Epístola, de menor categoría, reservado habitualmente para el sepulcro femenino⁷³⁹. Tras analizar las obras incluidas nuestra base de datos, hemos observado que en los sepulcros matrimoniales exentos prevalece la tendencia a disponer al hombre en el lado izquierdo de la cama funeraria, mientras que la mujer ocupa el derecho. Sin embargo, desde el punto de vista del espectador que se orienta de cara al altar, el hombre queda a la derecha y la mujer a la izquierda. Quizás esta disposición podría explicarse por el valor simbólico de cada lado: el hombre suele encontrarse en el lado derecho, asociado al poder, la fuerza y el dominio; en cambio, ocupa el lado izquierdo, se vincula a la pasividad y el pecado⁷⁴⁰. Aun así, no podemos afirmar que esta distribución sea una norma invariable. Es probable que otros factores también influyan en la disposición de los bultos en el lecho mortuario, como la elección personal de los propios difuntos, o en algunos casos el estatus superior de la mujer respecto a su esposo. En estas circunstancias, la mujer podría ocupar un lugar más destacado, rompiendo así con la norma jerárquica habitual. Un ejemplo para la tipología de cama exenta es el sepulcro de Juan Dávila y Juana Velázquez de la Torre en la iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás en Ávila.

En segundo lugar, encontramos el sepulcro mural caracterizado por su concepción vertical y por ser un monumento esencialmente bidimensional. Este tipo de obras resaltan por su riqueza estructural, debido a que son resultado de la combinación entre escultura y arquitectura, en la que esta última marcará las dimensiones y las posibles formas de aprovechar el espacio. En cuanto a la diversidad de estructuras distinguimos el sencillo arcosolio o formas más elaboradas como el arco triunfal o de retablo⁷⁴¹. Como bien explicamos anteriormente, lo que realmente nos interesa conocer de este tipo de

⁷³⁹ *Ibidem*, pág. 137.

⁷⁴⁰ También aquí se pueden observar reminiscencias en la cultura popular, como la expresión “levantarse con el pie izquierdo”, la cual se usa de manera negativa.

⁷⁴¹ REDONDO, M.^a José, *op. cit.* pág. 106.



Fig. 66 *Sepulcro de Juan Portocarrero y María Osorio*. [Fotografía: <https://www.fuenterrebollo.com/Heraldica-Piedra/moguer.html>]

monumentos funerarios es la distribución de las estatuas matrimoniales. Se puede comprobar cómo, claramente en el arcosolio, se deja la parte exterior para la figura del varón mientras que el interior se destinaba a la estatua de la mujer. Esto supone que, ante la visión del espectador, el varón tenga una colocación privilegiada que será además acentuada por su acercamiento al altar con respecto a la figura femenina. Un ejemplo de esta tipología de enterramiento matrimonial la encontramos en el monasterio de Santa Clara en Moguer, Huelva, con el sepulcro dedicado a Juan Portocarrero y María Osorio.

Continuando con otro modelo de representación del difunto, hallamos los conocidos como bultos orantes, habitualmente emplazados en monumentos murales. Como ya mencionamos en capítulos anteriores, esta denominación no se refiere estrictamente a la postura física de las figuras, sino a la actitud que expresan, ya que el término más adecuado para describir estas estatuas funerarias sería *genuflexas* dado que siempre aparecen de rodillas. Precisamente, tal como apuntaba Redondo⁷⁴², la obra que introduce este modelo de figura orante en nuestro país, es el sepulcro de Alonso de Velasco e Isabel de Cuadros, localizado en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe en Cáceres y realizado por el escultor flamenco Egas Cueman.

⁷⁴² *Ibidem*, pág.125.

Al igual que en los sepulcros de bulto yacente, en la representación matrimonial de los bultos orantes hemos observado una clara diferenciación en la disposición de las figuras según su género. Aunque existen excepciones, por lo general, el hombre ocupa una posición privilegiada respecto a su esposa, quien suele quedar en un segundo plano, colocada detrás de él y en la parte interior del nicho.

Este tipo de figuración tuvo una buena acogida en España, en la que ya detentó un relativo éxito tras sus inicios a mediados del siglo XV. Sin embargo, fue a partir del siglo XVI, con Pompeo Leoni como principal valedor, que se asentó definitivamente como uno de los modelos hegemónicos en nuestro país. Sus cenotafios reales para la Basílica de San Lorenzo de El Escorial son considerados como la principal referencia para el desarrollo de esta tipología en los siglos venideros, puesto que la nobleza tendió a imitar este modelo difundiéndolo por toda la Península.

El éxito de esta tipología probablemente radica en el naturalismo activo y la mayor visibilidad de las figuras, en contraste con las representaciones yacentes. Mientras que los bultos orantes pueden observarse fácilmente desde distintos puntos del recinto sagrado, las figuras yacentes presentan mayores dificultades de apreciación, especialmente aquellas situadas en sepulcros de cierta altura como ocurre con el sepulcro de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal en la Cartuja de Miraflores, Burgos, cuyas efigies reales solo son visibles desde lugares elevados como el altar o el púlpito.

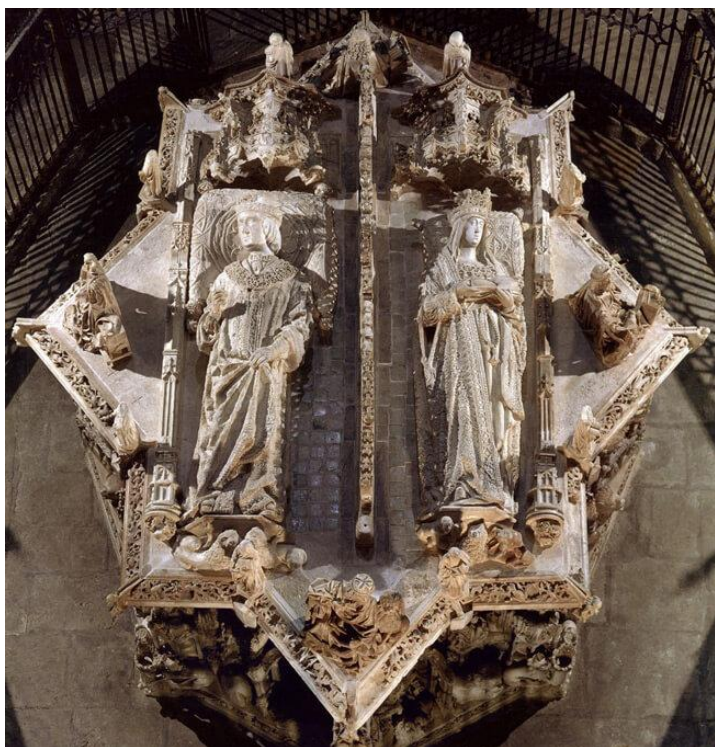


Fig. 67 *Sepulcro de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal.*

[Fotografía:

<https://www.guiasturisticosburgos.com/blog/sepulcro-juan-ii-isabel-de-portugal-cartuja-miraflores.htm>]

Aunque este análisis se ha centrado en figuras conyugales que comparten la misma cama sepulcral o nicho, es común encontrar ejemplos donde cada miembro del matrimonio tiene su propio espacio funerario. Entre los motivos que pudieron llevar a optar por una representación individualizada, en lugar de conjunta, puede estar el deseo de ser recordados de manera más personal, otorgando a cada sepulcro, y por ende a cada figura, un protagonismo exclusivo. Otra posible razón podría ser la distancia temporal entre los fallecimientos de ambos cónyuges, lo que habría provocado que el sepulcro de uno de ellos se realizara antes que el del otro.

Para finalizar este apartado, haremos referencia a algunos monumentos funerarios matrimoniales con características peculiares. Primeramente, encontramos laudas sepulcrales, tanto con representación yacente de los difuntos como la lauda sepulcral de Pedro López de Vitoria y su mujer María Sánchez, actualmente expuesta en el Museo Vasco de Bilbao, u orante como la de García Ortiz de Luyando y Osana Martínez de Arcamendi en la Catedral Vieja de Vitoria. Una de las cualidades más destacadas de este tipo de obras es su aparente sencillez. Sin embargo, la frecuente utilización de materiales



Fig. 68 *Lauda sepulcral de Pedro López de Vitoria y su mujer María Sánchez.*
<https://museotik.euskadi.eus/coleccion/-/titulo-lauda-sepulcral-de-pedro-lopez-de-vitoria-y-su-mujer-maria-sanchez/objeto-laude/museotik-ca-187053/>



Fig.69 *García Ortiz de Luyando y Osana Martínez de Arcamendi*
<https://arte.catedralvitoria.eus/eu/item/6/39/Garc%26iacute%3Ba+Ortiz+de+Luyandoren+eta+Osana+Mart%26iacute%3Bnez+de+Arzamendiren+hilobi-lauda>

como el bronce, muy valorado en la época renacentista, implicaba un alto costo debido a la escasez de artistas y talleres capacitados para trabajarlo. Precisamente por la complejidad de trabajar este material, la nobleza lo elegía como un símbolo de distinción y lujo⁷⁴³.

A continuación, encontramos algunas sepulturas que recuerdan a la tipología de sepulcro domatomorfo que, según la definición de Redondo Cantera⁷⁴⁴, se caracteriza por presentar una cubierta a doble vertiente. Un ejemplo de este modelo es el sepulcro de Jaime II y Blanca de Anjou en el Monasterio de Santes Creus en Tarragona, cuyas efigies están dispuestas en cada vertiente, en el lado derecho se colocó la del rey y en el lado izquierdo la de la reina. Muy cerca de este lugar, se encuentra el Monasterio de Poblet, que contiene el panteón real de la Corona de Aragón. Este conjunto funerario, completamente restaurado a lo largo de la primera mitad del siglo XX, destaca por la novedosa disposición de sus figuras, también a doble vertiente, sobre dos arcos escarzanos en el crucero de la iglesia:

En el lado del Evangelio estuvieron los sepulcros de Jaime I (1276); Pedro el Ceremonioso (1387) y sus tres mujeres, María de Navarra, Leonor de Portugal y Leonor de Sicilia; y Fernando I de Antequera (1416) acompañado de su mujer doña Leonor. En el lado de la Epístola, Alfonso II (1196), Juan I (1396) y sus dos mujeres, doña Matea de Armagnac y doña Violante de Bar; y Juan II (1479) con su segunda mujer doña Juana⁷⁴⁵.

La disposición de los múltiples sepulcros fue bastante ingeniosa, pues los situaba en altura, en uno de los lugares más privilegiados del templo. Esto no solo permitía al espectador una excelente visión de las obras, sino que además no interfería con el tránsito habitual de las personas que recorrían el espacio sagrado.

También son curiosos los monumentos funerarios matrimoniales colocados a distintos niveles. Encontramos algunos ejemplos con rasgos singulares. En primer lugar, comentamos el sepulcro de Diego López II de Haro y Toda Pérez de Azagra, en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera, La Rioja. A primera vista se puede apreciar dentro de un arcosolio renacentista, el sepulcro con bulto yacente del marido colocado en el nivel superior. En cambio, el sepulcro de su esposa, parece ajustarse a la estructura

⁷⁴³ BARRIUSO, Inmaculada (2002). “El atuendo: necesidad y prestigio. Lujo y ostentación en la Edad Moderna. Lauda sepulcral de los Marqueses de Navas.” pág. 2.

⁷⁴⁴ REDONDO, M.^a José *op. cit.* p.102.

⁷⁴⁵ NAVASCUÉS, Pedro (2000). “Los sepulcros reales de Poblet”, pág. 98.

como un acomodo posterior, pues para ella se optó por un sarcófago tallado sin figuración de la difunta, lo cual muestra cierta desigualdad entre sus componentes y, adema, ubicado en un nivel inferior sobresaliendo del arcosolio. De manera similar a esta disposición, pero con una concepción sepulcral diseñada de forma conjunta, encontramos el sepulcro de Alvar I de Urgel y Cecilia de Foix. En este caso, ambos difuntos cuentan con representaciones figuradas y la misma ornamentación basada en sus respectivas heráldicas. No obstante, la figura del hombre ocupa el nivel superior, mientras que la de la mujer ocupa el nivel inferior, manteniendo una jerarquía visible en la disposición. En segundo lugar, encontramos el sepulcro de Joan Ramón Folch y Francisca Manrique de Lara en el castillo de Cardona, Barcelona. Lo interesante de esta obra es que la figura del esposo se sitúa en el interior y la de la esposa en el exterior, a pesar de que esta disposición suele ser al revés. Probablemente se diseñó así debido a la inclinación del espacio en donde reposan las efigies, que crea dos niveles, colocando al hombre en un plano superior a su mujer. Y, en tercer lugar, se halla el sepulcro mural de Simón de Galarza y Antonia Rodríguez en la iglesia del convento de carmelitas de Alba de Tormes. En esta obra, la figura yacente femenina presenta una solución escultórica innovadora, aunque mantiene su disposición interna, el lecho ha sido plegado, colocando la efigie de frente al espectador, proporcionando una perspectiva novedosa para esta tipología y mejorando su visibilidad.

Otro monumento funerario matrimonial que destaca por su singularidad es el sepulcro de Felipe V e Isabel de Farnesio en la capilla-relicario de la Real Colegiata de la Santísima Trinidad, en el Palacio de la Granja de San Ildefonso. Esta obra revolucionó el panorama artístico funerario al introducir un nuevo modelo de influencia francesa e italiana. El sepulcro, adosado a la pared, presenta una estructura casi piramidal, donde varias esculturas alegóricas rodean los medallones que contienen los bustos en bajo relieve de los reyes, presentados en perfil y mirándose el uno al otro para la posteridad.

Por último, si el varón tenía más de una esposa su monumento funerario podía acrecentarse en cuanto al número de figuras representadas. Normalmente, cuando las figuras son yacentes, se reserva el centro para la estatua masculina, dejando los lados a las femeninas, ejemplo de esto es el sepulcro de la familia Santander-Osorio localizado en la iglesia de San Miguel en Saldaña, Palencia. Sin embargo, cuando los personajes están arrodillados la figura masculina suele situarse en el lugar más próximo al altar, seguido por sus esposas distribuidas tras él por su estatus o grado afectivo. Esta modalidad

la podemos encontrar en el cenotafio creado por el artista Pompeyo Leoni para Felipe II, en El Escorial, quién aparece acompañado por tres de sus cuatro esposas⁷⁴⁶.

3. Las representaciones del finado y sus distintivos

Este apartado lo hemos dedicado a aquellos elementos que determinan la representación del difunto. Nos encargaremos, especialmente, de los detalles escultóricos que puntualizan las propiedades de cada género, como son la indumentaria, los atributos, los acompañantes y la actitud.

La escultura funeraria supone uno de los testimonios esenciales para el estudio de las vestimentas del pasado. Como bien hemos comprobado, en la recopilación de obras, la indumentaria varía según la época en la que se reprodujo, atendiendo a la moda imperante y a los aspectos simbólicos. Sin duda, la vestimenta desempeñó un papel fundamental tanto en la representación del estatus social del difunto, como en la propia identidad de su género. En este apartado no nos detendremos en describir cada uno de los elementos que componen los ropajes, sino que destacaremos aquellos que caracterizan a cada género. Por lo general, hemos comprobado que, en los monumentos funerarios matrimoniales los bultos tienden a vestir según dos modalidades: las figuras masculinas como caballeros portando trajes de milicias o con trajes cortesanos; mientras que las figuras femeninas se muestran con indumentarias de tipo monjil o cortesana. Poniendo un ejemplo para cada una de estas modalidades, encontramos el sepulcro de Ruy López de Ribera e Inés de Sotomayor del Monasterio de Santa María de las Cuevas en Sevilla. Claramente puede apreciarse como se ha optado para la figura del marido por una armadura de caballero, compuesta por varias piezas como el casco, las hombreras, el peto, la cota de malla, rodilleras, grebas y escarpes. En cambio, para la figura de la esposa se ha preferido una indumentaria mucho más pudorosa, concretamente un hábito que oculta sus zapatos y una toca que cubre su cabeza. Además, era frecuente que las mujeres llevaran hábito, pues al ser un atuendo de luto muchas viudas debían vestirlo⁷⁴⁷. Ahora bien, para mostrar un ejemplo de indumentaria cortesana, hemos optado por el sepulcro de los III Marqueses de Poza del Convento de San Pablo en Palencia. A primera vista puede apreciarse como los cónyuges visten ricos ropajes, decorados con gran virtuosismo,

⁷⁴⁶ La mujer que falta por retratar es María I de Inglaterra, sepultada en la Abadía de Westminster.

⁷⁴⁷ REDONDO, M.^a José *op. cit.* pág. 246.

sobresaliendo, para ambos, las gorgueras y los puños de lechuguilla. En cuanto a la estatua masculina destaca la capa, el jubón y unos calzones que permiten ver las medias. Por el contrario, la estatua femenina viste una saya entera con tocado en la cabeza⁷⁴⁸.

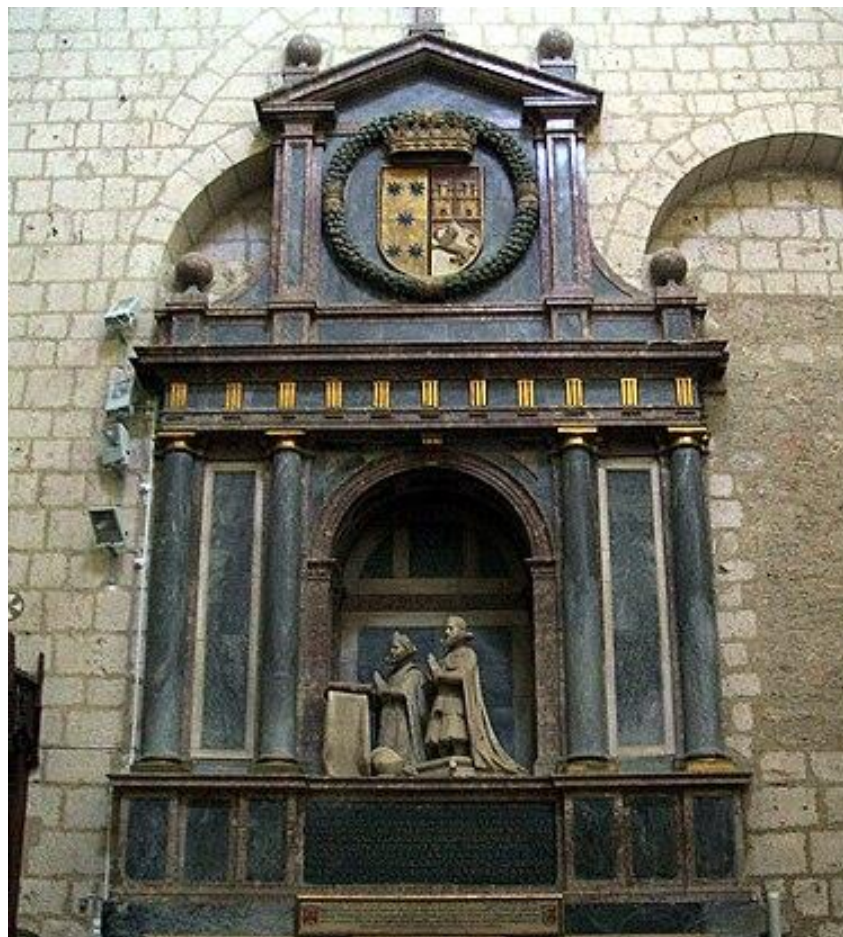


Fig. 70 *Sepulchro de Francisco de Rojas y Enríquez y Francisca Enríquez Cabrera.*
[Fotografía: Zarateman].

Entre los elementos escultóricos que acompañan a los difuntos están los atributos⁷⁴⁹. Estos objetos se aplican a los monumentos funerarios para demostrar la condición de las personas a los que se les atribuye. Para algunos estamentos existen atributos exclusivos de su rango -como los distintivos reales-, en cambio, las representaciones femeninas carecen de objetos particulares para su sexo, pues todos los símbolos que portan también pueden ser llevados por los hombres⁷⁵⁰.

⁷⁴⁸ POZZETI, Gisela (30/07/2020) *Historia I- Barroco, s.p.*

⁷⁴⁹ La explicación de los símbolos se ha extraído de CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alan (1986). *Diccionario de los símbolos.*

⁷⁵⁰ REDONDO, M.^a José *op. cit.* pág. 246.

De esta forma, en los sepulcros matrimoniales pueden apreciarse con claridad los objetos atribuidos a cada uno de sus miembros. En el caso de los hombres, y especialmente aquellos pertenecientes al estado militar, el elemento recurrente para su caracterización es la espada, símbolo de virtud y valentía. En contraste, las mujeres, portaban objetos devocionales como los rosarios o libro de horas para acentuar su piedad⁷⁵¹. De hecho, autores como J. Yarza destacan que la posesión de un libro en manos de una mujer durante la Baja Edad Media no solo subrayaba su devoción, sino que también confería prestigio social, al proyectarla como una mujer letrada⁷⁵².

Asimismo, según la categoría de los individuos, sus atributos varían, siendo los monarcas quienes presentan mayor rango y distinción. Centrándonos en el sepulcro de Juana de Castilla y Felipe “el Hermoso”, podemos establecer unas generalidades entorno a la representación funeraria de los monarcas. Los dos son portadores de coronas y manto real, símbolos del poder que ambos ostentaban. En este caso particular, la reina sostiene con sus dos manos un cetro que simboliza la autoridad suprema, mientras que el rey sujeta con las suyas una espada, que cuando es emblema real, se asocia con la justicia⁷⁵³.

Con frecuencia, los personajes funerarios suelen aparecer acompañados por figuras de menor tamaño situadas a sus pies. Por lo general, estas imágenes podemos asignarlas según el género del difunto, aunque también hay ocasiones en las que se recurre a una única figura asociada al matrimonio representado.

Comenzando por los animales representados, los más frecuentes son el perro, símbolo de la fidelidad, y el león, símbolo del poder y la fuerza. Aludiendo a esto, hemos recurrido al sepulcro de Pedro López de Ayala y María de Guzmán en la Capilla de la Virgen del Cabello de Quejana en Álava. Ambos yacentes tienen un perro acomodado a sus pies, no obstante, podemos advertir como su forma varía si es para el hombre o para la mujer. En el caso del marido se le acompaña con un lebel o perro de caza, refiriéndose a su condición de noble, quien a través de la caza cultiva virtudes como la paciencia y la prudencia⁷⁵⁴. Sin embargo, a la dama la acompañan dos perros pequeños, que simbolizan diferentes aspectos según el autor que lo interpreta. Por ejemplo, para Mâle manifiesta las virtudes domésticas de la mujer; mientras que para Franco Mata estos perritos son

⁷⁵¹ VELASCO, María (2014). “Símbolos para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media”, pág. 449.

⁷⁵² LAHOZ, Lucía (2014). “De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgia y salvación”, pág. 260.

⁷⁵³ La explicación de los símbolos la he extraído de CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT Alan, *op. cit.*

⁷⁵⁴ VELASCO, María, *op. cit.* pág. 453.

símbolos de la gracia y debilidad femenina; y en cambio, Alonso Álvarez considera que cuando aparecen en camadas hacen a alusión a la fecundidad⁷⁵⁵. Asimismo, entre las figuras que acompañan al difunto encontramos también a pajes y doncellas, símbolo de lealtad, asociados cada uno al sexo del difunto que representan. Para reflejar esto, hemos optado por el sepulcro de Gutierre de Cárdenas y Teresa Enríquez, de la Colegiata del Santísimo Sacramento en Toledo. En este monumento, ambas figurillas están descabezadas y portan libros abiertos. Por un lado, el paje aparece reclinado apoyando su brazo izquierdo sobre un yelmo, mientras que, por otro lado, la doncella que ha sido elegantemente vestida, apoya su brazo izquierdo sobre un cojín⁷⁵⁶. Ahora bien, existen sepulcros en los que los elementos acompañantes pueden aludir tanto al hombre como a la mujer. Un ejemplo de ello es el monumento funerario de Juan de Ovalle Godínez y Juana de Ahumada, donde a los pies se labró una figura juvenil que representa a su hijo fallecido, Gonzalo de Ovalle⁷⁵⁷.

Asimismo, es relevante resaltar la actitud con la que se presentan a los difuntos en los monumentos funerarios. Según la autora Lucía Lahoz, existe una marcada división entre las imágenes masculinas y femeninas. Ella señala que esta dicotomía se manifiesta a través de los elementos iconográficos: los hombres suelen ser retratados con una actitud más activa, mientras que las mujeres adoptan una postura más pasiva⁷⁵⁸. Esta diferencia no solo destaca una división de roles, sino que también refleja una jerarquía en la que la figura femenina es relegada a un segundo plano, tanto en lo simbólico como en lo visual.

Los monumentos funerarios a menudo reflejan la diversidad de relaciones matrimoniales, mostrando actitudes más o menos afectivas entre sus cónyuges. Un ejemplo de una representación afectuosa es la lauda de Pedro Dávila y María Enríquez de Córdoba, localizada actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. En ella los cónyuges unen sus cuerpos enlazando sus manos en un gesto cariñoso de unión. Además, esta idea se refuerza al final del epitafio: “Para que a los que Dios ha unido, no los separara la muerte”⁷⁵⁹, una clara referencia al sacramento matrimonial que simboliza el amor eterno. Por el contrario, el sepulcro de Diego Gómez de Ribera y Beatriz de Portocarrero

⁷⁵⁵ CENDÓN, Marta (2012). “La imagen de la mujer en el arte bajomedieval gallego”, pág. 94.

⁷⁵⁶ LÓPEZ, R. y NICOLAU, J. (2002). “La familia Cárdenas, Juan de Lugano y los encargos de escultura genovesa en el siglo XVI”, pág. 175.

⁷⁵⁷ “El Convento y La Iglesia”. *Madres Carmelitas Descalzas Alba de Tormes*. Recuperado de <https://carmelitalbalba.org/sepulcro-de-santa-teresa/convento-y-la-iglesia/>

⁷⁵⁸ LAHOZ, Lucía, *op. cit.* pág. 260.

⁷⁵⁹ BARRIUSO, Inmaculada, *op. cit.* pág. 9.

ubicado en el Monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla, muestra una actitud más distante entre sus cónyuges, especialmente por parte del marido que parece dar la espalda a la estatua de su esposa.

4. Inscripciones y heráldicas

Entre los muchos componentes de un monumento funerario encontramos la inscripción epigráfica y los escudos heráldicos como elementos identificativos de los finados. En primer lugar, las inscripciones pueden variar considerablemente en cuanto a tamaño y contenido. Mientras que algunos epígrafes indican meramente quienes son los personajes que allí reposan, otros epitafios hacen referencia a multitud de datos; como fechas, elementos biográficos, cargos ejercidos o proezas entre otras. Así mismo, en el caso de los sepulcros matrimoniales es más frecuente encontrar epitafios cuyos contenidos expresan la añoranza por el fallecimiento de uno de los cónyuges dejando constancia, además, de la unión que perdura más allá de la muerte⁷⁶⁰. Ahora bien, aunque hay obras en las que cada miembro de la pareja posee su propia cartela, como el sepulcro de los condestables Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza de la Catedral de Burgos, la realidad es que no son pocas las ocasiones en las que cuando el matrimonio comparte epitafios, la mención femenina queda relegada a su relación con el marido, mencionándola únicamente como “esposa de”. Por ejemplo, en el sepulcro de Francisco de Eraso y Mariana de Peralta de la Iglesia de Mohernando en Guadalajara, muestra un



Fig. 71 *Sepulcro de Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza.*

[Fotografía: <https://www.flickr.com/photos/elcamino2006/303198636/>]

⁷⁶⁰ REDONDO, M.^a José, *op. cit.* pág. 267.

epitafio en latín⁷⁶¹ en el que solo se alude a la esposa para informar de que ella ordenó la construcción de dicha sepultura.

Y, en segundo lugar, la heráldica se nos presenta como una pieza de gran importancia, siendo fácilmente identificable por su notoriedad. La colocación de estos escudos en la obra funeraria advierte de la pertenencia del difunto a un estamento superior y a un linaje concreto. Para el caso de los monumentos funerarios matrimoniales no hemos apreciado una desigualdad evidente en cuanto a su representación, pues tanto el emblema de la esposa como del marido suele quedar retratado de igual manera. Además, como apuntaba Guerrero:

“Es un hecho comprobado que las mujeres de la nobleza, por su posición inter linajes, son el centro de una red de socialización y de alianzas a través de la cual se articula el ejercicio del poder en el interior y exterior del linaje⁷⁶².”

Por lo tanto, como solía ocurrir en las sociedades pasadas, estos enlaces evidencian políticas matrimoniales. En este tipo de sepulcros es frecuente encontrar dos formas de representar la heráldica: puede ser que cada cónyuge tenga incorporado su escudo de manera individual; o bien reproducido en un emblema conjunto. Un ejemplo en el que se distinguen estas dos modalidades unidas es el sepulcro de Martín de Maluenda y Juana García de Castro en la Iglesia de San Gil Abad de Burgos. En esta obra, en la pared interna del nicho, se observan dos escudos: el de la izquierda, visto de frente, corresponde a Martín de Maluenda, mientras que el de la derecha pertenece a Juana García de Castro. Por otro lado, en el frontal de la cama se ha colocado un escudo central que fusiona ambas armas, simbolizando de esta manera conjunta la unión matrimonial.

⁷⁶¹ HERRERA, Antonio (24/11/2000). *Don Francisco de Eraso, señor de Humanes*.

⁷⁶² GUERRERO, Yolanda (2016). “Testamentos de mujeres: una fuente para el análisis de las estrategias familiares y de las redes de poder formal e informal de la nobleza castellana”, pág. 102.



Fig. 72 *Sepulcro de Martín de Maluenda y Juana García de Castro*
[Fotografía: FILPO CABANA]

5. Conclusiones

Tras examinar diversos monumentos funerarios matrimoniales en territorio español, podemos extraer algunas conclusiones que responden a nuestra incógnita principal: ¿existe una clara distribución jerárquica entre las representaciones femeninas y masculinas que componen estos monumentos, o ambos géneros mantienen el mismo protagonismo? A partir de esta pregunta y del análisis de las obras, se puede afirmar que, en la mayoría de los casos, hay un patrón evidente en la disposición de las figuras, donde el hombre ocupa habitualmente una posición predominante en comparación con su contraparte femenina.

Este predominio masculino no solo se refleja en la ubicación de las figuras dentro del monumento, e incluso del templo, sino también en otros aspectos como la indumentaria, los atributos que acompañan a cada personaje, e incluso las posturas o actitudes con que son representados. Estos factores contribuyen a que el hombre presente un estatus más destacado, mientras que las mujeres, por lo general, aparecen relegadas a un papel más modesto o subordinado.

Sin embargo, también es cierto que existen ejemplos en los que ambos miembros del matrimonio se presentan de manera más equilibrada, tanto en su ubicación como en representación simbólica. En estos casos, es posible que la igualdad en el retrato funerario se deba, en parte, al rol que la mujer pudo haber desempeñado en la comisión de la obra y en la gestión de su propia memoria funeraria. Las mujeres que ejercían cierto poder o influencia durante su vida podían asegurarse de que su legado se reflejara de una manera más equitativa junto a sus esposos.

Por último, estos monumentos no son solo conmemoraciones personales, sino también un reflejo de las estructuras sociales de la época en que fueron creados. Por esta razón, no resulta sorprendente que las diferencias entre hombres y mujeres estén en sintonía con las dinámicas de una sociedad patriarcal, donde el hombre ocupaba una posición de poder y la mujer, por lo general, un rol secundario. En definitiva, estas obras nos ofrecen una visión de las relaciones de género en un contexto histórico y cultural específico.

6. Bibliografía y webgrafía

- BARRIUSO ARREBA, Inmaculada (diciembre 2002). “El atuendo: necesidad y prestigio. Lujo y ostentación en la Edad Moderna. Lauda sepulcral de los Marqueses de Navas.” *Museo Arqueológico Nacional*. <http://www.man.es/dam/jcr:1f12d833-8acc-4b85-b4e1-d7adc396ed26/man-pieza-mes-2002-12-landa-sepulcral.pdf> [12 de septiembre de 2020].
- CARDERERA, Valentín (1918). “Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros Reyes de Austria y León hasta el reinado de los Reyes Católicos”. En *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 73 (pp. 224-258). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Recuperado el 2 de febrero de 2019, desde <http://www.cervantesvirtual.com/obra/resea-historicoartstica-de-los-sepulcros-nacionales-desde-los-primeros-reyes-de-asturias-y-len-hasta-el-reinado-de-los-reyes-catlicos-0/>
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2012). “La imagen de la mujer en el arte bajomedieval gallego”. En GARCÍA, M.; CERNADAS, S. y BALLESTEROS, A. *As mulleres na historia de Galicia*. (pp. 81- 100). Santiago de Compostela: Andavira. Recuperado el 16 de agosto de 2020, desde [file:///C:/Users/Cristina/Downloads/La imagen de la mujer en el Arte Bajome.pdf](file:///C:/Users/Cristina/Downloads/La%20imagen%20de%20la%20mujer%20en%20el%20Arte%20Bajome.pdf)
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alan (1986). *Diccionario de Símbolos*. Recuperado de <http://www.archetipos.com/wp-content/uploads/2018/10/diccionario-de-los-simbolos-jean-chevalier-ilovepdf-compressed.pdf> [11 de septiembre de 2020].
- GUERRERO NAVARRETE, Yolanda (2016). “Testamentos de mujeres: una fuente para el análisis de las estrategias familiares y de las redes de poder formal e informal de la nobleza castellana”. *Studia Historica. Historia Medieval*, (vol. 34), pp. 89-118. Recuperado de https://revistas.usal.es/index.php/Studia_H_Historia_Medieval/article/view/14015/15976 [10 de septiembre de 2020].
- HERRERA CASADO, Antonio (24/11/2000). *Don Francisco de Eraso, señor de Humanes*. Recuperado de <http://www.herreracasado.com/2000/11/24/don-francisco-de-eraso-senor-de-humanes/> [11 de septiembre de 2020].
- LAHOZ, Lucía (2014). “De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgia y salvación”. En GONZÁLEZ, C. y Bazán, I. *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media: estudios y documentos*. (pp. 241-294). Bilbao: Universidad del País Vasco. Recuperado el 10 de febrero de 2019, desde [file:///C:/Users/Cristina/Downloads/De sepulturas y panteones memoria linaje.pdf](file:///C:/Users/Cristina/Downloads/De%20sepulturas%20y%20panteones%20memoria%20linaje.pdf)
- LÓPEZ TORRIJOS, R. y NICOLAU, J. (2002). “La familia Cárdenas, Juan de Lugano y los encargos de escultura genovesa en el siglo XVI”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, (tomo. 68), pp. 169-190. Recuperado de [file:///C:/Users/Cristina/Downloads/DialnetLaFamiliaCardenasJuanDeLuganoYLosEncargosDeEscultu-856508%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Cristina/Downloads/DialnetLaFamiliaCardenasJuanDeLuganoYLosEncargosDeEscultu-856508%20(3).pdf) [3 de septiembre de 2020].
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (septiembre 2000). “Los Sepulcros Reales de Poblet”. *Descubrir el arte*, núm.19, pp. 98-101. Recuperado de <http://oa.upm.es/10585/2/sepulcrosreales2.pdf> [8 de septiembre de 2020].
- POZZETI, Gisela (30/07/2020). *Historia I- Barroco*. Recuperado de <https://historiadeltraje.com/tag/rhingrave/> [10 de septiembre de 2020].

- REDONDO CANTERA, M.^a José (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*. Madrid, España: Ministerio de Cultura.
- SÁNCHEZ MESA MARTÍN, Domingo (1994). «La escultura en los panteones reales españoles». En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. (coord.), *La escultura en el Monasterio del Escorial*.
- VALTIERRA, Ana (noviembre-diciembre de 2013). «Los etruscos y sus ciudades eternas». *Adiós cultural*, núm. 103, pp. 21-23. Recuperado de <http://www.revistaadios.es/UserFiles/pdfs/Adis103internet.pdf> [3 de septiembre de 2020].
- VELASCO RODRÍGUEZ, María (2014). “Símbolos para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media”. *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, San Lorenzo del Escorial, (vol. 1), pp. 445-462. Recuperado de [file:///C:/Users/Cristina/Downloads/Dialnet-SimbolosParaLaEternidadIconografiaFunerariaEnLaBaj-5043941%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Cristina/Downloads/Dialnet-SimbolosParaLaEternidadIconografiaFunerariaEnLaBaj-5043941%20(3).pdf) [12 de septiembre de 2020].
- Madres Carmelitas Descalzas Alba de Tormes (s.f.). *El Convento y La Iglesia*. En <https://carmelitalba.org/sepulcro-de-santa-teresa/convento-y-la-iglesia/>

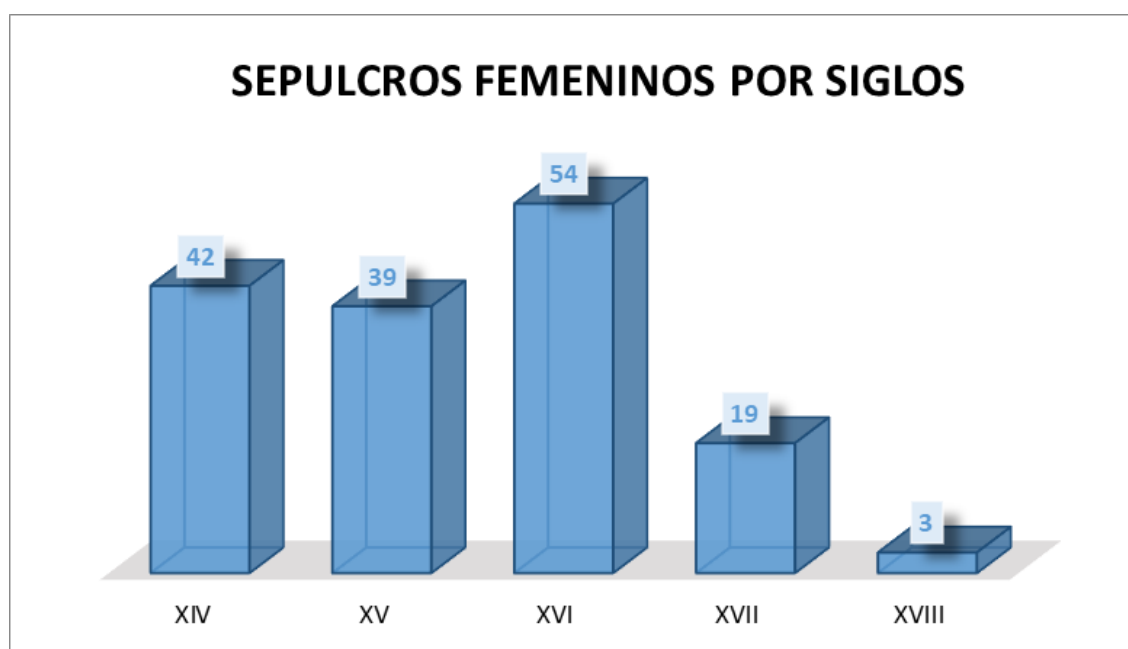
CONCLUSIONES



Para finalizar esta tesis, es fundamental que recordemos los principales objetivos que han guiado la investigación. En primer lugar, se buscó documentar y catalogar ejemplos significativos de monumentos funerarios femeninos localizados en España. Esta laboriosa tarea, que hemos abordado durante todos estos años, nos ha permitido crear una base de datos más extensa de lo que esperábamos en un principio, reuniendo un total de 157 obras. Ahora bien, somos conscientes de que esta recopilación aún no está completa. Hemos tenido que dejar fuera algunas obras, ya sea porque no contamos con la suficiente información para su inclusión o porque, simplemente, desconocemos su existencia. Estas limitaciones se deben, en gran medida, al amplio marco geográfico y cronológico abarcado, que comprende el actual territorio español a lo largo de cinco siglos, lo cual ha imposibilitado documentar todos los sepulcros femeninos. A pesar de ello, consideramos que la base de datos creada constituye una base sólida de referencia, aunque entendemos que está sujeta a futuras ampliaciones y mejoras conforme descubramos nuevos monumentos u obtengamos más información sobre aquellos que ya conocemos. Por lo tanto, teniendo en cuenta que las conclusiones generales de esta tesis se fundamentan en los monumentos registrados en la base de datos, es importante tomar los resultados con la prudencia adecuada. No obstante, creemos que la muestra recopilada es lo suficientemente representativa como para extraer conclusiones válidas y relevantes en el estudio del arte funerario femenino en España.

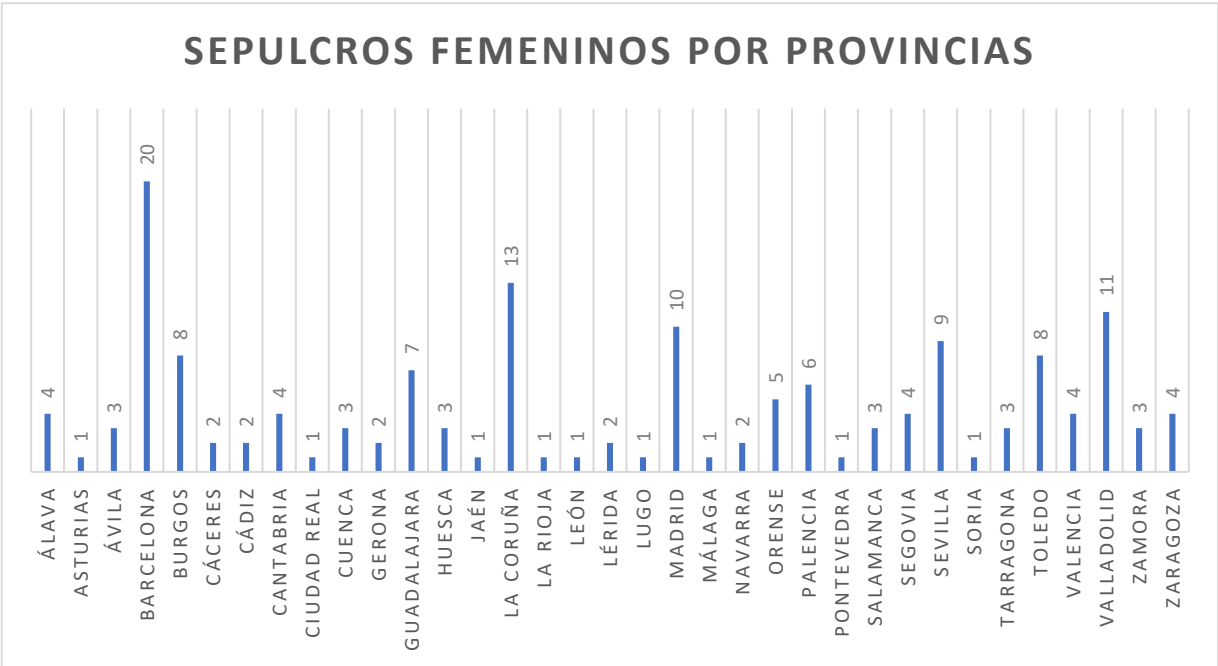
El segundo objetivo fue examinar la evolución histórica y cultural del arte funerario femenino a lo largo del periodo propuesto. A partir de esta premisa hemos podido comprobar cómo ha variado la construcción de monumentos fúnebres desde el siglo XIV hasta el siglo XVIII. Por un lado, debido a cuestiones culturales como los diferentes estilos artísticos que se desarrollaron en cada época, atendiendo a sus características intrínsecas, nos referimos al arte del Gótico, el Renacimiento, el Manierismo o el Barroco; los cuales dejaron su huella tanto en la forma como en el contenido de los monumentos funerarios. Además, debemos destacar la influencia de corrientes artísticas extranjeras procedentes, especialmente, de Italia, Francia y Flandes que enriquecieron y modificaron las tradiciones funerarias locales. Por otro lado, debemos añadir la importancia de ciertos acontecimientos históricos que han marcado el devenir cultural y la percepción de la muerte. Concretamente, el arte funerario es un reflejo del dominio directo que la religión católica ha tenido en la cultura y sociedad española a lo largo de los siglos. También podemos resaltar la propia influencia de los monarcas y sus dinastías, cuyos sepulcros se

convirtieron en fuente de copia e inspiración para las élites, que buscaban replicar su esplendor y magnificencia. Asimismo, cada época refleja algunas tendencias a través de estas obras; por ejemplo, el fervor religioso de la Baja Edad Media tuvo una repercusión notable en la iconografía y disposición de los sepulcros evidenciando una mayor preocupación por la salvación del alma. Posteriormente, con la llegada del humanismo a principios de la Edad Moderna, se introducen nuevas visiones para entender la individualidad del difunto y su proyección de la fama póstuma. Finalmente, los efectos de la Contrarreforma y el Concilio de Trento, establecieron las pautas para una nueva tradición funeraria más sobria y moralizante, donde el mensaje religioso adquiere un peso mayor. Tampoco podemos ignorar como las crisis económicas, demográficas y políticas que atravesaron estos siglos afectaron de manera directa a las tendencias del arte sepulcral. Estas circunstancias no solo influyeron en la cantidad de monumentos erigidos, sino también en la elección de sus tipologías, materiales y en las iconografías utilizadas, las cuales responden a las necesidades y preocupaciones de cada contexto histórico.



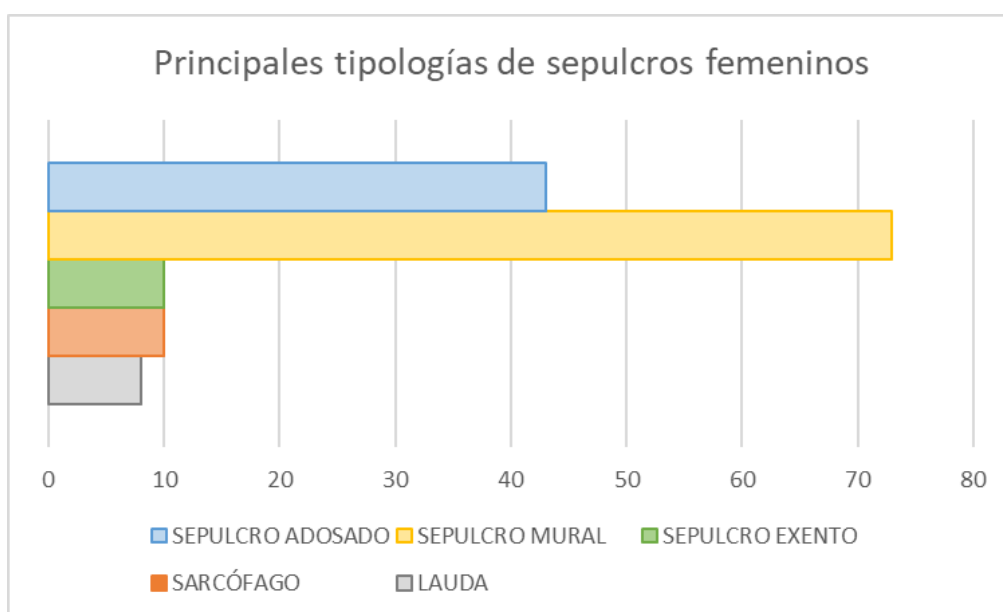
Gráfica 1. El número de sepulcros registrados muestra un aumento constante desde el siglo XIV hasta el XVI. Sin embargo, durante el siglo XVII se produce un notable descenso, con muy pocos ejemplos documentados en el siglo XVIII. Esta disminución refleja una transformación del género sepulcral, influenciada no solo por las diversas crisis, sino también por la evolución de las capillas funerarias, donde la representación escultórica del difunto dejó de ser el elemento central de la obra.

No podemos pasar por alto un aspecto crucial del arte funerario, nos referimos a sus constantes modificaciones. Aunque muchos de los espacios conmemorativos donde se encuentran estas piezas perduran todavía, en otros casos han desaparecido o fueron reconstruidos en otros estilos o con nuevas funciones. Los sepulcros, en particular, son obras relativamente fáciles de trasladar, no solo dentro de la misma iglesia, sino incluso entre edificios distintos. Este desplazamiento ha distorsionado considerablemente la apariencia original de muchas de las obras, dando lugar a la visión actual que, en última instancia, es la que incluimos en nuestra base de datos. Como se muestra en la “Gráfica 2”, algunas provincias cuentan con una mayor cantidad de obras en comparación con otras, donde en ciertos casos no existen ni si quiera registros. Las razones de esta disparidad son diversas. Por un lado, provincias destacaron más que otras porque fueron lugares donde se estableció la corte española, la cual resalta por su carácter itinerante al desplazarse con frecuencia durante siglos y, además, por existir en ellos importantes focos artísticos como sucedió en Toledo o Valladolid. Ahora bien, cabe mencionar que sobresalen comunidades como Cataluña o Galicia porque disponen de un mayor número de estudios y registros digitalizados sobre este tema. Un ejemplo de esto es la página web “Pobles de Catalunya. Guia del Patrimoni Històric i Artístic dels municipis catalans”, que ha facilitado considerablemente la tarea de documentación, al contar con un apartado de búsqueda dedicado al arte funerario.



Gráfica 2.

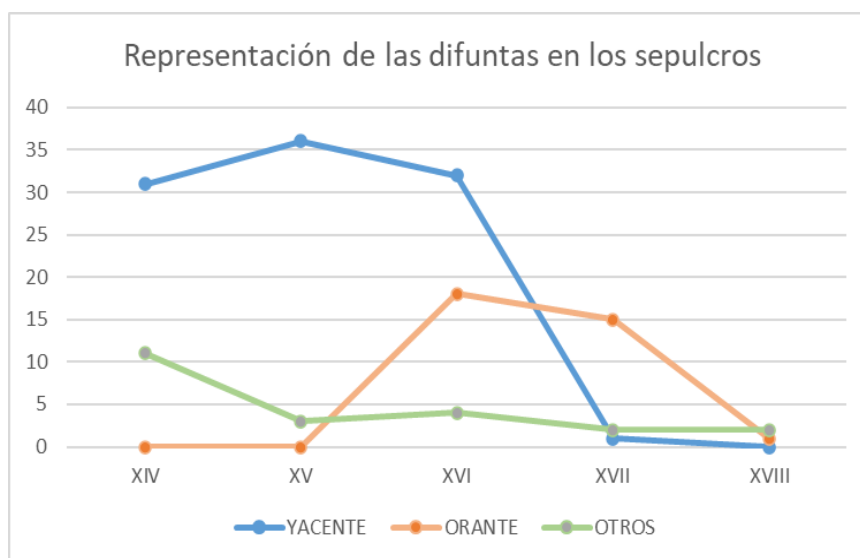
El tercer objetivo de la investigación consistió en identificar y estudiar las tipologías e iconografías de los monumentos funerarios femeninos, con el fin de determinar los patrones estructurales y simbólicos más recurrentes. De manera que, durante los cinco siglos abordados, hemos podido identificar cuáles fueron los principales modelos de arte sepulcral y que tendencias estéticas incorporaron. Entre las tipologías de sepulcros femeninos documentadas, la más común es el sepulcro mural. En el siglo XIV, fue habitual colocar las tumbas en aberturas a modo de arcosolios en las paredes de las iglesias. Aunque estas obras no solían ocupar los lugares más privilegiados, su ubicación le permitía aprovechar mejor el espacio interior del templo, garantizando una mejor conservación, a diferencia de los sepulcros exentos que con frecuencia obstruían la circulación. Los sepulcros adosados destacaron como una alternativa pues se evitaba perforar los muros de la iglesia, lo cual requería de mayores costos y de la intervención de especialistas. Por otro lado, aunque las laudas es la tipología que presenta menor número de ejemplos, esto no se debe a su falta de uso, sino a la escasez de piezas de interés artístico. Muchas de ellas han perdido su decoración o los datos de su propietario, siendo las piezas más vulnerables al deterioro o destrucción.



Gráfica 3.

Asimismo, el cuarto objetivo se centró en el análisis de la imagen de la mujer en el arte funerario español. A lo largo de los siglos estudiados, hemos puesto especial atención en cómo se representa la figura femenina, examinando su postura, actitud, indumentaria,

atributos y acompañamientos. Las diferentes obras recogidas, junto con la gráfica presentada a continuación, revelan claramente que durante los dos primeros siglos que abarcamos, la figuración predominante es la efigie de bulto yacente. Esta representación puede adoptar dos actitudes: más pasiva, que refleja el sueño eterno de la muerte, o más activa, simbolizando el despertar en el más allá. El siglo XVI, momento de mayor esplendor para este género artístico, evidencia un mayor equilibrio en la representación de las difuntas, al equiparse con el modelo de bulto orante. No obstante, ya en el siglo XVII, se observa el triunfo de las estatuas genuflexas, las cuales se dirigen hacia el altar en actitud de plegaria perpetua. En cuanto a la indumentaria de las figuras femeninas, hemos identificado dos modalidades principales: vestimentas cortesanas y hábitos monjiles. Las vestimentas cortesanas, presentes en todas las épocas, reflejan la pertenencia a la élite social a través del lujo de las prendas, telas y joyas. En contraposición, el hábito monjil, utilizado en las estatuas de mujeres entre los siglos XIV y XVI, pretende evocar al recato, humildad y luto, valores que se consideraban esenciales en las damas de dicha época. Por lo general, todas estas representaciones suelen complementarse con atributos devocionales, en donde destaca el libro de horas y el rosario, como símbolos de su piedad, que inspira a quien las mira por su religiosidad. También, son relevantes las figuras que suelen acompañar a las difuntas. En los primeros siglos es frecuente la presencia del perro, símbolo de la fidelidad; y más adelante, las doncellas, que aluden a la lealtad. El conjunto de todas estas imágenes pretende reflejar la idea de la “buena mujer”, que encarna la virtud y actúa conforme a los principios morales de su tiempo.



Gráfica 4.

Con referencia al quinto objetivo, centrado en explorar las vidas de mujeres emblemáticas, atendiendo a sus roles y contribuciones en la sociedad de su tiempo, así como en la interpretación de su imagen póstuma, hemos dedicado cada capítulo a resaltar la figura de mujeres de nuestro pasado. El análisis biográfico nos ha permitido tener una lectura más personal de la vida de cada una, así como de su representación y contextualización en el arte funerario. Tras indagar por las biografías de mujeres, hemos comprobado que muchas de ellas estuvieron vinculadas con las esferas del poder y la autoridad, que rompe con la tendencia tradicional que las limitaba a los roles pasivos y al ámbito doméstico. Entre estas mujeres sobresalen reinas y miembros de la nobleza, que ejercieron influencia no solo en asuntos de la corte, sino también en la toma de decisiones. Un buen ejemplo de esta participación se encuentra en figuras como la reina Bárbara de Braganza o la noble Magdalena de Ulloa, mujeres instruidas comprometidas con el desarrollo cultural de su tiempo. Asimismo, las abadesas de monasterios influyentes también ocuparon posiciones de poder, gobernando sobre mujeres que formaban parte de sus comunidades religiosas o administrando grandes propiedades y bienes, lo cual les permitía participar activamente en aspectos sociales y económicos. Hubo mujeres que se distinguieron en el ámbito espiritual e intelectual. En este aspecto destaca indudablemente Santa Teresa de Jesús, cuya reforma religiosa, sus experiencias místicas y escritos le otorgaron reconocimiento y autoría en tiempos en los que la visibilidad femenina en la producción literaria y filosófica era bastante más limitada. Si bien es cierto que, en los discursos de épocas pasadas, las mujeres se presentaban como seres dependientes que debían estar subordinadas a la protección de un varón, enfrentándose a mayores limitaciones debido a su sexo, muchas de ellas lograban encontrar la manera de ejercer poder en diversas áreas. A menudo, gestionaban el patrimonio y los bienes familiares, sobre todo en el período de viudedad; actuaban como regentes en ausencia del hombre o durante la minoría de edad del heredero varón, como hizo la célebre María Alonso Coronel; e incluso ejercieron de figuras estratégicas en la formación de alianzas políticas o matrimoniales. En numerosas ocasiones, las mujeres extendieron su influencia en el ámbito cultural, como mecenas de artistas o financiando proyectos artísticos y religiosos como hizo doña Inés de Osorio en Palencia. Sus contribuciones sobresalían especialmente en la construcción de monasterios, hospitales o capillas funerarias, con los que pretendían manifestar, no solo el estatus socioeconómico de su familia o linaje, sino que también el interés por asegurar su memoria a través de un legado en la vida terrenal que les permitiera ser recordadas para la posteridad.

Por último, nos propusimos comparar las representaciones femeninas y masculinas en el arte sepulcral, ateniendo a las similitudes y diferencias de sus roles en la propia obra. Este análisis comparativo de ambos géneros, a través de los monumentos funerarios matrimoniales, nos ha permitido obtener una visión más completa de la representación femenina en este contexto. Es fundamental contrastar la imagen de la mujer con la del hombre en el arte funerario, ya que solo mediante esta comparación es posible identificar patrones comunes y diferencias significativas, las cuales pueden estar influenciadas por los roles de género en la sociedad de cada época, revelando por tanto la identidad femenina como la masculina en el ámbito fúnebre.

En definitiva, creemos que esta investigación nos ha permitido explorar el patrimonio funerario español desde una perspectiva innovadora. Aunque existen numerosas publicaciones científicas dedicadas a este tema, nuestra tesis doctoral busca contribuir modestamente a la Historia del Arte, mediante un estudio monográfico centrado en las mujeres como protagonistas. Estas figuras femeninas, a menudo han sido relegadas a un segundo plano en los estudios históricos, por lo que nuestro interés radica en revalorizar su legado y las huellas que dejaron pues, aunque menos visibles son igualmente esenciales en cada contexto. De esta forma, obtenemos una visión más completa y equilibrada del patrimonio artístico y, en particular del patrimonio funerario, en España.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA



BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL, José Manuel, «Datianus», en Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico Electrónico (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/23191/datianus>)
- ABIZANDA Y BROTO, Manuel (1932). *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*. Tip. La Editorial.
- ALBA BUENO, M.^a Angustias; RODRÍGUEZ GARCÍA, Manuel (2016). “La muerte en el Fuero Juzgo y tipos de enterramientos en el reino visigodo de Toledo”. *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, Vol. 18, N^o1, pp. 81- 106.
- ALLARD, Paul (2002). *Diez lecciones sobre el martirio*. Fundación Gratis Date, Pamplona.
- ALONSO RAMÍREZ, Paula y PALACIOS CASADEMUNT, Ángeles (1992). “Inscripciones medievales en la ciudad de Palencia”. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, N.º 7, pp. 157-236.
- ÁLVAREZ, Juan Luis; BUTRÓN PRIDA, Gonzalo, ROMERO GONZÁLEZ, Jesús. (1993). “Primeras aplicaciones de la legislación ilustrada sobre cementerios en la diócesis de Cádiz”. En coord. Francisco Javier Rodríguez Barberán, María Dolores Gil Pérez, Magdalena Torres Hidalgo, Carlos Saguar Quer, José Ramón Moreno García; Federico Ponte Chamorro, *Una arquitectura para la muerte: Actas*; pp. 279-283.
- Álvarez Álvarez, César, «Diego Fernández de Quiñones», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/31438/diego-fernandez-de-quinones>).
- ÁLVAREZ SEIJO, Begoña (2020). “Las capillas funerarias de doña Mencía de Andrade y doña María de Calo y Temes. Dos excepcionales ejemplos de promoción femenina en Compostela (siglos XVI y XVII)”. En coord. Concha Lomba Serrano, M. Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga. *Las mujeres y el universo de las artes*, pp. 249-256.
- ANDRADE CERNADAS, José M.: «Los testamentos como reflejo de los cambios de actitud ante la muerte en la Galicia del siglo XIV». *SÉMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, núm. 17 (2005): Muerte y ritual funerario en la historia de Galicia. ISSN 1137-9669, pp. 97-114.
- ÁNGULO EGEA, M.^a (2006). “Virtuosa, casta y heroica. La mujer española en el Melólogo del XVIII”, *Revista de literatura*, tomo 68, n.º 136, pp. 471-488.
- ARA GIL, Clementina Julia (1987). “El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 53, pp. 211-242. En <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/10847>
- ARIAS GUILLÉN, Fernando (2015). “Enterramientos regios en Castilla y León (c. 842.1504). La dispersión de los espacios funerarios y el fracaso de la memoria dinástica”. *Anuario de estudios medievales*, Vol. 45, N.º 2 (julio-diciembre de 2015), pp. 643-675.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, Museo Nacional de Escultura, Inventario (CE0489). CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.
- ARIÈS, Philippe (1983). *El hombre ante la muerte*. Versión castellana de Mauro Armiño. Madrid: Taurus.

- ARISTÓFANES (s.f.). *Las Ranas*. En digital: <https://www.elejangria.com/libro/descargar/las-ranas/aristofanes/399/519>
- AZCÁRATE RISTORI, José María de (1958). *Escultura del siglo XVI*. Madrid: Plus-Ultra. Ars Hispaniae, vol. 13.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a de (1974). “El maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza”. *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, N.º 1, pp. 7-34.
- BARRANTES MALDONADO, Pedro (1998). *Ilustraciones de la Casa de Niebla*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la UCA; Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento. Edición de Federico Devis Márquez.
- BARRIUSO, Inmaculada (2009). “Estatuas de los III Marqueses de Oaxaca”. *Octubre, modelo del mes*. Museo del Traje.
- BARRIUSO ARREBA, Inmaculada (diciembre 2002). “El atuendo: necesidad y prestigio. Lujo y ostentación en la Edad Moderna. Lauda sepulcral de los Marqueses de Navas.” *Museo Arqueológico Nacional*. <http://www.man.es/dam/jcr:1f12d833-8acc-4b85-b4e1-d7adc396ed26/man-pieza-mes-2002-12-lauda-sepulcral.pdf> [12 de septiembre de 2020].
- BASANTE POL, Rosa (2011). *Enfermedad y muerte de una reina de España. Bárbara de Braganza (1711-1758)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- BASSEGODA NONELL, Juan (1984). “El sepulcro de Santa Eulalia de Barcelona. Estudio histórico y técnico de su restauración”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 58, pp. 123-158.
- BECEIRO PITA, Isabel (2010). “La aristocracia de Castilla y sus abogados celestiales”. *Estudios de historia de España*, N.º 12, Fascículo:1, pp. 27-48.
- BELTRÁN DE HERECIA BERCERO, Julia y RODÀ DE LLANZA, Isabel (2020). “Spolia y Reutilización. Elementos de la Antigüedad clásica y tardía en la catedral de Barcelona”. *Basílica de la Santa Creu I Santa Eulalia: La catedral abans de la catedral. IV jornades de les basíliques històriques de Barcelona (2 i 3 de maig de 2019)*. *Studia Historica Tarraconensia* 10, pp. 37-71.
- BERNAL BOTERO, Diego Andrés (2013). *Real Cédula de Carlos III y la construcción de los primeros cementerios en el Virreinato del Nuevo Reino de Granada (1786-1808)*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Colombia.
- BONET CORREA, Antonio (s.f.). *La Institución, Museo, La Historia*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/la-institucion/museo/historia/>
- BOSARTE, Isidoro (1804). *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*. Copia digital. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010.
- BOTO VARELA, Gerardo (2004). “Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra”. En Yarza-Luaces, J., Herráez-Ortega, M.^a V. y Boto-Varela, G. (eds.), Congreso Internacional “La Catedral de León en la Edad Media”: actas: León, 7-11 de abril de 2003, pp. 305-365.
- BRACONS I CLAPÉS, Josep (1980). “Una revisió al sepulcre de Santa Eulàlia”. *Quaderns d' Arqueologia i Història de la Ciutat, Barcelona*, 18, pp. 119- 140.

- BRACONS I CLAPÉS, Josep (1993). “Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia”. *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Art*. N.º 19, pp. 43-52.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier (2003). “La recompensa de la eternidad: los fundadores de los colegios de la Compañía de Jesús en el ámbito vallisoletano”, *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, N.º 21, pp. 29-56.
- CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (2016). “¿No cesaréis de citarnos leyes viendo que ceñimos espadas? Los pleitos por el señorío de Moguer en el siglo XV (1430-1457)”. En coord. José Ignacio Ruiz Rodríguez, Félix Javier Martínez Llorente, Gonzalo Martínez Diez, Recuerdos literarios en honor a un gran historiador de Castilla: Gonzalo Martínez Diez, pp. 73-90.
- CALZADA, Juan José (1996). *La indumentaria en el arte burgalés (El paso al siglo XVI)*. Excmo. Ayuntamiento de Burgos. Ed. Aldecoa.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (1993). “Moradas de la muerte en la Málaga contemporánea”. En coord. Francisco Javier Rodríguez Barberán, María Dolores Gil Pérez, Magdalena Torres Hidalgo, Carlos Saguar Quer, José Ramón Moreno García; Federico Ponte Chamorro, *Una arquitectura para la muerte: Actas*; pp. 37-49.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2000). “El arquitecto vasco Felipe de Unzueta (1654-1740) y sus intervenciones en la arquitectura religiosa en Andalucía”, en *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, núm. 19, pp. 293-303.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2003). “Imagen y color recuperados en el Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga”, en *Boletín de Arte*, núm. 24, Universidad de Málaga, pp. 423-448.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (2015). “La arquitectura del barroco en Málaga”, en RODRÍGUEZ MIRANDA, Mª. (coord.), *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*. España: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, pp. 34-68.
- Cañas Gálvez F. d. P. (2011). La Casa de Juan I de Castilla: aspectos domésticos y ámbitos privados de la realeza castellana a finales del siglo XIV (ca. 1370-1390). *En la España Medieval*, 34, 133-180. https://doi.org/10.5209/rev_ELEM.2011.v34.36296
- CARABIAS TORRES, Ana María y MÖLLER RECONDO, Claudia «Álvaro de Bracamonte», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/59802/alvaro-de-bracamonte>).
- CARDERERA Y SOLANO, Valentín. *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*. Madrid: 1855 y 1864. Imprenta de Don Ramón Campuzano. En edición digital: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=407400> Tomo Segundo PDF, LIV.
- CARDERERA, Valentín (1918). “Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros Reyes de Austria y León hasta el reinado de los Reyes Católicos”. En *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 73 (pp. 224-258). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Recuperado el 2 de febrero de 2019, desde <http://www.cervantesvirtual.com/obra/resea-historicoartstica-de-los-sepulcros-nacionales-desde-los-primeros-reyes-de-asturias-y-len-hasta-el-reinado-de-los-reyes-catlicos-0/>

- CARMONA MORENO, Félix (2015). “Santa Teresa, las agustinas y la influencia de San Agustín. Los agustinos”. En coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, *Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco*, pp. 805-822.
- CARZOLIO, M.^a Inés (2000). “Mujeres medievales en la crónica renacentista: las damas de la Casa de Niebla”, *La Aljaba. Segunda Época: revista de estudios de la mujer*, volumen V, pp. 175-192.
- CASERO CHAMORRO, Emilio (2021): *Una escenografía para la memoria hidalga en la villa de Cuéllar: los sepulcros de la iglesia de San Esteban*, TFM, Universidad de Lleida. Disponible: <http://hdl.handle.net/10459.1/72382>
- CASTILLO IGLESIAS, Belén (2014). “El sepulcro de Antonio Sarmiento: estudio iconográfico”. *Boletín de la Institución Fernán González*, N.º 248, pp. 155-188. Repositorio Institucional Universidad de Burgos, Riubu <http://hdl.handle.net/10259/6043>.
- CASTRO SÁNCHEZ, Marcial (1996). “Aproximación al señorío de Abarca la familia Osorio”. En coord. María Valentina Calleja González, *Actas del III Congreso de Historia de Palencia: 30, 31 de marzo y 1 de abril de 1995*, Vol. 2, pp. 493-526.
- CASTRO SÁNCHEZ, Marcial (2000). *Historia de Abarca*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses.
- CASTRO SÁNCHEZ, Marcial (miércoles, 10 de noviembre de 2021). Testamento de doña Inés Osorio. *Blog de Marcial de Castro Sánchez (Autillo de Campos y ADN Colón)*. En <https://marcialdecastrosanchez.blogspot.com/>
- CAUNEDO DEL POTRO, Betsabé «Fernando I», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/10086/fernando-i>).
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2010). “La catedral de Ourense: receptáculo de la memoria de la sociedad medieval”. *Semata: Ciencias sociais e humanidades*; N.º 22, pp. 391-409.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2012). “La imagen de la mujer en el arte bajomedieval gallego”. En GARCÍA, M.; CERNADAS, S. y BALLESTEROS, A. *As mulleres na historia de Galicia*. (pp. 81- 100). Santiago de Compostela: Andavira. Recuperado el 16 de agosto de 2020, desde [file:///C:/Users/Cristina/Downloads/La imagen de la mujer en el Arte Bajome.pdf](file:///C:/Users/Cristina/Downloads/La%20imagen%20de%20la%20mujer%20en%20el%20Arte%20Bajome.pdf)
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2017a). “La imagen de las mujeres con poder en el arte bajomedieval gallego”. En coord. Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, *Mujeres con poder en la Galicia Medieval (siglos XIII-XIV): estudios, biografías y documentos*, pp. 241-287.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2017b). “El sepulcro de doña Aldonza”, En coord. Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, *Mujeres con poder en la Galicia Medieval (siglos XIII-XIV): estudios, biografías y documentos*, pp. 323-339.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alan (1986). *Diccionario de Símbolos*. Recuperado de <http://www.archetipos.com/wp-content/uploads/2018/10/diccionario-de-los-simbolos-jean-chevalier-ilovepdf-compressed.pdf> [11 de septiembre de 2020].
- CHICOTE POMPANIN, M. ^a Teresa (2017). “La *inventio* de Enrique IV, rey de Castilla y León, en Santa María de Guadalupe (1617)”, *Guadalupe: Revista del Real Monasterio*, N.º 854, pp. 10-16.

- CICCIARI, M.^a Rosa; MARCELO HUERNOS, Rubén Lasso y WAINSZTOK, Carla (1993). “La muerte en el imaginario social de Buenos Aires”. En coord. Francisco Javier Rodríguez Barberán, María Dolores Gil Pérez, Magdalena Torres Hidalgo, Carlos Saguar Quer, José Ramón Moreno García; Federico Ponte Chamorro, *Una arquitectura para la muerte: Actas*; pp. 343-353.
- CRUZ ISIDORO, Fernando (2022). “La muerte también es símbolo de poder. Sepulcros y Lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)”, *Hum- 171. Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. Nuevas Investigaciones*; pp. 45-68.
- DE ARGAIZ, Gregorio (1668). *Corona real de España por España fundada en el crédito de los muertos y vida de San Hyeroteo*. En Madrid: Por Melchor Alegre, y à su costa. Disponible en: <https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/handle/20.500.11938/71969>
- DE BAGO Y QUINTANILLA, M. (1928). *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, tomo II*. Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte.
- DE CASTRO MARTÍN, Pablo L. (1996). “Arte funerario del siglo XVII en la provincia de Palencia”. En coord. por María Valentina Calleja González, *Actas del III Congreso de Historia de Palencia: 30, 31 de marzo y 1 de abril de 1995*; Vol. 4, pp. 601-618.
- DE LA FUENTE, Vicente (1883). “La calavera del conde de Tendilla”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 3, pp. 332-339. En edición digital: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-calavera-del-conde-de-tendilla/>
- DE LA PRADA HERNÁNDEZ-OLIVARES, Luis Manuel (2023). “La baja nobleza en tierras de frontera: el matrimonio Oyón-Cárdenas, fundadores del monasterio jerónimo de Ntra. Sra. De la Luz”. En coord. Francisco Toro Ceballos, Manuel García Fernández, *Monarquía y ciudades frontera: Homenaje a Manuel García Fernández*, pp. 469-488.
- De Llanos y Torriglia, Félix (1920). *Una consejera de Estado: D^a Beatriz Galindo, “La Latina”*. Madrid: Reus. Copia digital https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=168881
- DE ORUETA, Ricardo (1919). *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. En edición digital: <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000253622&page=1>
- DE PAULA COTS MORATÓ, Francisco (2013). “El tipo iconográfico de los ángeles ceroferarios y turiferarios”. Coord. por Sociedad Española de Emblemática, en *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*, pp. 215- 223.
- DE SALAZAR Y CASTRO, Luis (1694). *Pruebas de la historia de la Casa de Lara*. En Madrid: En la Imprenta Real, por Mateo de Llanos y Guzmán. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=2377>
- DE SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad (2009). “Los sepulcros de los santos: la piedad medieval, el sentido del “decoro” y el ornato durante los siglos del románico”. *Edad Media: revista de historia*, N.º 10, pp. 93-129.
- DE SOUSA CONGOSTO, Francisco (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Ed. AKAL.

- DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, José Ramón (1998). “Urundiru, que queryan desir dinero e harina”. *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, N.º 9, pp. 155-160.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2015). “Teresa de Jesús: La formación de la escritora”. *Carthaginensia: Revista de estudios e investigación*, Vol. 31, N.º 59-60, pp. 197-214.
- DIEZ DE VELASCO ABELLÁN, Francisco P. (1995). “Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso del más allá en la Grecia antigua”. En digital: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-caminos-de-la-muerte-religion-rito-e-iconografia-del-paso-al-mas-alla-en-la-grecia-antigua--0/html/00af14da-82b2-11df-acc7-002185ce6064_51.html#I_12
- DOMÍNGUEZ CUBERO, José (1983). “Aspectos del plateresco Giennense. El entallador Gutierre Gyerero”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, N.º 115, pp. 65-102.
- DOMÍNGUEZ MORENO, José M.ª (2019). “Milagros eucarísticos cacereños”, *Revista de Folklore*, N.º 449, pp. 15-29.
- ELIPE, Jaime (2017). “Aproximación a la figura de doña Ana de Aragón, duquesa de Medina Sidonia (ca. 1500- 1556)”. En coord. Henar Gallego Franco y María del Carmen García Herrero por Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres, *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen Historia*, Vol. 2, pp. 67-82.
- ELIPE, Jaime (2019). *Iglesias, familia y poder en la época de Fernando el Católico: El arzobispo don Alonso de Aragón*. [Tesis de doctorado, Universidad de Zaragoza]. Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zeguan <http://zeguan.unizar.es>
- ELIPE, Jaime (2021). “Madre de religiosos, abuela de santos: Las relaciones familiares de doña Ana de Gurrea (†1528), amante de un arzobispo en el Renacimiento español”. *Studia histórica. Historia moderna*, Vol. 43, N.º 2, pp. 105-129.
- ESPADA, Ruben (marzo 2010). “Sepulcro de Constanza de Castilla”. *Tesoro a tesoro*. Museo Arqueológico Nacional.
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca (2014). “Formas artísticas y espiritualidad. El horizonte franciscano del círculo familiar de Jaime II y sus ecos funerarios”. *Poder, piedad y devoción: Castilla y su entorno (siglos XII-XV)*; pp. 389-422.
- FABREGA GRAU, Ángel (1958). *Santa Eulalia de Barcelona: revisión de un problema histórico*. Iglesia Nacional Española.
- FATÁS CABEZA, Guillermo y FÉLIX MÉNDEZ, José (2001). *La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*. Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Histórico Español.
- FEIJOO, Benito Jerónimo Feijoo (1774), *Cartas eruditas y curiosas (1742-1760)*. Texto tomado de la edición de Madrid: en la Imprenta Real de la Gazeta: a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros, tomo cuarto (1753).
- FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco (1900). *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, Casa Real y Grandes de España*. [s.n.] (Madrid: Estab. Tip. de Enrique Teodoro).

- Fernández Ladreda C. (2012). La escultura en Navarra en la primera mitad del siglo XV. Johan Lome y su círculo. *Anales de Historia del Arte*, 22 (Especial), 7-37.
https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.39079
- FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén (2023). “El entallador Alonso de Portillo (act. 1460-1513) y su taller: nuevas obras en Palencia”. *Santander. Estudios de Patrimonio*, N.º 6, pp. 185-214.
- FLORES, Henrique (1790). *Memorias de la reynas catholicas, historia genealógica de la casa real de Castilla, y de león, todos los infantes: trages de las reyna en estampas: y nuevo aspecto de la historia de España*. Tercera edición, tomo II. En Madrid, Oficina de la Viuda de Marin.
- FLÓREZ, Henrique (1771). *España Sagrada: tomo XXVI, Contiene el estado antiguo de las Iglesias de Auca, de Valpuesta, y de Burgos*. En Madrid: en la oficina de Pedro Marin. En edición digital:
<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4772>
- FRANCIA LORENZO, Santiago (1989). Archivo Capitular de Palencia. Serie II, 2 vols. Inst. Tello Téllez de Meneses. Excma. Dip. Prov. De Palencia.
- FRANCO RUBIO, Gloria A. (2011). “La Historia de las Mujeres en la historiografía modernista española”. *Spagna e Italia in età moderna. Bozza* 2, pp. 39-70.
- FRANCO MATA, Ángela (1988). “Relaciones hispano-italianas de la escultura funeraria del siglo XIV”. En coord. Manuel Núñez Rodríguez y Ermelindo Portela Silva *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media: Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986*, pp. 99-125.
- FRANCO MATA, M.^a Ángela (2002). “La imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XIV)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo 20, N.º. 1-2, pp. 121-144.
- FRANCO MATA, Ángela (2003). “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”. *De Arte*, N.º 2, pp. 47-86.
- FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles (2005). “Bárbara de Braganza, la querella de las mujeres y la educación femenina”. En coords. María Victoria López- Cordon Cortezo y Gloria Ángeles Franco Rubio, *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. Madrid, España: Fundación Española de Historia Moderna, pp. 497-521.
- FRANCO SILVA, Alfonso (1987). “Los testamentos de Juan Pacheco (1470-1472)”. *Congreso de Historia del Señorío de Villena, Albacete 23-26 octubre 1986*, pp. 157-174.
- FRANCO SILVA, Alfonso (2009a). “Las mujeres de Juan Pacheco y su parentela”. *Historia. Instituciones. Documentos*, N.º 36, pp. 161-182.
- FRANCO SILVA, Alfonso (2009b). “Juan Pacheco. De doncel del príncipe de Asturias a marqués de Villena (1440-1445)”. *Anuario de estudios medievales*, N.º 39, fasc. 2, pp. 723-775.
- FREIXAS i CAMPS, Pere (1982-1983) “L’ obra del Mestre Aloi a Girona”. *Annales de l’Institut d’ Estudis Gironins*, N.º 26, pp. 77-86.
- GARCÍA DE LA PAZ, José Luis (2003). *Patrimonio desaparecido de Guadalajara*. AACHE.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto (1996). “Dominicos y Franciscanos en el País Vasco (siglos XIII-XV)”. En coord. José Ignacio de la Iglesia Duarte, Francisco Javier García Turza, José Ángel García de Cortázar, *VI Semana de Estudios medievales: Nájera*, 31 de julio al 4 de agosto de 1995, pp. 213-234.

- GARCÍA ÁLVAREZ, César (2001). *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (1995). “Capilla, sepulcro y luminaria: arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval”. *Ars longa: cuadernos de arte*, N.º pp. 69-80.
- GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis (2018). “Bárbara de Braganza, una aproximación a su faceta como coleccionista”. *Ars Bilduma*, N.º 8, pp. 121-138. DOI: [10.1387/ars-bilduma.17366](https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.17366)
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier (2019). “Un monumento para la eternidad. El sepulcro de los condes de Nieva en Valverde de la Vera (Cáceres) y el escultor flamenco Egas Cueman”, *CAURIENSIA*. Vol. XIV, pp. 265-310. Doi: <https://doi.org/10.17398/2340-4256.14.265>
- GARRIGOU LAGRANGE, Réginald (1944). *Las tres edades de la vida interior, prelude de la del cielo*. En línea: [https://www.traditioop.org/biblioteca/Garrigou/Las Tres Edades de la Vida Interior I y II. Ed Desclee.pdf](https://www.traditioop.org/biblioteca/Garrigou/Las_Tres_Edades_de_la_Vida_Interior_I_y_II_Ed_Desclee.pdf) [31/03/22].
- GESTOSO Y PÉREZ, José (1892). *Sevilla monumental y artística: historia de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellas se conservan*. Sevilla: Oficina Tipográfica de El Conservador, Tomo III.
- GÓMEZ- CHACÓN, Diana Lucía (2016). “Apariciones marianas y renovación monástica en la Castilla bajomedieval: Guadalupe y Santa María la Real de Nieva”. *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, pp. 215-245.
- GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía (2017). “Religiosidad femenina y reforma dominicana: el sepulcro de Beatriz de Portugal en el monasterio del Sancti Spiritus de Toro”. *Anuario de estudios medievales*, Vol. 47, N.º 2, pp. 607-645.
- GÓMEZ LÓPEZ, Nieves (1997). “Portocarrero, un personaje del siglo XV”. *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*. Letras, N.º 15, pp. 103-114.
- GÓMEZ MORENO, Manuel (1946). *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto “Diego Velázquez”.
- GÓMEZ- MORENO, Manuel y MARAÑÓN, Gregorio (1947). “Los restos de Enrique IV de Castilla”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid. Imprenta y Editorial Maestre Norte, pág. 41-50.
- GÓMEZ NAVARRO, M.ª Soledad (1993). “La construcción de cementerios en la provincia de Córdoba, 1787-1833”. En coord. Francisco Javier Rodríguez Barberán, María Dolores Gil Pérez, Magdalena Torres Hidalgo, Carlos Saguar Quer, José Ramón Moreno García; Federico Ponte Chamorro, *Una arquitectura para la muerte: Actas*; pp. 399-405.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Ángel (1992). “Un enterramiento en la capilla de Saldaña, en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, N.º 58, pp. 301-312.
- GONZÁLEZ NIETO, Diego «Luis de Vázquez de Acuña y Osorio», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/16052/luis-de-vazquez-de-acuna-y-osorio>).

- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Juan José (2008). “Emblemática del valle de Orozko (Euzkadi)”. *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, N.º 14, pp. 177-208.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Alejandro (2001). “Libertad religiosa y cementerios: incidencia del factor religioso sobre las necrópolis”. *Ius canonicum*, Vol. 41, N.º 82, pp. 645-695.
- GRANDE GIL, Fernando (2017). “Historia del Hospital Santiago Apóstol de Vitoria-Gasteiz”. *Gaceta médica de Bilbao: Revista oficial de la Academia de Ciencias Médicas de Bilbao. Información para profesionales sanitarios*, Vol. 114. N.º 2, pp. 82-85.
- GUASCH FERRER, Montserrat (2002), “Renovación de los monumentos sepulcrales de santos de la Corona de Aragón, en el siglo XIV”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. Tomo 20, Nº1-2, pp. 81-92.
- GUERRERO NAVARRETE, Yolanda (2016). “Testamentos de mujeres: una fuente para el análisis de las estrategias familiares y de las redes de poder formal e informal de la nobleza castellana”. *Studia Historica. Historia Medieval*, (vol. 34), pp. 89-118. Recuperado de https://revistas.usal.es/index.php/Studia_H_Historia_Medieval/article/view/14015/15976 [10 de septiembre de 2020].
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2008). “El proceso de construcción de la iglesia del Convento de la Anunciación de carmelitas descalzas de Alba de Tormes”. En coord. Gregorio del Ser Quijano, *Congreso V Centenario del Nacimiento del III Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo*. Actas: Piedrahíta, El Barco de Ávila y Alba de Tormes (22 a 26 de octubre de 2007), pp. 683-710.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (2014). “Convento, iglesia y museo carmelitano de Alba de Tormes: 1571-2014”. *Salamanca: revista de estudios*, N.º 59, pp. 237-275.
- HAINDL UGARTE, Ana Luisa (2009). “La muerte en la Edad Media”. *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*, N.º 01, pp. 106-206.
- HAINDL UGARTE, Ana Luisa (2016). “La idea del Purgatorio en la Edad Media: Organización y definición de una tradición”. *Revista de historia (Concepción, Chile)*, Vol. 23, N.º 1, pp. 53-72.
- HERRERA CASADO, Antonio; SUÁREZ DE ARCOS, Fernando: (1987). “Los Mendoza del Infantado, custodios de Juana la Beltraneja”. *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, N.º 14, pp. 315-330.
- HERRERA CASADO (viernes, 11 de junio de 1993). Segunda parte del atentado a la Piedad. La destrucción del sepulcro de Doña Brianda. En Los escritos de Herrera Casado, notas de historia, arte, costumbres y biografías sobre Guadalajara, Castilla y España. <https://www.herreracasado.com/1993/06/11/segunda-parte-del-atentado-a-la-piedad-la-destruccion-del-sepulcro-de-dona-brianda/>.
- HERRERA CASADO, Antonio (1994). *Tendilla, historia y arte*. Guadalajara: AACHE Ediciones.
- HERRERA CASADO, Antonio (24/11/2000). *Don Francisco de Eraso, señor de Humanes*. Recuperado de <http://www.herreracasado.com/2000/11/24/don-francisco-de-eraso-senor-de-humanes/> [11 de septiembre de 2020].
- HERRERA CASADO, Antonio (7 de octubre de 2011). Larga vida a doña Aldonza de Mendoza. *Los escritos de Herrera Casado. Artículos y comentarios sobre Guadalajara*. <https://www.herreracasado.com/2011/10/07/aldonza-de-mendoza/>

- HERRERO SANZ, M.^a J. (1990). “Los sepulcros del Panteón Real de las Huelgas”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*; N.º 105, pp. 21-30.
- HINOJOSA MONTALVO, José Ramón (2002). *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia*. Ed. Biblioteca de Valencia.
- HINOJOSA MONTALVO, José Ramón; «Saurina de Entença», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. En <https://dbe.rah.es/biografias/56081/saurina-de-entencia>
- HOYOS ALONSO, Julián (2021). “Así como el agua mata al fuego, así la limosna mata el pecado”: legados, donaciones y otras contribuciones para la finalización y ornato de la catedral de Palencia en los albores de la Edad Moderna”. En coord. Cristina Borreguero Beltrán, Óscar Raíl Melgosa Oter, Ángela Pereda López, Asunción Retortillo Atienza; *A la sombra de las catedrales: cultura, poder y guerra en la Edad Moderna*, pp. 401-414.
- HOYOS ALONSO, J. (2022). “Escalera dorada”, en: Pieza Destacada. Cátedra de Estudios del Patrimonio Alberto C. Ibáñez. <https://catedrapatrimonioubu.com/project/santa-casilda/>.
- IGLESIA APARICIO, Javier (25/11/2018). *Pedro Fernández, Tercer Conde de Cea*. Condado de Castilla. Disponible en <https://www.condadodecastilla.es/personajes/pedro-fernandez-tercer-conde-de-cea/> [29/05/2023].
- JÁUREGUI-LOBERA, Ignacio (2019). “Fernando VI y Bárbara de Braganza, una historia de amor”. *JONNPR*, Vol. 4, N.º 2, pp. 210-223. DOI: [10.19230/jonnpr.2543](https://doi.org/10.19230/jonnpr.2543)
- LACUESTA, Raquel y GÁLCEERÁN, Margarita (1993). “Arquitectura funeraria en Cataluña: del Ochocientos al Noucentisme”. En coord. Francisco Javier Rodríguez Barberán, María Dolores Gil Pérez, Magdalena Torres Hidalgo, Carlos Saguar Quer, José Ramón Moreno García; Federico Ponte Chamorro, *Una arquitectura para la muerte: Actas*; pp. 61-65.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1986). “Mecenazgo real y nobiliario en monasterios españoles: los jerónimos (siglos XV y XVI)”. *Príncipe de Viana. Anejo*, N.º 2-3, pp. 409-440.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía (1993). “Reflexiones acerca del proyecto funerario de Don Fernán Pérez de Ayala en Quejana”. *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Tomo 49, N.º 2, pp. 469-492.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, M.^a Lucía (1995). “En torno al panteón de Don Fernán Pérez de Ayala”. *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, N.º 5, pp. 285-298.
- LAHOZ, Lucía (2014). “De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgia y salvación”. En GONZÁLEZ, C. y Bazán, I. *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media: estudios y documentos*. (pp. 241-294). Bilbao: Universidad del País Vasco. Recuperado el 10 de febrero de 2019, desde file:///C:/Users/Cristina/Downloads/De_sepulturas_y_panteones_memoria_linaje.pdf
- LAJO, Rosina y SURROCA, José (1990). *Léxico de arte*. Madrid: Akal.
- LÁZARO DAMAS, M.^a Soledad (1994). “El sepulcro de doña Marina de Torres de Lopera (Jaén). Estudio iconográfico y vinculaciones artísticas”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, N.º 154, pp. 71-117.
- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (1989). “Iconografía de la prudencia en España durante los siglos XV y XVI”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, N.º 20, pp. 65-78.

- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (1998). “Sobre iconografía de la Templanza”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, N.º 29, pp. 213-228.
- LEÓN PÉREZ, Denise (2012). “La pervivencia del gusto barroco y su implicación política en los actos festivos del siglo XVIII: Las Exequias Cortesanas Madrileñas”. En coord. Ernesto Carlos Arce Oliva, Alberto Castán Chocarro, Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López, *Simposio Reflexiones sobre el gusto: [Zaragoza, 4-6 de noviembre de 2010]*, pp. 221-234.
- LEÓN PÉREZ, Denise (2014). “La respuesta de la Villa y Corte de Madrid en el siglo XVIII ante la muerte del rey. Evolución de los códigos simbólicos de las Exequias Reales: Emblemas y alegorías”. *Anales de la Historia del Arte*, Vol. 24, N.º Especial Diciembre, pp. 129-143.
- Llop, C. T. (2021). «María Alfonso Coronel y la Casa Medina Sidonia. Dando a luz a la mujer detrás de la leyenda», *Asparkia. Investigació Feminista*, (39), 149-164.
<https://doi.org/10.6035/asparkia.4516>
- LLORENTE i OLIVARES, Teodoro (1887). *España, sus monumentos y artes- su naturaleza é historia. Valencia, Tomo I*. Ed. Barcelona: Establecimiento tipográfico- editorial de Daniel Cortezo, 1887-1889.
- LLORENTE Y FALCÓ, Teodoro [pseudónimo Jordi de Fenollar] (1930) *En defensa de la personalidad valenciana*. Valencia, Imprenta Domenech.
- LLORENTE Y FALCÓ, Teodoro (01/11/1931). Los sepulcros de la iglesia de Nuestra Señora del Puig. *ABC*, Madrid, pp. 6-7.
- LIÑANO MARTÍNEZ, Emma (2013-2014). “Aloy de Montbray imaginador. Del Reino de Francia a la Corona de Aragón en el siglo XIV”. *Locus amoenus*, N.º 12, 29-53.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. y NICOLAU, J. (2002). “La familia Cárdenas, Juan de Lugano y los encargos de escultura genovesa en el siglo XVI”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, (tomo. 68), pp. 169-190. Recuperado de [file:///C:/Users/Cristina/Downloads/DialnetLaFamiliaCardenasJuanDeLuganoYLosEncargosDeEscultu-856508%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Cristina/Downloads/DialnetLaFamiliaCardenasJuanDeLuganoYLosEncargosDeEscultu-856508%20(3).pdf) [3 de septiembre de 2020].
- LORENTE MUÑOZ, Mario (2022). “La gran persecución de Diocleciano”. *La Razón histórica: revista hispanoamericana de historia de las ideas políticas y sociales*, N.º 54, pp. 69-84.
- LUIS CORRAL, Fernando. (2015) “Lugares de reunión, *boni homines* y presbíteros en Valdevimbre y Ardón en la Alta Edad Media”, *Medievalista online*. N.º 18, pp. 1-34.
- MALABIA MARTÍNEZ, Vicente (2004). *Arte en el tiempo: obra restaurada del patrimonio diocesano conquense*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARÍAS, Fernando (1978). “Antonio de Riera en El Viso del Marqués”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*. Tomo 44, pp. 477- 478.
- MARQUÉS I CASANOVAS, Jaume (1960). “El Sepulcro de Dª Leonor de Cabrera en la Seo de Gerona”. *Revista de Girona*, N.º 12, pp.19-25.
- MÁRQUEZ PLATA Y FERRÁNDIZ, Vicenta (2020). “Doña Magdalena de Ulloa (1525-1598). Esposa de don Luis Méndez de Quijada, mayordomo de Carlos V. Madre adoptiva de don Juan de Austria”, *Hidalgos: la revista de la Real Asociación de Hidalgos de España*, N.º 561, pp. 5-10.

- MARTÍ I MARTÍNEZ, Pere (2014) “Identificación heráldica de los sepulcros del monasterio del Puig en Valencia: los Joinville y los Lauria”. *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*. N.º 364-365, pp. 421-472.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1958). *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1988). “Bienes artísticos de Don Rodrigo Calderón”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 54, pp. 267-308.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1991). *Escultura barroca en España (1600 1770)*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1992). “Observaciones sobre el sepulcro español del siglo XVII”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. N.º 74, pp. 9-38.
- Martín Martínez de Simón E. (2013). 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(Especial), 273-287. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.41915
- MARTÍNEZ ADELL, Alberto (1955). “Arquitectura plateresca en Segovia”. *Estudios segovianos*, Vol. 7, N.º 19-21, pp. 5-56.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996). *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Diputación Provincial de Toledo.
- MARTÍNEZ SOPENA, Pascual (2003). “Fundaciones monásticas y nobleza en los reinos de Castilla y León en la época románica”. En García de Cortázar, J. A. (coord.) *Monasterios románicos y producción artística*, pp. 35-62.
- MATEO BRETOS, Lourdes (1994). “La historiografía de la muerte: trayectoria y nuevos horizontes”. *Manuscripts: Revista d’història moderna*, N.º 12, pp. 321-356.
- MCKIERNAN GONZÁLEZ, Eileen (2018). “Decisiones finales: reinas catalano-aragonesas y su patronazgo religioso y fúnebre”. En coord. García- Fernández, Miguel y Cernadas Martínez, Silvia, *Reinas e infantas en los reinos medievales ibéricos. Contribuciones para su estudio*; pp. 175-202.
- MELLÉN, Isabel (19/06/2023 12:31). *El Hospital de Nuestra Señora del Cabello* [Radio Vitoria]. En <https://www.eitb.eus/es/radio/radio-vitoria/historia-de-alava/audios/detalle/9239377/audio-el-hospital-de-nuestra-senora-del-cabello-fundado-en-vitoria-por-maria-sarmiento-y-fernand-perez-de-ayala/>
- MENÉNDEZ FUEYO, J. L., PINA MIRA, J., & MALAGUTTI, S. (2019). “Objetos litúrgicos de peltre hallados en contextos funerarios de época medieval: El cáliz y patena de la Pobra de Ifach (Calp, Alicante)”. *Arqueología Y Territorio Medieval*, 26, 229–258. <https://doi.org/10.17561/aytm.v26.10>
- MOJER, Mario (1994). *La Ley de las Doce Tablas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales.
- MORALES CANO, Sonia (2010). *Símbolos, formas y espacios de la escultura gótica funeraria en Castilla- La Mancha: Toledo*. [Tesis de doctorado, Universidad de Castilla- La Mancha]. Repositorio RUIdeRa.

- MORALES CANO, Sonia (2011). “Acerca de la escultura funeraria gótica en el Valle de Henares”. *Anales Complutenses*, N.º 23, pp. 175-200.
- MORALES CANO, Sonia (2018). “La memoria póstuma del caballero en la Diócesis de Sigüenza-Guadalajara”. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, N.º 34, pp. 213-228.
- MORALES CHACÓN, Alberto (1996). *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1998). “Escudos de armas de los arzobispos de la Casa Real de Aragón en la Seo de Zaragoza (1460-1575)”. *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, N.º 4, pp. 183-208.
- MORTE GARCÍA, Carmen (2020). Patrocinio y conexiones artísticas de los arzobispos de Zaragoza durante el Renacimiento, *Diócesis de Zaragoza. El mecenazgo de los obispos en el arte aragonés*, pp. 35-89.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (2000). “Los sepulcros reales de Poblet”. *Descubrir el arte*, N.º 19, pp. 98-101.
- NAVASCUÉS, P. *Historia de la Academia*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/historia> [05/05/22].
- NICÁS MORENO, Andrés (1997). *Heráldica y genealogía en el reino de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- NOGALES RINCÓN, David (2009). *La representación religiosa de la Monarquía castellano-leonesa: la capilla real (1252-1504)*. Universidad Complutense de Madrid. [Tesis Doctoral].
- NOVERO PLAZA, Raquel (2007). “La reina Bárbara de Braganza y la Introducción del gusto barroco italo-portugués en España”. *Goya: Revista de Arte*, N.º 316-317, pp. 65-76.
- NOVERO PLAZA, Raquel (2009). *Mundo y trasmundo de la muerte: los ámbitos y recintos funerarios del barroco español*. Ed. Fundación Universitaria Española.
- NOVERO PLAZA, Raquel (2021). “Poder, honor y élites. La capilla funeraria barroca en España”. En coord. por Fernando R. Bartolomé García y Eneko Ortega Mentxaka, *Élites, promoción artística e imagen del poder: (siglos XV-XIX)*; pp. 13-44.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1988). “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”. En La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II): ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986. Coord. Manuel Núñez Rodríguez y Ermelindo Portela Silva; pp. 9-19.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: «La dama, el matrimonio y la familia póstuma». *SÉMATA*, Ciencias Sociais e Humanidades, núm. 2 (1989a): Parentesco, familia y matrimonio en la historia de Galicia. ISSN 1137-9669, pp. 285-302.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1989b). “El sepulcro de doña Constanza de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica”. *Archivo español de arte*, Tomo 62, N.º 245, pp. 47-60.
- OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio (2014). “¿Cristo o diablo?: la contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica”. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, N.º 38, pp. 65-81.

- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. (2013). “El salvaje en la Baja Edad Media”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. V, N.º 10, pp. 41-55.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2015): "Virtudes simbólicas", Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid. En línea:
<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/granada>
- ORTEGA GATO, Esteban (1950). “Blasones y Mayorazgos de Palencia”. Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, N.º 3, pp. 1-422.
- ORTIZ DE LA TORRE, Elías; El Marqués de Saltillo; CAMINO Y AGUIRRE, Francisco y CAMINO Y AGUIRRE, Fernando (1934). *La escultura funeraria en La Montaña*. Manuales del Centro de Estudios Montañeses, Santander.
- PAGÉS POYATOS, A. (2017). “El Queenship como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica”. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, N° 5, pp. 47-56.
- PALOMINO, Juan Bernabé (1758). Túmulo de Bárbara de Braganza erigido en la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid, Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/14783. En digital <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000143716>
- Parrado del Olmo, Jesús María, «Juan Rodríguez», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/57363/juan-rodriguez>).
- PASCUAL CHENEL, Álvaro (2012). “El Catálogo Monumental de España y la investigación sobre el patrimonio artístico desaparecido: el caso de los sepulcros monumentales”. En coord. Amelia López-Yarto Elizalde, *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación y difusión*, pp. 177-202.
- PAZ MORO, Agurtzane (2014). “Promoción y patronazgo religioso femenino: el linaje de Ayala y su monasterio familiar de San Juan de Quejana (Ayala, Álava)”. En coord. Jesús Brufal Sucarrat, *Nuevas aportaciones de jóvenes medievalistas*, pp. 29-42. Ed. Compobell, S.L. Murcia.
- PAZ MORO, Agurtzane (2017a). *San Juan de Quejana, un monasterio familiar de dominicas en el valle alavés de Ayala (1378-1525). Sus vínculos con el linaje de Ayala*. Ed. Universidad del País Vasco.
- Paz Moro, A. (2017b). Configuración patrimonial del monasterio de monjas dominicas de San Juan de Quejana, patronazgo del linaje de Ayala (1378-1524). *Hispania Sacra*, 69(139), 101–115.
<https://doi.org/10.3989/hs.2017.007>
- PÉREZ, Joseph (2007). *Teresa de Ávila y la España de su tiempo*. Madrid: Algaba.
- PÉREZ-BRYAN, A. (sábado, 3 octubre 2020, 09:32). «La desconocida historia de los condes de Buenavista y su tesoro enterrado». Diario Sur. Recuperado de <https://www.diariosur.es/malaga-capital/condes-buenavista-malaga-santuario-victoria-20201002095350-nt.html> [31/03/2022].
- PÉREZ HIGUERA, M.ª Teresa (1978). “Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, N.º 44, pp.129-142.
- PÉREZ PICÓN, Conrado (1982). *Villagarcía de Campos estudio histórico artístico*, Valladolid: Institución Cultural Simancas.

- Pérez Samper, María de los Ángeles, «Bárbara de Braganza», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/7793/barbara-de-braganza>).
- PI, Milena (13/ 02/2020). *Historia, leyenda y representaciones de santa Eulalia en las colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Blog Museu Nacional D'Art de Catalunya. <https://blog.museunacional.cat/es/historia-leyenda-y-representaciones-de-santa-eulalia-en-las-colecciones-del-museu-nacional-dart-de-catalunya/>
- PIMENTEL, António Filipe (2010). “El “intercambio de las princesas” arte y política en las fiestas de la boda entre Fernando de Borbón y Bárbara de Braganza”. *Quintana: revista de estudos do Departamento de Historia da Arte*, N.º 9, pp. 49-73.
- POLERÓ, Vicente (1903). *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*. Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.
- POLZER, Joseph (2005). “S. Maria della Spina, Giovanni Pisano and Lupo di Francesco”. *Artibus et historiae: an art anthology*, N.º 51, pp. 9-36.
- POZZETI, Gisela (30/07/2020). *Historia I- Barroco*. Recuperado de <https://historiadeltraje.com/tag/rhingrave/> [10 de septiembre de 2020].
- PULGAR, Fernando del (1500) *Claros varones de España*; Sevilla: Estanislao Polono, fols. XVIII. Copia digital: realizada por la Biblioteca Nacional de España. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1001892>
- REDONDO CANTERA, M.ª José (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid: Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, D.L.
- RESPALDIZA LAMA, Pedro José (1996). “El monasterio cisterciense de San Isidoro del Campo”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 9, pp. 23-47.
- REVILLA, Federico (2009). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, España: Cátedra.
- REY CABEZUDO, Mónica (2014). “Moda en piedra en el siglo XV: análisis iconográfico de las laudas gallegas con “tocado de rollo”. *Cuadernos de estudios gallegos*, T. 61, N.º 127, pp. 47-80.
- RÍSQUEZ CUENCA, Carmen; RUEDA GALÁN, Carmen; HERRANZ SÁNCHEZ, Ana (s.f.). “La posición de la mujer en la sociedad ibérica y su papel en el ámbito económico”, Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén.
- RIVERO DE TORREJÓN, Alfonso «Alonso de Bazán Guzmán», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/26407/alonso-de-bazan-guzman>).
- RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, Alfonso (2006). “Capillas funerarias españolas del Barroco: Variaciones sobre el modelo de El Escorial”. BORNGÄSSER, B., KARGE, H., KLEIN, B. ed., *Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*. Madrid, España: Iberoamericana, pp. 441-460.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso y NOVERO PLAZA, Raquel (2008). “La representación del poder en monumentos funerarios del barroco español: los sepulcros de los condes de Monterrey en las Agustinas Descalzas de Salamanca”. En aut. Miguel Cabañas Bravo, Amelia

López-Yarto Elizalde y Wilfredo Rincón García; Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX, pp. 253-264.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.^a Isabel (1998). “El poder del mar: El <Thíasos marino>”. *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, N.º 11, pp. 159-184.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (2006). “Inicio de la orden de los mínimos en España: el convento de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga”. En coord. Valeriano Sánchez Ramo, *Los mínimos en Andalucía: IV Centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*. España: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 411-454.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José (s.f.). “Camarín de la Virgen de la Victoria, Málaga”. Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna. En: <http://www2.ual.es/ideimand/camarin-de-la-virgen-de-la-victoria-malaga/>. [31/03/2022]

RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia (2019). “Del artesano al artista medieval: la funcionalidad de la inscripción como medio de identificación del proceso”. En eds. Javier de Santiago Fernández y José María de Francisco Olmos, *Escritura y sociedad: burgueses, artesanos y campesinos*, pp. 171-182.

RODRÍGUEZ VELASCO, María (2014). “Símbolos para la eternidad: iconografía funeraria en la Baja Edad Media”. En coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*; Vol. 1, pp. 445-462.

ROJO VEGA, Anastasio (s.f.). “1598. Testamento e Inventario de doña Magdalena de Ulloa, viuda de don Luis de Quijada”. En (<https://docplayer.es/222907940-1598-testamento-e-inventario-de-dona-magdalena-de-ulloa-viuda-de-don-luis-de-quijada.html>).

ROMERO ROMERO, Alejandro (2011) “La memoria de María Alfonso Coronel en el monasterio de San Isidoro del Campo”, *VIII Estudios de Frontera. Mujeres y fronteras*; ed. Diputación Provincial de Jaén, pp. 445- 454.

ROMERO ROMERO, Alejandro (2012). “Los primitivos sepulcros del monasterio de san Isidoro del Campo”, *Paisajes, tiempos y memoria: acercamientos a la historia de Andalucía*, coord. Juan Luis Carriazo Rubio; (ed. lit.) Juan Aurelio Pérez Macías y Beatriz Gavilán Ceballos, Universidad de Huelva Publicaciones, pp. 145-158.

ROYO NARANJO, Lourdes (s. f.). *El panteón de los condes de Buenavista en la iglesia de la victoria de Málaga origen de la Iglesia*. En <http://www.geocities.ws/arismalacitana/victoria.htm>

RUBIO, Germán (1919). “La reina de Castilla D^a María de Aragón en Guadalupe (colección de documentos inéditos)”, *Monasterio de Guadalupe*: 62, 63, 64, 66, 69,70.

RUIZ ASENCIO, José Manuel (1990). *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230), tomo IV (1032-1109)*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad: Archivo Histórico Diocesano, León Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro".

Ruiz-Ayúcar Zurdo, María Jesús, «Vasco de la Zarza», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/6569/vasco-de-la-zarza>).

- RUIZ MALDONADO, Margarita (1977). “La condesa doña Sancha en la catedral de León”, *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispanos-Occidentales*. N.º 62, pp. 279-284.
- SALMI, Mario (1933). “Un memento della scultura pisana a Barcellona”. *Miscellanea di Storia dell’Arte in onore di Iginio Benvenuto Supino, Revista d’Arte*, Florencia, pp. 125-139.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María y DE LA CASA RODRÍGUEZ, Cristina (2015). “Sobre la supuesta línea de desarrollo de la retratística medieval. Del donante al retrato individual”. *Mirabilia Ars*, N.º 3, pp. 73-98.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús (1983). “Catálogo del archivo de la Catedral de Palencia”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, N.º 50, PP. 1-149.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ, Alberto (2016): *Una aproximación al arte funerario en Castilla durante el reinado de Enrique IV de Castilla (1454-1474)*, TFM, Universidad de Valladolid. Disponible: https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/20992/TFM_F_2016_78.pdf?sequence=1
- SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano (1958). *Bárbara de Braganza*. Madrid: Publicaciones Españolas, N.º 378. Copia digital. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010. Recuperado de <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=6860> [29/04/22].
- SÁNCHEZ GIL, Isabel (2010). *El Doncel de Sigüenza, origen e inspiración. Una investigación iconográfica*. Madrid: Aula Documental de Investigación.
- SÁNCHEZ MESA MARTÍN, Domingo (1994). «La escultura en los panteones reales españoles». En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. (coord.), *La escultura en el Monasterio del Escorial*.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael «María Alonso Coronel», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/16721/maria-alonso-coronel>).
- SANTA TERESA DE JESÚS (1951). *Libro de Las Fundaciones*. Buenos Aires: Colección Austral, segunda edición.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1982). *Libro de la Vida*. Madrid: Cátedra, Ed. De Dámaso Chicharro.
- SANTONJA CARDONA, José Luis (1991). “De vita regulari: los frailes agustinos en el Alcoy del XVIII”. *Revista De Historia Moderna*, N.º 10, pp. 97–124. <https://doi.org/10.14198/RHM1991.10.04>
- SANZ DE ANDRÉS, Mercedes (12 de junio de 2021). *El culto a la muerte en la Edad Media*. [Conferencia]. Facebook <https://www.facebook.com/culturaaytosanl/videos/4402109069807635>
- SARTHOU CÁRRERES, Carlos (01/02/1925). Los conventos históricos de España. Una visita al interesante y real monasterio de las mercedaria del Puig. *ABC*, Madrid, pp. 10-11.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1981). “El “Pía Desdideria” de Hugo Hermann y el Santuario de la Virgen de la Victoria: un ensayo de lectura”. *Boletín de Arte*, N.º 2, pp. 9-32.

- SEGURA GONZÁLEZ, Wenceslao (2002). “Las varias María Coronel”, *Aljaranda: revista de estudios tarifeños*, N.º 46, pp. 4-6.
- Serés Aguilar, Antoni (11/02/2014). La llegenda de Santa Eulàlia. *Núvol*.
<https://www.nuvol.com/llobres/la-llegenda-de-santa-eulalia-14254>
- SERRA Y PICKMAN, Carlos (1939). “Una visita al monasterio de San Isidoro del Campo”, *Homenaje a Martínez Montañés (1568-1649)*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Boletín de Bellas Artes 1ª época, n.º 4. pp. 119- 140.
- SOLER GARCÍA, José María (2005). “Unos paisajes villenenses en el monasterio segoviano de El Parral” (en formato HTML). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En:
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc93150>
- Soriano, Juan (01/10/2018). La Eulalia de Barcelona fue un invento político. *Hoy*.
<https://www.hoy.es/merida/eulalia-barcelona-invento-20181001001558-ntvo.html>
- TÁMARO, Eduardo (1882). *Guía histórica – descriptiva de la santa iglesia catedral basílica de Barcelona*. Barcelona: Tipografía Católica, calle del Pino, n.º 5.
- TÁRRAGA BALDÓ, M.ª Luisa (1997). “Noticias biográficas de un escultor del siglo XVIII: Juan de León”. *Archivo español de arte*, Tomo 70, N.º 277, pp. 80-87. DOI:
[10.3989/aearte.1997.v70.i277.625](https://doi.org/10.3989/aearte.1997.v70.i277.625)
- TÁRRAGA BALDÓ, M.ª Luisa (2008). “El sepulcro de la Reina María Bárbara de Portugal, esposa del Rey Fernando VI”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, N.º 178, pp. 46-65.
- TEMBOURY ÁLVAREZ, J. (1966). “Notas sobre la Virgen de la Victoria y su Santuario. Reinterpretación actual de la iglesia de la Victoria”, *Informes históricos-artísticos de Málaga*. Málaga. Caja de Ahorros Provincial de Málaga. pp. 87-105.
- TORAL Y PEÑARANDA, Enrique (2000). “En torno al sepulcro de Lopera”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, N.º 176, Fasc. 1, pp. 645-670.
- TORRE-SEVILLA, Margarita (1995). “Munio Fernández y su descendencia. Vida, patrimonio y política familiar de un conde de Astorga”. *Astórica: revista de estudios. Documentación, creación y divulgación de temas astorganos*. Año 12, N.º 14, pp. 149-172.
- TORRE- SEVILLA, Margarita y GALVÁN-FREILE, Fernando (1995). “La condesa doña Sancha. Una aproximación a su figura”. *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*. N.º 5, pp. 9-30.
- URCELAY GAONA, Hego (2009). “Las ordenanzas de la sal de Añana de 1527. Una respuesta señorial a la evasión fiscal”. *Vasconia: Cuadernos de historia- geografía*, N.º 36, pp. 135-154.
- Valdeón Baroque, Julio, «Fadrique de Castilla», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/13095/fadrique-de-castilla>).
- VALERO MOLINA, Joan (2005-2006). “Sança Ximenis de Cabrera i la capella de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona”. *Locus amoenus*, N.º 8, pp. 47-66.
- VALTIERRA, Ana (noviembre-diciembre de 2013). «Los etruscos y sus ciudades eternas». *Adiós cultural*, núm. 103, pp. 21-23. Recuperado de
<http://www.revistaadios.es/UserFiles/pdfs/Adis103internet.pdf> [3 de septiembre de 2020].

- VELASCO RODRÍGUEZ, María (2014). “Símbolos para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media”. *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, San Lorenzo del Escorial, (vol. 1), pp. 445-462. Recuperado de [file:///C:/Users/Cristina/Downloads/Dialnet-SimbolosParaLaEternidadIconografiaFunerariaEnLaBaj-5043941%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Cristina/Downloads/Dialnet-SimbolosParaLaEternidadIconografiaFunerariaEnLaBaj-5043941%20(3).pdf) [12 de septiembre de 2020].
- VICENS VIVES, Jaume (2003). Juan II de Aragón (1398-1479): monarquía y revolución en la España del siglo XV. Pamplona: Urgoiti, edición de Paul Freedman y Josep M.^a Muñoz i Lloret.
- VICENTE LÓPEZ, Simón (2006). “El arte funerario en Galicia durante los siglos del Barroco”. En coord. por Antón A. Rodríguez Casal y Domingo L. González Lopo, Semata: *Ciencias sociais e humanidades*; N.º 17, pp. 321-362.
- VILLAFANE, Juan de (1723) *La limosnera de Dios. Relación histórica de la vida y virtudes de la excelentissima señora doña Magdalena de Ulloa Toledo Ossorio y Quiñones, mujer del excelentissimo señor Luis Mendes Quixada*. En Salamanca: en la imprenta de Francisco García Onorato. [Copia digital] Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010.
- VILLAYERDE SOLAR, M.^a Dolores (2008). “La representación de la muerte en Galicia durante el siglo XVI”. *Cuadernos de estudios gallegos*, T. 55, N.º 121, pp. 235-262.
- YARZA LUACES, Joaquín. (2003). *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*. Madrid: El Viso, D.L.
- ZAMORA BRETONES, Montserrat (2018). “Santa María de Cervelló (o Socors): estratigrafía de una santa barcelonesa del Barroco”. En coord. María Ángeles Pérez Samper y José Luis Betrán Moya, *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: economía, sociedad, política y cultura en el mundo hispánico*; pp. 1230-1240.

WEBGRAFÍA

- Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia. Tomo primero. Partida Primera. Madrid, en la imprenta Real, 1807*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Reproducción digital en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-1-partida-primera--0/html/>
- [Sepulcro de la Reina D. ^a Juana de Castro] (s.f.). *Museo Catedral de Santiago*. <https://www.museocatedraldesantiago.es/es/2020/04/07/sepulcro-de-la-reina-da-juana-de-castro/>
- [Figura yacente de la reina María de Chipre (muerta en 1322)] (s.f.) *Museu Nacional D'Art de Catalunya*. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/figura-yacente-de-la-reina-maria-de-chipre-muerta-en-1322/joan-de-tournai/009877-000>

- [Vídeo] Patrimonio Nacional. El Monasterio de Las Huelgas: el Císter y la regeneración en la corte medieval, (10 de mayo de 2022).
<https://www.youtube.com/watch?v=OUQjUSYRxKo>
- “Vida y martirio de la virgen y mártir santa Eulalia, patrona de Barcelona”. Fundación Joaquín Díaz, Barcelona: Imprenta de Llorens, (calle de la Palma de Santa Catalina, 6), [s.a.]
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-y-martirio-de-la-virgen-y-martir-santa-eulalia-patrona-de-barcelona/>
- Santa Eulalia, patrona de Barcelona (12 de febrero, 2013) - Església de Barcelona.
<https://esglesia.barcelona/es/actualitat/santa-eulalia-patrona-de-barcelona/>
- Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de Santa Eulalia de Barcelona». En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004.
 Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/eulalia.htm>
- El sello más antiguo de la ciudad de Valencia*. Archivo Catedral de Valencia.
<https://archivocatedraldevalencia.com/archivo/documentos-destacados/el-sello-mas-antiguo-de-la-ciudad-de-valencia/> [Visto: 07/06/23].
- Resolución de 22 de octubre de 2002, de la Dirección General de Patrimonio Artístico de la Consejería de Cultura y Educación, por la que se incoa expediente de declaración de Bien de Interés Cultural, con categoría de monumento, a favor del Real Monasterio de la Asunción o de Santa Clara, situado en Xàtiva (Valencia).
https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2003-1356 [Visto: 14/06/23].
- [El sepulcro de la reina]. (s.f.). *Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes*.
https://www.monestirpedralbes.barcelona/es/monasterio/espacio/sepulcro_de_reina
- MINISTERIO DE CULTURA, Archivo (Escritura de compraventa otorgada por Juan Pardo, a favor de Inés Osorio, esposa del difunto Luís de Chaves, corregidor de Ciudad Rodrigo (Salamanca), de un huerto en Aldea de Alba [de Yeltes] (Salamanca). ES. 45168.AHNOB//YELTES, C.7, D.51.
 En <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/4016587>
- Cartem Exclusive. (s.f.). *La estructura de los libros de horas*. En
<https://www.cartemexclusive.com/la-estructura-de-los-libros-de-horas/>
- Testamento del Almirante don Fadrique II, “La Orden Franciscana en Medina de Rioseco”, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid 1944, nº16, pág. 17.
- La Catedral de Sigüenza. (s.f.) *Altar de Santa Librada*. <https://catedralsiguenza.es/altar-de-santa-librada/>.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (viernes 19 de enero de 2018). Los trabajos y los días en el arte navarro (17). La imagen del donante: de la representación al gran retrato. *Diario de Navarra*.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (noviembre de 2013). *Plan Director Monasterio de Santa María de El Parral*. En: <https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/va/dam/jcr:289151de-083e-4ff0-938b-d0597cc3424a/plan-director-monasterio-el-parral.pdf>
- Archivo Histórico de la Nobleza, “Traslado del testamento de Ana de Gurrea, en el que deja como herederos a sus nietos Enrique de Borja y Luisa de Borja, hijos de Juan de Borja

- Enríquez, [III] duque de Gandía, y Juana de Aragón, [(III)] duquesa de Gandía”. Fecha probable de creación 05-06-1523, Zaragoza. En: <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6048606?nm>
- Órdenes de Caballería de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa (01/01/2010). *El Real Consejo de las Órdenes Militares*. En: <https://www.ordenesmilitares.es/>
- La mujer y la hija de Hernán Cortés “vuelven” al convento de Madre de Dios (22 de marzo de 2024). *Diario de Sevilla*. En: https://www.diariodesevilla.es/sevilla/mujer-hija-Hernan-Cortes-vuelven-convento-Madre-Dios_0_1886513723.html
- Portús J. (2001). *Pintura Barroca Española. Guía*, Museo Nacional del Prado. En <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/f54c4809-8926-440c-8d55-33722602469d>.
- Localizado en el sitio web de la Fundación Casa Medina Sidonia (https://www.fcmedinasidonia.com/escudo_armas_linaje_perez_guzman.html)
- Junta de Andalucía. RESOLUCION de 26 de abril de 1988, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se ha acordado tener por incoado expediente de declaración, como bien de interés cultural, a favor del bien mueble denominado Retablo Mayor y Figuras Orantes de don Alonso Pérez de Guzmán (Guzmán El Bueno) y de doña María Alonso Coronel, en el Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce (Sevilla). (Sevilla, 31 de mayo de 1988), BOJA, n.º 42, pág. 2.168. (https://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos/web_es/contenido?id=79636616-4424-11ea-b7e2-000ae4865a5f).
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2003). De Mena, Juan (1444). *Laberinto de Fortuna*, Edición digital basada en la de Granada, [s.n.], 1505. En (<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc639m6>).
- Fundación Tatiana (30 de noviembre de 2016), Maria de Aragon y María de Castilla. [Archivo de Vídeo]. YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=m60da1P9G1Q>).
- Localizado en el sitio web de PARES, Portal de Archivos Españoles en (<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/121300>)
- Madres Carmelitas Descalzas Alba de Tormes (s.f.). *Visita al Museo*. En <https://carmelitalalba.org/sepulcro-de-santa-teresa/visita-al-museo-carmelitano/>
- Madres Carmelitas Descalzas Alba de Tormes (s.f.). *El Convento y La Iglesia*. En <https://carmelitalalba.org/sepulcro-de-santa-teresa/convento-y-la-iglesia/>
- Ayuntamiento de Córdoba. El cementerio (s.f.). *Real Cédula de Carlos III de 3 de Abril de 1787*. En digital: https://cecosam.cordoba.es/images/pdf/Curiosidades/AMCO_AH_090601_SF_C_0869-001.pdf

Imagen de la portada > <https://www.pngwing.com/es/free-png-naqwv> Licencia: Uso no comercial.

Imagen Capítulo I > Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes
https://www.monestirpedralbes.barcelona/ca/monestir/hist%C3%B2ria/segle_xiv_fundaci%C3%B3_del_monestir Licencia: Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual (by-nc-sa).

Imagen Capítulo II > Detalle de la yacente de la reina. Sepulcro de Beatriz de Portugal. Monasterio del Sancti Spiritus de Toro (Zamora). Foto: Diana Lucía Gómez Chacón. Licencia: Reconocimiento (by).

Imagen Capítulo III > MALDONATI [22/10/2015]
<https://maldonatiphotography.wordpress.com/2015/10/22/monasterio-de-la-cartuja-juana-de-zuniga-y-catalina-cortes/>

Imagen Capítulo IV > JORDÁN. <https://domuspucelae.blogspot.com/2010/12/visita-virtual-los-duques-de-lerma.html> [10/12/2010].

Imagen Capítulo V > Madres Carmelitas Descalzas. Alba de Tormes.
<https://carmelitalba.org/sepulcro-de-santa-teresa/visita-al-museo-carmelitano/>

Imagen Capítulo VI > KURTIXIO [18/08/2008].
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Los_amantes_de_Teruel.jpg#/media/File:Los_amantes_de_Teruel.jpg Licencia: Reconocimiento (by).

ANEXO

(BASE DE DATOS)



NOMBRE	DATACIÓN	UBICACIÓN	LOCALIZACIÓN	TIPOLOGÍA	BULTOS	SITUACIÓN	MATERIAL	AUTOR
Elvira Álvarez de Ceballos (cir. †1372)	cir. 1390-1400 XIV	Álava	Torre del Convento de Quejana	sepulcro mural	yacente	Capilla Virgen del Cabello, lado de la Epístola	alabastro	Taller toledano Ferrand González
María de Cervelló	cir. 1380 XIV	Barcelona	Iglesia de la Merced > Museo Diocesano	sarcófago	yacente	¿?	madera policromada	¿?
Margarida Cadell († 1308)	primer cuarto XIV	Barcelona	Iglesia parroquial de Santa María de Puigcerdà > Museu Nacional d' Art de Catalunya	lauda	Exequias [yacente]	Capilla de San Francisco (origen)	mármol policromado	Ánónimo
Francesca Saportella († 1364)	XIV	Barcelona	Monasterio de Santa María de Pedralbes	sepulcro adosado al muro	yacente	claustro	mármol	¿?
Elisenda de Montcada († 1364)	cir. 1364 XIV	Barcelona	Monasterio de Santa María de Pedralbes	sepulcro mural - bifrontal	yacente	lado de la iglesia y lado del claustro	mármol dorado y policromado	¿?
Esclaramunda de Illa y Canet	XIV	Barcelona	Monasterio de Santa María de Pedralbes	sepulcro adosado al muro	yacente	¿Claustro?	¿piedra policromada?	¿?
María de Chipre († 1322)	cir. 1323 XIV	Barcelona	Iglesia del antiguo convento de Sant Nicolau de Bari, Barcelona > Museu Nacional d' Art de Catalunya	solo bulto	yacente	¿?	mármol	¿?
Santa Eulalia	1326- 1339 XIV	Barcelona	Catedral de Barcelona	sepulcro exento	no	Cripta	mármol policromado	Luppo di Francesco
Elionor de Pinós	XIV	Barcelona	Monasterio de Santa María de Pedralbes	sepulcro adosado al muro	no	claustro	¿piedra policromada?	¿?
Constança de Cardona	XIV	Barcelona	Monasterio de Santa María de Pedralbes	sepulcro adosado al muro	no	Claustro	¿piedra policromada?	¿?
Romia de Sarrià († 1332)	XIV	Barcelona	Monasterio de Santa María de Pedralbes	sepulcro adosado al muro	yacente	¿Claustro?	piedra policromada	¿?
Beatriu de Fellonet	XIV	Barcelona	Monasterio de Santa María de Pedralbes	sepulcro adosado al muro	no	Claustro	¿piedra policromada?	¿?
Alamanda de Bell-lloc († 1334)	XIV	Barcelona	Iglesia de la Concepción	sepulcro adosado al muro	no	¿?	piedra	¿?
Romia Samuntana	XIV	Barcelona	Santa Catalina de Barcelona > Museo Nacional de Arte de Cataluña	sepulcro adosado al muro	yacente	¿?	piedra	¿?
Constança Descoll	XIV	Barcelona	Santa Catalina de Barcelona > Museo Nacional de Arte de Cataluña	sepulcro adosado al muro	yacente	¿?	piedra	¿?
Blanca de Portugal († 1321)	primer tercio XIV	Burgos	Monasterio de las Huelgas de Burgos	Sarcófago	no	Coro, nave central	piedra	¿?
Dama anónima	principios XIV	Burgos	Iglesia de la Natividad > Museo Provincial de Burgos	solo bulto	yacente	¿?	madera policromada	¿?
María Gutiérrez de Escalante († 1362)	XIV	Cantabria	Catedral de Santander	sarcófago	no	Capilla de Santiago > Claustro	piedra	¿?
Teresa de Luna († 1316)	1330-1360 XIV	Cuenca	Catedral de Cuenca	lauda	yacente	Capilla de los Caballeros / lado del Evangelio	pizarra negra, piedra caliza y metal	Anónimo, conocedor del arte francés

Ermessenda de Carcasona (†1058)	<i>cir.</i> 1385 XIV	Gerona	Catedral de Gerona	sepulcro adosado al muro	yacente	Museo de la Catedral de Gerona	alabastro	Guillem Morell
Leonor de Cabrera († 1337)	<i>cir.</i> 1337 XIV	Gerona	Catedral de Gerona	sepulcro mural	yacente	Claustro, Capilla de San Rafael / lado del Evangelio	piedra	Atribuido al maestro Guillermo de Cors
Juana de Castro († 1374)	XIV	La Coruña	Catedral de Santiago de Compostela	sepulcro mural - [origen exento]	yacente	Museo Catedralicio, capilla de las reliquias, Panteón Real	granito	Anónimo, taller compostelano
Sancha Muñiz († 1045)	XIV	León	Catedral de León	sepulcro adosado al muro	yacente	Capilla de la Virgen Blanca/ lado del Evangelio	piedra	Maestro Marcos
Elisenda de Copons († 1348)	XIV	Lérida	Real Monasterio de Santa María de Vallbona de las Monjas	lauda	yacente	Sala Capitular	piedra	¿?
Eliarda de Anglesola († 1258)	XIII-XIV	Lérida	Real Monasterio de Santa María de Vallbona de las Monjas	lauda	yacente	Sala Capitular	piedra	¿?
Dama anónima	<i>cir.</i> 1350 XIV	Madrid	Convento de Santo Domingo, Valencia > Museo Arqueológico Nacional	sepulcro adosado al muro	yacente	Sala Capitular	piedra caliza	¿?
Dama de los Mauleón	XIV	Navarra	Iglesia de San Francisco de Olite	sepulcro mural	yacente	Presbiterio, Capilla Mayor	piedra y madera policromada	¿?
La infantina	primera mitad XIV	Orense	Catedral de Orense	sepulcro adosado a la pared	yacente	Capilla Mayor [origen]/ nave del Evangelio	¿piedra?	¿?
Dama anónima	XIV	Palencia	Iglesia de Arenillas de San Pelayo	sepulcro mural	yacente	Capilla Mayor/ lado evangelio	piedra	¿?
Urraca Osorio de Lara y Leonor Dávalos (+1367)	segunda mitad XIV	Sevilla	Monasterio de San Isidoro del Campo	sepulcro mural	yacente	Segunda iglesia, Presbiterio, lado de la Epístola	¿piedra?	¿?
Teresa López de Córdoba († 1389)	1390-1400 XIV	Sevilla	Iglesia de Santa María de Écija	sepulcro adosado al muro	yacente	Nave de la Epístola, bajo el altar de San Lorenzo	alabastro	Taller toledano Ferrand González
Elvira de Ayala	1390-1400 XIV	Sevilla	Catedral de Sevilla	sepulcro adosado al muro	yacente	Capilla de San Andrés	alabastro	Taller toledano Ferrand González
Alamanda de Masdovelles († 1305)	XIV	Tarragona	Convento Mare de Déu de la Serra	sepulcro mural	no	¿?	piedra	¿?
Constança de Llobets († 1387)	XIV	Tarragona	Convento Mare de Déu de la Serra	sepulcro mural	no	¿?	piedra	¿?
Blanca Alenyà († 1396)	XIV	Tarragona	Convento Mare de Déu de la Serra	sepulcro mural	no	¿?	piedra	¿?
María de Orozco	finales XIV	Toledo	Hospital de Santiago > Convento de San Pedro Mártir	sepulcro exento	yacente	Capilla de Santiago	¿alabastro?	Atribuido al taller de Ferrand González
Juana Duque	XIV	Toledo	Colegiata de Santa María, Talavera de la Reina	sepulcro mural	yacente	Capilla Mayor, nave de la Epístola junto al coro	mármol negro pizarra	¿?
Margarita de Lauria y Entenza († 1344-5)	XIV	Valencia	Monasterio del Puig	sepulcro mural	yacente	Arcosolio comunicaba con el lado del Altar Mayor	Sarcófago mármol/ escultura alabastro	Aloy de Montbray

Laura Fabra	XIV	Valencia	Convento de Santo Domingo, Valencia > Museo de Bellas Artes de Valencia	sepulcro adosado al muro	yacente	Sala Capitular	piedra	¿?
Constança de Boïl	XIV	Valencia	Convento de Santo Domingo, Valencia > Museo de Bellas Artes de Valencia	sepulcro adosado al muro	yacente	Sala Capitular	piedra	¿?
Berenguela de Castilla (+1300)	XIV	Zamora	Convento de Santa Clara de Toro	sarcófago	no	Muro del Evangelio	madera policromada	¿?
Isabel de Castro y Pinós	finales s. XIV	Zaragoza	Monasterio de Rueda > Museo Provincial de Zaragoza	sepulcro exento	yacente	¿?	arenisca policromada	Anónimo

María Sarmiento († 1438)	primera mitad XV	Álava	Convento de San Juan de Quejana	sepulcro mural	yacente	Pies del Coro	piedra	Anónimo, influencia borgoñona
Beatriz Vázquez	(1475-1479) XV	Ávila	Catedral de Ávila	sepulcro mural	no	Capilla de San Juan Evangelista	piedra negra	¿?
Sancha Ximénez Cabrera (†1474)	(1431-1445) XV	Barcelona	Catedral de Barcelona	sepulcro mural	yacente	Antigua capilla de Santa Clara y Santa Catalina, hoy dedicada a San Cosme y San Damián	alabastro y pintura mural	Atribuida a Pere Oller
Leonor de Bellvé († 1448) [destruido]	<i>cir.</i> 1452 XV	Barcelona	Iglesia de Sant Pere de les Puel·les	sepulcro mural	yacente	¿?	¿?	¿?
Violant Girona († 1455)	segunda mitad XV	Barcelona	Iglesia de la Concepción	sepulcro adosado al muro	no	¿?	¿?	¿?
Rosa Miquel († 1490)	final XV	Barcelona	Iglesia de Santa María del Mar	sepulcro adosado al muro	yacente	jamba del arco de la antigua capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, lado de la Epístola	¿piedra?	¿?
Sibina Torroja († 1476)	último cuarto XV	Barcelona	Iglesia de Santa María del Mar	sepulcro adosado al muro	yacente	jamba del arco de la antigua capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, lado del Evangelio	¿piedra?	¿?
María Manuel († 1465)	finales de XV	Burgos	Convento de San Esteban de los Olmos> Museo Arqueológico de Burgos	sepulcro exento	yacente	Presbiterio	yacente alabastro cama piedra caliza	Atribuido a Simón de Colonia o su taller
María de Solier († 1435)	XV	Burgos	Monasterio de Santa Clara de Medina Pomar	sepulcro mural	yacente	¿?	alabastro	¿?

Dama desconocida	finales del XV	Burgos	Monasterio San Pedro de Cardena> Museo Arqueológico de Burgos	¿solo bulto?	yacente	¿?	¿piedra?	¿?
Aldonza de Mendoza († 1435)	1434-1466 XV	Guadalajara	Monasterio San Bartolomé de Lupiana > Museo Arqueológico Provincial> Museo Provincial de Guadalajara	sepulcro exento	yacente	[origen] pies del presbiterio, lado de la Epístola	alabastro	¿?
Elvira Quiñones	XV	Guadalajara	Monasterio de Santa Ana > Iglesia de San Ginés	sepulcro adosado al muro	yacente	Capilla del Crucero, lado de la Epístola	alabastro	Atribuido al entorno de Egas Cueman y su taller
Isabel de Aragón y Monferrato	<i>cir.</i> 1434 XV	Huesca	Real Monasterio de Santa María de Sijena	caja mortuoria - sarcófago	yacente	¿?	madera policromada	Blasco de Grañen
Francisquina d' Erill	1494 XV	Huesca	Real Monasterio de Santa María de Sijena	caja mortuoria - sarcófago	yacente	¿?	madera policromada	Atribuida a Miquel Ximénez
Beatriz Cornel	segunda mitad XV	Huesca	Real Monasterio de Santa María de Sijena	caja mortuoria - sarcófago	yacente	¿?	madera policromada	Atribuida a Pere García o Blasco de Grañen
Leonor de Mendoza († 1436)	1498 XV	La Coruña	Iglesia de Sancti Spiritus de Melide	sepulcro mural	yacente	Capilla Mayor, lado de la Epístola	¿granito?	¿?
Inés de Castro	1498 XV	La Coruña	Iglesia de Sancti Spiritus de Melide	sepulcro mural	yacente	Capilla Mayor, lado del Evangelio	¿granito?	¿?
Teresa Rodríguez	XV	La Coruña	Iglesia de Sancti Spiritus de Melide	sepulcro adosado al muro	yacente	Bajo el Coro, lado del Evangelio	¿granito?	¿?
<i>atrib.</i> Constanza de Moscoso	XV	La Coruña	Convento de Santo Domingo de Bonaval	sepulcro mural	yacente	Presbiterio, lado del Evangelio	granito	¿?
<i>atrib.</i> Inés de Moscoso	XV	La Coruña	Convento de Santo Domingo de Bonaval	sepulcro mural	yacente	Capilla Mayor	granito	¿?
<i>atrib.</i> Teresa de Andrade	XV	La Coruña	Convento de Santo Domingo de Bonaval	sepulcro mural	yacente	Capilla Mayor	granito	¿?
<i>atrib.</i> Teresa López	XV	La Coruña	Monasterio de Santa María de Sobrado	sepulcro adosado al muro	yacente	Capilla de San Juan Bautista	granito	¿?
Dama familia Pardo y Aguiar	XV	La Coruña	Iglesia de San Francisco de Betanzos	sepulcro mural	yacente	Nave principal, lado del Evangelio	¿piedra?	¿?
Violante Núñez Pardo	XV	La Coruña	Iglesia de San Francisco de Betanzos	sepulcro mural	yacente	Capilla de San Juan Bautista, lado del Evangelio	¿piedra?	¿?
Constanza de Castilla († 1478)	último cuarto XV	Madrid	Monasterio de Santo Domingo el Real > Museo Arqueológico Nacional	sepulcro mural	yacente	[origen] Coro	alabastro, dorado y policromado	¿?
Leonor de Castilla y Alburquerque († 1470)	<i>cir.</i> 1486 XV	Palencia	Monasterio de la Consolación de Calabazanos	sepulcro mural	yacente	Claustro gótico	alabastro policromado	atribuido a Alejo de Vahía

Inés de Osorio († 1492)	final del XV	Palencia	Catedral de Palencia	sepulcro exento	yacente	Capilla Mayor lado del Evangelio> Capilla Del Sagrario	madera policromada	Alonso de Portillo
Dama desconocida	XV	Pontevedra	Convento de Santo Domingo	sepulcro adosado al muro	yacente	¿?	granito	¿?
Urraca García de Tapia	<i>cir.</i> 1404 XV	Segovia	Iglesia de San Esteban de Cuellar	sepulcro mural	yacente	Capilla Mayor, lado del Evangelio	alabastro [yacente] piedra caliza policromada [arca] yeso	relacionado con el foco de Toledo
Inés de Ayala (†1453)	segunda mitad XV	Toledo	Convento de Santa Isabel de los Reyes	sepulcro mural	yacente	Presbiterio, lado del Evangelio	alabastro policromado	Atribuida a Egas Cueman
Juana Pimentel († 1488)	1488 XV	Toledo	Catedral de Toledo	sepulcro exento	yacente	Capilla de Santiago	alabastro	Sebastián de Toledo
Leonor Ferrandes Nuño	XV	Toledo	Parroquia de San Román> Museo de Los Concilios	lauda	yacente	Puerta de acceso a la Torre	pizarra	¿?
María de Castilla († 1458)	XV	Valencia	Real Monasterio de la Santísima Trinidad	sepulcro mural	no	claustro	piedra caliza	Atribuido a Antoni Dalmau
María de Molina († 1321)	(1410-1440) XV [reformas s. XVI]	Valladolid	Monasterio de las Huelgas Reales	sepulcro exento	yacente	Presbiterio	alabastro	¿?
Elvira de Acevedo (†1433)	XV	Valladolid	Monasterio de Santa Clara en Tordesillas	sepulcro mural	yacente	Capilla de Saldaña, lado de la Epístola	alabastro	¿?
Dama desconocida <i>atrib.</i> Elvira de Portocarrero	XV	Valladolid	Monasterio de Santa Clara en Tordesillas	sepulcro mural	yacente	Capilla de Saldaña, lado de la Epístola	alabastro	¿?
Dama desconocida	XV	Valladolid	Iglesia de San Miguel Arcángel	sepulcro mural	yacente	Transepto, lado de la Epístola	¿piedra?	¿?
Beatriz de Portugal (<i>cir.</i> † 1420)	XV	Zamora	Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro	sepulcro exento	yacente	Coro	alabastro policromado	¿?
María Ximénez Cornel	<i>cir.</i> 1455 XV	Zaragoza	Monasterio de Sijena, Huesca > Museo de Zaragoza	caja mortuoria-sarcófago	yacente	Capilla de la Trinidad	madera policromada	Blasco de Grañen

María Martínez de Orraindi	XVI	Álava	Iglesia de San Pedro Apóstol, Vitoria	sepulcro mural	yacente	Capilla de San Lucas> Cap. de San Antonio de Padua > Cap. Absidal de los Dolores	¿piedra?	Esteban Velasco
Juana de Acuña y Enríquez (†1559)	XVI	Álava	Iglesia de la Inmaculada Concepción de Salinillas de Burandón	sepulcro adosado al muro	yacente	Presbiterio > bajo el coro	¿piedra?	Atribuido a Felipe de Bigarny o Berruguete
Mencia de Valdés	XVI	Asturias	Colegiata de Santa María la Mayor de Salas	sepulcro adosado al muro	orante	Capilla Mayor, lado de la Epístola	alabastro	Pompeo Leoni
María Dávila (†1511)	XVI	Ávila	Convento de las Gordillas> convento de Santa María de Jesús	sepulcro adosado al muro	yacente	Coro [origen]	alabastro, madera, policromía	Atribuido a Vasco de la Zarza
Caterina Amat (†1530)	XVI	Barcelona	Monasterio de Santa María de Montsió	sepulcro adosado al muro	yacente	Claustro	piedra	¿?
Aldonza Téllez	XVI	Burgos	Convento de la Santísima Trinidad > Catedral de Burgos	sepulcro mural	yacente	Capilla del Corpus Christi	alabastro	¿?
Santa Casilda	1524 XVI	Burgos	Santuario de Santa Casilda, Salinillas de Bureba	sepulcro mural	yacente	Altar Mayor	Madera dorada y policromada	Diego de Siloé
María de Spinola	XVI	Cádiz	Iglesia de San Francisco, Jerez de la Frontera	lauda	yacente	¿?	¿mármol?	¿?
Inés Téllez de Meneses	XVI	Cuenca	Colegiata de San Bartolomé de Belmonte	sepulcro mural	orante	Capilla Mayor, muro del Evangelio	alabastro	Gregorio Brigarny Pardo
María Pacheco	XVI	Cuenca	Colegiata de San Bartolomé de Belmonte	sepulcro mural	orante	Capilla Mayor, muro de la Epístola	alabastro	Gregorio Brigarny Pardo
Juana de Valencia	primer tercio XVI	Guadalajara	Convento de Santo Domingo de Benalaque > Iglesia de San Ginés	sepulcro adosado al muro	orante	Presbiterio, lado de la Epístola	¿mármol?	Alonso de Covarrubias
Sancha Vázquez Sosa (†1465)	XVI	Guadalajara	Catedral de Sigüenza	sepulcro mural	yacente	Capilla de San Juan y Santa Catalina	¿alabastro?	¿?
María Bravo [desaparecido]	XVI	Guadalajara	Iglesia parroquial de Cogolludo	lauda	yacente	¿?	¿alabastro?	¿?

Santa Librada	(1525-1526) XVI	Guadalajara	Catedral de Sigüenza	sepulcro- altar adosado al muro	no	Crucero, muro norte	piedra caliza policromada	Alonso de Covarrubias, Francisco de Baeza Sebastián de Almonacid, Juan de Talavera y Petjuán
Brianda de Mendoza	cir. 1534 XVI	Guadalajara	Iglesia conventual de La Piedad > Museo Provincial de Bellas Artes	sarcófago	no	¿?	jaspe y alabastro	Alonso de Covarrubias
Gracia de Olazábal [foto antigua]	1577 XVI	Guipúzcoa	Convento de San Telmo> Museo de San Telmo, San Sebastián	sepulcro adosado al muro	yacente	Museo [sepulcro exento matrimonial restauración]	mármol	Taddeo Carlone
Marina Fernández de Torres (†1547)	XVI	Jaén	Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepcion, Lopera	sepulcro adosado al muro	yacente	Presbiterio, lado del Evangelio	piedra	Juan de Reolid
Mencía de Andrade	1582 XVI	La Coruña	Catedral de Santiago de Compostela	sepulcro adosado al muro	yacente	Capilla antigua de San Pedro ahora de la Azucena	granito	Juan Bautista Celma
Leonor Manrique de Castro (†1536)	1526-1532 XVI	La Coruña	iglesia de la Casa Grande de San Francisco, Sevilla> Iglesia del Monasterio de San Lorenzo de Trasouto, Santiago de Compostela	sepulcro mural	orante	Muro de la Epístola	mármol	Antonio María Aprile
Estefanía Berenguer de Foix	XVI	La Rioja	Iglesia de Santa María la Real de Nájera	solo bulto	orante	Puerta del Panteón Real	¿piedra policromada?	¿?
Guiomar Menéndez de Noya	XVI	Lugo	Iglesia de San Fiz de Cangas, Pantón	[origen unido a su esposa] sepulcro adosado al muro	yacente	¿?	¿granito?	¿?
Inés de Carvajal	segunda mitad XVI	Madrid	Iglesia de San Andrés	sepulcro mural	orante	presbiterio, Capilla del Obispo de Plasencia, lado de la Epístola	alabastro	Francisco Giralte
Beatriz Galindo (†1535) [dos sepulcros]	1531 XVI	Madrid	Concepció Jerónima y Concepción Francisca > Cripta del Monasterio de El Goloso y Museo de San Isidro	sepulcro adosado al muro	yacente	¿?	alabastro	Atribuido a Hernán Pérez Alviz junto a Pedro Pérez Alviz y Pedro de Goitia
Catalina Gamboa y Mendoza	1577 XVI	Madrid	Colegio-convento del Santo Ángel > Ermita del Santo Cristo de los Doctrinos, Alcalá de Henares	solo bulto	orante	Capilla Mayor, lado del Evangelio	alabastro	¿?
Juana de Austria (†1573)	1574-1577 XVI	Madrid	Monasterio de las Descalzas Reales	sepulcro mural	orante	Capilla de San Juan Bautista	Mármol y jaspe	[bulto] Pompeo Leoni, Jacome da Trezzo, Juan Antonio Marogía y Domingo Guideti

Catalina de Figueroa (†1571)	XVI	Navarra	Convento dominicos de Tudela	sepulcro mural	no	capilla lado del Evangelio	alabastro	¿?
Elvira de Zúñiga	1585 XVI	Nueva York	Monasterio de San Esteban de Nogales, León > Museo Hispanic Society of America	solo bulto	yacente	¿?	alabastro o mármol	Francisco de la Maza o Pompeo Leoni o entorno
Teresa Chacón	XVI	Nueva York	Iglesia de San Pedro de Ocaña, Toledo> Museo Hispanic Society of America	sepulcro mural	yacente	Presbiterio [origen]	mármol	¿?
Mencía Enríquez de Toledo	(1500- 1518) XVI	Nueva York	Iglesia de San Francisco de Cuellar, Segovia > Museo Hispanic Society of America	sepulcro adosado al muro	yacente	¿?	alabastro	Atribuido a Gil de Siloé o su entorno
Beatriz Afonso da Ribeira	XVI	Orense	Santa María de Beade	sepulcro mural	yacente	Capilla del Espiritu Santo, lado del Evangelio	¿granito?	¿?
Teresa de Noboa	1512 XVI	Orense	Iglesia de San Francisco	sepulcro mural	yacente	¿?	granito	¿?
Elvira de Noboa	XVI	Orense	Iglesia de San Francisco	sepulcro mural	yacente	Capilla Mayor, lado del Evangelio	granito -restos de dorado y policromía-	¿?
Aldonza Rodríguez del Villar	XVI	Orense	Iglesia de Santiago de Allariz	sepulcro mural	yacente	Capilla de Santa Lucía> Sur, lado de la Epístola	¿granito?	¿?
María Rodríguez de Castro (†1573)	XVI	Palencia	Iglesia de San Juan Bautista de Palenzuela	sepulcro adosado al muro	orante	Capilla de San Nicolás	¿?	Angelo Bagut y Bartolomé Carlone
María Fernández de Velasco	XVI	Palencia	Convento de San Bernardino de Cuenca de Campos, Valladolid > Monasterio de Santa Clara	sepulcro mural	yacente	Capilla del Santísimo Cristo	mármol	Atribuido a Francisco de Colonia
Inés Manrique (+1535)	XVI	Palencia	Monasterio de Santa Clara de Calabazanos	sepulcro mural	yacente	Coro Bajo	piedra y yeso policromado	¿?
Elvira Hernández Cabeza de Vaca	XVI	Salamanca	Iglesia de San Benito	sepulcro mural	yacente	Presbiterio, lado de la Epístola	¿piedra y alabastro?	Atribuido a Gil de Ronca
Catalina de Barros	XVI	Segovia	Hospital de Viejos	sepulcro mural	yacente	Capilla de la Concepción , lado Epístola - auditorio del Museo de Arte Contemporáneo	¿piedra?	Jerónimo de Amberes
María Enríquez de Portocarrero (†1471)	XVI	Segovia	Iglesia del Monasterio de El Parral	sepulcro adosado al muro	orante	Capilla Mayor, lado de la Epístola	alabastro policromado	Juan Rodríguez y Lucas Giraldo
Isabel de Zuazo (†1544)	XVI	Segovia	Iglesia de San Esteban de Cuellar	sepulcro mural	no	Capilla Mayor, lado de la Epístola	piedra y yeso policromado	¿?

Catalina de Ribera (†1505)	<i>cir.</i> 1520 XVI	Sevilla	Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas > Templo de la Anunciación	sepulcro adosado al muro	yacente	Crucero, lado del Evangelio	mármol	Pace Gazzini
Juana de Zúñiga	último tercio XVI	Sevilla	Convento de la Madre de Dios y monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas	sepulcro mural y bulto	yacente y orante	Prebisterio	mármol	Miguel Adán y Juan de Oviedo [yacente] Diego de Pesquera [orante]
Catalina de Cortés	último tercio XVI	Sevilla	Convento de la Madre de Dios y monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas	sepulcro mural y bulto	yacente y orante	Prebisterio	mármol	Miguel Adán y Juan de Oviedo [yacente] Diego de Pesquera [orante]
María Díaz	XVI	Toledo	Iglesia parroquial de la Asunción en Tembleque	sepulcro mural	orante	Capilla de San Ramón	alabastro	¿?
Leonor de Aragón (†1382)	1534 XVI	Toledo	Catedral Primada	sepulcro mural	orante	Capilla de los Reyes Nuevos, lado epístola	alabastro policromado	Jorge Contreras escultura Juan de Borgoña pintura
Catalina de Mendoza	XVI	Toledo	Convento de Santo Domingo, Talavera	sepulcro mural	orante	Presbiterio, lado de la epístola	¿alabastro?	atribuido al taller Felipe Bigarny
Isabel de Boninseni (†1580)	<i>cir.</i> 1580 XVI	Valladolid	Convento de Santa Clara	sepulcro mural	yacente	Capilla Mayor, lado del Evangelio	alabastro	Atribuido a Francisco de la Maza
Ana de Cabrera	XVI	Valladolid	Museo-Convento de San Francisco en Medina de Rioseco	solo bulto	orante	Crucero	Bronce dorado y policromado	Cristóbal de Andino
Isabel de Cabrera	XVI	Valladolid	Museo-Convento de San Francisco en Medina de Rioseco	solo bulto	orante	Crucero	Bronce dorado y policromado	Cristóbal de Andino
Dama desconocida	XVI	Valladolid	Iglesia de Santiago	sepulcro mural	yacente	Capilla Mayor, lado del Evangelio	alabastro	atribuido a Alejo de Vahía
María de Ulloa	<i>cir.</i> 1500	Zamora	Colegiata de Toro	sepulcro mural	yacente	Capilla Mayor, lado del Evangelio	piedra arenisca	¿?
María del Horno (†1594)	XVI	Zaragoza	Iglesia de San Andrés, Alarba	lauda	yacente	¿?	¿?	¿?
Ana de Gurrea (†1528)	XVI	Zaragoza	Seo de Zaragoza	sepulcro mural	yacente	Capilla de San Bernardo, lado de la Epístola	alabastro	Juan de Liceyre

Catalina Rois Bernaldo de Quirós (†1637)	XVII	Ávila	Iglesia de San José	sepulcro mural	orante	Capilla de los Guillamas, lado Evangelio	alabastro	Atribuido a Antonio de Riera
Francisca de San Vitores de la Portilla y Maluenda	último cuarto XVII	Burgos	Colegio de la Compañía de Jesús, Parroquia de San Lorenzo el Real	sepulcro mural	orante	Capilla Mayor, lado del Evangelio	piedra	¿?
María de Aragón (†1445)	XVII	Cáceres	Real Monasterio de Guadalupe	sepulcro mural	orante	Capilla Mayor, lado de la Epístola	madera policromada y mármol	Girarlo de Merlo [bulto] Bartolomé Abril y Juan Bautista Semería [mármoles]
María Guadalupe de Lencastre (†1715)	1696 XVII	Cáceres	Real Monasterio de Guadalupe	sepulcro mural	no	Cripta-camarín	mármol	¿?
Leonor de Soto Mayor y Zúñiga, Juana de la Cruz y su nieta	1605 XVII	Cádiz	Iglesia de Santo Domingo	sepulcro mural	orante	Capilla Mayor, lado Epístola	madera dorada y policromada	Francisco de La Gándara [bulto] Martín Christian [marco]
Mariana de Matienzo (†1672)	1660 XVII	Cantabria	Casa del Ángel, Los Prados, Liérganes	solo bulto	orante	Nave principal	¿piedra?	Atribuido a Gabriel de Rubalcaba
María Fernández de Isla	1615 XVII	Cantabria	Iglesia de San Pedro de Noja	sepulcro mural	orante	Nave del Evangelio	piedra arenisca	Entorno de Pedro de la Cuadra
Manuela Gómez del Rivero	1671 XVII	Cantabria	Iglesia del convento de La Canal de Carriedo	sepulcro mural	orante	Capilla Mayor, lado de la Epístola	¿piedra?	Gabriel de Rubalcaba
María de Figueroa	1613 XVII	Ciudad Real	Convento de la Concepción > Museo Palacio Viso del Marqués	sepulcro mural	orante	Capilla Mayor > Jardines	mármol	Antonio Riera, Martín de Azpillaga y Francisco Mendizábal
Ana Bernaldez	final XVI o principios XVII	La Coruña	Iglesia de Santiago	sepulcro mural	orante	Capilla funeraria de San José, Lado de la Epístola	granito	¿?
Mencia de la Cerda	<i>cir.</i> 1635 XVII	Madrid	Convento de Nuestra Señora de la Merced de Madrid > Museo de la Trinidad > MAN	sepulcro mural [origen] ahora solo bulto	orante	Crucero, lado de la Epístola	alabastro	¿?
Teresa de Salvatierra	segunda mitad XVII	Madrid	Iglesia del convento de San Agustín > Museo Arqueológico Municipal de Madrid	solo bulto	orante	¿?	mármol	atribuido a un autor genovés
Ana Margarita de San José (†1658)	XVII	Madrid	Real Monasterio de la Encarnación	sepulcro adosado al muro	no	Coro	mármol y bronce	¿?
Leonor María de Guzmán	XVII	Salamanca	Iglesia de la Purísima	sepulcro mural	genuflexa	Capilla Mayor, lado de la Epístola	mármol	Giuliano Finelli [bulto] Cosimo Fanzago [nicho]

María Alonso Coronel (†1330)	XVII	Sevilla	Monasterio de San Isidoro del Campo	sepulcro mural	orante	Presbiterio, lado de la Epístola	madera policromada	Juan Martínez Montañés
Sor María Jesús de Ágreda (†1665)	XVII	Soria	Iglesia del convento concepcionista en Ágreda	sepulcro exento	yacente	Transepto, lado de la Epístola	madera policromada	¿?
María de Castro	1608 XVII	Valladolid	Convento de Santa Catalina de Siena	sepulcro mural	orante	Capilla Mayor, lado de la Epístola	alabastro	Pedro de la Cuadra
Catalina de la Cerda (†1603)	(1601-1608) XVII	Valladolid	Convento de San Pablo Valladolid > Museo Nacional de Escultura	sepulcro mural [origen], ahora solo bulto	orante	Capilla Mayor, lado del Evangelio [origen]	Bronce dorado	Pompeo Leoni
Magdalena de Ulloa (†1598)	XVII	Valladolid	Iglesia Colegiata de San Luis, Villagarcía de Campos	sepulcro adosado al muro	orante	Capilla Mayor, lado Epístola	madera policromada	Cristóbal Ruiz de Andino [bulto] Pedro Díaz de Minaya [marco]

Antonia Coronado y Zapata (†1715)	final XVII- principio XVIII	Málaga	Basílica de Santa María de la Victoria	sepulcro adosado al muro	Genuflexión	Cripta-panteón	estruco, yeso	Felipe de Unzurrunzaga
Bárbara de Braganza (†1758)	1759 XVIII	Madrid	Iglesia de las Salesas Reales	sepulcro adosado al muro	Retrato, busto de perfil	Capilla del Santísimo	pedra caliza, mármol y estuco	Atrib. Giovanni Battista Sachetti [diseño] Juan de León y Manuel Mateo [esculturas]
Teresa de Jesús (†1582)	XVIII	Salamanca	Monasterio de la Anunciación de Nuestra Señora de Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes	sepulcro retablo urna-relicario	no	Capilla Camarín	mármol negro jaspeado	Jaques Marquet