

La recuperación de los modelos epigráficos romanos en los sepulcros de la familia Ribera en el Monasterio de La Cartuja (Sevilla)

Recovery of roman epigraphic models of the Ribera family sepulchers in The Cartuja Monastery (Seville)

CAROLINA ROBAYNA HERNÁNDEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria - Instituto de Análisis y Aplicaciones Textuales. Personal investigador con contrato predoctoral cofinanciado por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información (ACIISI) y el Fondo Social Europeo Plus (FSE+) en el marco del programa financiero 2021-2027 de la Convocatoria Tesis 2024 (FPI2024010087).

E-mail: carolina.robayna@ulpgc.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-8028-137X>

RECIBIDO: 26 DE AGOSTO DE 2025
ACEPTADO: 22 DE SEPTIEMBRE DE 2025



Resumen: El artículo analiza la incorporación de fórmulas y modelos epigráficos romanos en los epitafios renacentistas de la familia Ribera. A través de una metodología comparativa y un análisis textual, se identifica el uso de la letra capital cuadrada en sepulcros como estrategia de legitimación del linaje y perpetuación de la memoria. Esta recuperación responde a fines humanistas y políticos, con implicaciones en el estudio del humanismo y la cultura visual en la Sevilla del siglo XVI.

Palabras Clave: Humanismo, Renacimiento, epigrafía romana, epitafio, Antonio María Aprile di Carona, Pace Gaggini, familia Ribera, Sevilla.

Abstract: The article examines the incorporation of Roman epigraphic formulas and models in the Renaissance epitaphs of the Ribera family. Through a comparative methodology and textual analysis, it identifies the use of square capital lettering on tombs as a strategy for legitimizing lineage and preserving memory. This revival responds to humanistic and political aims, with implications for the study of humanism and visual culture in sixteenth-century Seville.

Keywords: Humanism, Renaissance, roman epigraphy, epitaph, Antonio María Aprile di Carona, Pace Gaggini, Ribera family, Seville.

Cómo citar este artículo:

Robayna Hernández, Carolina; (Early Access 2025): [1-30]
«La recuperación de los modelos epigráficos romanos en los sepulcros de la familia Ribera en el Monasterio de La Cartuja (Sevilla)», *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra* 34, (1-30). <https://doi.org/10.15581/012.34.009>

ISSN: 1133-1542. ISSN-e: 2387-1814

INTRODUCCIÓN

AL menos desde finales del siglo XV la producción epigráfica adopta un papel preponderante en la recepción del modelo latino. Su instrumentalización por parte de las instituciones públicas para conectar con el pasado distante creará cierta predisposición de los focos privilegiados a las ideas humanistas, pero la aspiración y el deseo de perfeccionar la *imitatio* de lo clásico surge desde el mundo erudito que reconoce y difunde su conocimiento (Gimeno Blay 2007: 32-34). Pese a ello, su materialización corresponde a quienes ostentan el poder y dirigen su voz a las masas, lo que a gran escala puede verse en la promoción de *monumenta aedificationis* cuya majestuosidad realza esa predilección por la letra capital cuadrada en sus textos inscritos (de Santiago Fernández, 2015: 147-163). Esta práctica se extiende a lo largo de numerosos ejemplos que se erigen durante el periodo de Carlos V y Felipe II en el ámbito civil y religioso¹, que actúan como promotores de la palabra escrita para la construcción retrospectiva de la identidad hispana a partir de lo que se concibe como «tradicional» (Ramírez Sánchez, 2021: 22-50). El uso de este modelo epigráfico por aquellas ciudades cuna del humanismo hispano también es visible en espacios de vida y muerte, donde el mundo funerario se impregna de esta huella clásica en la sofisticación de los sepulcros en piedra. Entre ciudades como Madrid o Granada, Sevilla surgirá como uno de los centros productores de la escultura procedente del territorio trasalpino y en la que aún es posible vislumbrar la convivencia epigráfica entre la gótica y humanística como nos ofrece el sepulcro del cardenal Juan de Cervantes en la Catedral de Sevilla (Mestre Navas, 2019: 73-95). Este edificio se convertirá en el principal punto neurálgico tanto a nivel religioso como cultural en un momento de gran actividad económica –y en concreto comercial– de la ciudad hispalense. Sin esta evolución es difícil comprender la llegada y el flujo de nuevas ideas que alimentan la vida intelectual y artística en sus diferentes campos y cuyos actores –como los que se mencionarán en las próximas líneas– están en estrecho contacto con el Renacimiento italiano (Morales Padrón, 1977: 283-296). Sevilla supuso un lugar de encuentro para eruditos, pero como parte de ese circuito comercial también fue consumidora de medios materiales italianos que permitieran reproducir estos modelos en su plenitud. El mármol de Carrara es un caso representativo de estos encargos como producto aclamado por su fama y excelencia, como también lo fue para el que solicitó las obras de nuestro siguiente análisis (de Contreras y López de Ayala, 1957: 5-7).

Precisamente, el desarrollo de la ciudad de Sevilla forma parte de un proceso aún más amplio en cuyas raíces descansa la tradición anticuarista. El afán de coleccionismo epigráfico alcanza su expresión escrita a través de *syllogai* epigráficas –compendios de inscripciones romanas– que comienzan a circular durante la expansión cultural en el periodo de los Reyes Católicos. Si bien, dentro de este redescubrimiento

¹ En las obras regias el destinatario no se limitaba al rey vigente, sino que éste también adaptaba la figura de sus predecesores al presente como ya sucedía desde época medieval para garantizar una cohesión dinástica (Mestre Navas, 2024: 101-125).

material debemos distinguir la contribución del humanismo al conocimiento de la Antigüedad –en parte– gracias al estrecho contacto entre eruditos. Se advierten dos formas de llegada de este Renacimiento italiano a España: una es por la aparición directa de humanistas procedentes del territorio trasalpino y otra por la formación de eruditos hispanos en este campo. Principalmente, la presencia de los primeros se debe a su participación en misiones diplomáticas y en la enseñanza e instrucción de los saberes clásicos, mientras que el nombre de figuras destacadas del humanismo español como Ambrosio de Morales o Antonio de Nebrija forja sus primeros pasos en Italia con una formación intelectual, sobre todo, en centros de estudios. Unos y otros terminarán asociados a las élites sociales entre reyes, papas, obispos, cardenales, condes y, en general, a familias de la nobleza aragonesa y castellana (González Germain y Carbonell Manils, 2012: 39-43).

En dicho contexto no es de extrañar que comiencen a surgir amplios proyectos que recurran al referente clásico a lo largo de toda su obra, especialmente para finales del siglo XV e inicios del XVI. En particular, se configura la tipología de los sepulcros familiares –particularmente los conyugales–, bien constatada en el Renacimiento en España (Redondo Cantera, 1987: 16-18) desde que en 1517 concluyeran los trabajos del sepulcro de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada. Realizado por el escultor italiano Domenico Fancelli, marca un precedente en la recepción de la cultura clásica en la península ibérica al convertirse en un distintivo social promovido desde la cúspide por la realeza. Así como ostentan la capacidad económica para la producción de tales obras, también representan el modelo a imitar por otras esferas públicas que desean ejercer y consolidar sus relaciones de poder. En este sentido, marcará la tendencia a seguir para sus sucesores reales, miembros de la nobleza y del mundo eclesiástico que también, como ya dijimos, se rodearán de otros humanistas (Ramírez Sánchez, 2012: 263-265). Es en este contexto que tiene lugar un estado de «multigrafismo relativo desorgánico» definido por Armando Petrucci (1988: 10) y que ya ha sido tratado en varios trabajos al respecto². En él intervienen varios factores, como las propias particularidades de cada una de las Españas de la Edad Moderna y, en cualquier caso, culminará en el predominio de los modelos epigráficos romanos cuyo éxito es posible gracias al precedente anteriormente comentado que manifiesta la hibridación de las formas gráficas como parte del hábito epigráfico.

ANÁLISIS

En dichas circunstancias se encuentran las inscripciones que entre 1528 y 1529 el primer marqués de Tarifa, Fadrique Enríquez de Ribera, encargaba a Antonio María Aprile di Carona como parte de la construcción –o reconstrucción– de varios sepulcros que albergaran los restos de sus antepasados. El mausoleo como tal ya existía por

² Para algunos de los más recientes véase Castillo Gómez (2021: 229-240) y Ramírez Sánchez (2023: 561).

deseo expreso de su tatarabuelo Pedro Afán³, pero en este nuevo programa también se añadirán los padres del dedicante, Pedro Enríquez y Catalina de Ribera, una pareja funeraria que habría solicitado unos años antes y que contrasta en monumentalidad y detalle artístico⁴ al resto. Ambas fueron encomendadas al escultor Pace Gaggini⁵, pero al morir poco después de completar la sepultura de Catalina de Ribera en 1521 –apenas unos años después de la confección del sepulcro de los Reyes Católicos– la dirección del conjunto recayó sobre el artista nacido en Carona. El reclamo de la segunda obra llevó al marqués a Génova, en donde había sido encargada el primer encargo ante una tradición escultórica que ya fuera conocida por el padre de Fadrique (Aranda Bernal, 2005: 12-13). Junto al nuevo responsable participaría Bernardino Gaggini de Bisone, el sobrino del recién fallecido, pero este tampoco continuará para los siguientes miembros de los Ribera (Morales Chacón, 1996: 35-42). Todo indica que fue Fadrique quien estipuló ciertas características del diseño e incluso de otros trabajos en mármol más allá de los estrictamente funerarios. Su nombre aparece citado en las inscripciones de sus padres y de Diego Gómez de Ribera, su abuelo materno, por lo que el encargo se convertiría así en la conexión intelectual, simbólica y estilística de casi dos siglos de linaje de la familia Ribera⁶:

Figura	Familiares por sepulcro	Relación con Fadrique	Año	Autor material
1	Catalina de Ribera	madre	1521	Pace Gazini
2	Pedro Enríquez	padre	1525	Antonio María Aprile de Carona
11	Per Afán de Ribera II, Teresa de Córdoba y María de Mendoza (esposas)	abuelos	1531	
9, 10	Diego Gómez de Ribera y Beatriz Portocarreroendoza (esposas)	bisabuelos		
6, 7	Per Afán de Ribera I, María Rodríguez Mariño y Aldonça de Ayala (esposas)	tatarabuelos		
4	Ruy López de Ribera e Inés Sotomayor	tataratatarabuelos		

Tabla 1

Distribución de los sepulcros de la familia Ribera encargados por Fadrique Enríquez de Ribera.
Tabla de la autora

A pesar de la armonía entre ambos conjuntos y que, incluso, Aprile mantenga los principios epigráficos de su predecesor, un análisis comparado nos ofrece ciertas peculiaridades de cada taller. Comenzando con la obra temprana, el epitafio que alberga el sepulcro de Catalina de Ribera reza de la siguiente manera:

³ En la inscripción; PERAFAN DERIBERA. De ahora en adelante; Per Afán de Ribera.

⁴ Su elevado lenguaje simbólico e iconográfico ya ha sido estudiado detalladamente en más de una ocasión. Por ejemplo, léase Lleó Cañal (1979: 103-130).

⁵ También Gaggini o Gagini.

⁶ Sobre la historia familiar de los Ribera véase Ladero Quesada (1984: 447-498).

AQVI IAZE · LA · ILVSTRE · SENNORA · DONNA · CATALINA · DE ·
RIBERA / MVGER · DEL · ILVSTRE · SENNOR · DON · PEDRO · ENRIQVES
· ADELANTADO / MAIOR · QVE · FVE · DELLANDAVZIA · HIIA · DE ·
LOS · ILVSTRES · SENNORES · PE/RAFAN · DE · RIBERA · ASI · MISMO ·
ADELANTADO · I DE · DONNA · MARIA · DE / MENDOCA · CONDESA
· DELOS · MOLARES · SV · MVGER · FALLECIO · EN · SEVILLA / EN · SVS
· CASAS · DE · SANT · ESTEVAN · A TREZE · DE · ENERO · DE · IV · D
· I CINCO / ANNOS · LA · QVAL · MVRIO · PARA · BIVIR · MANDO ·
HAZER · ESTE · SEPVLCRO / DON · FADRIQVE · ENRIQVEZ · DE · RIBERA
· PRIMERO · MARQVES · DE · TARIFA · ASIMI/SMO · ADELANTADO ·
SV HIIO · EL · ANNO · DE · IV · D · X X · ESTANDO · EN · GENOVA /
AVIENDO · VENIDO · DE · IHERVSALEM · EL · ANNO · DE · IV · D · XIX

El trabajo de Gaggini marca una pauta al más estilo renacentista tanto en su calidad artística como epigráfica con una conservación y unos criterios de *ordinatio* que como veremos no se ajustan a los de su sucesor. Este otro proyecto ya es citado en la segunda mitad del siglo XVII por Ortiz de Zúñiga, que notifica de un error en el día de su fallecimiento, aunque el texto del propio autor también erra, por ejemplo, al transcribir Inés y no Teresa como madre del difunto (Ortiz de Zúñiga, 1677: 409-410) cuando puede leerse claramente este último nombre en la tercera línea (Figura 1).

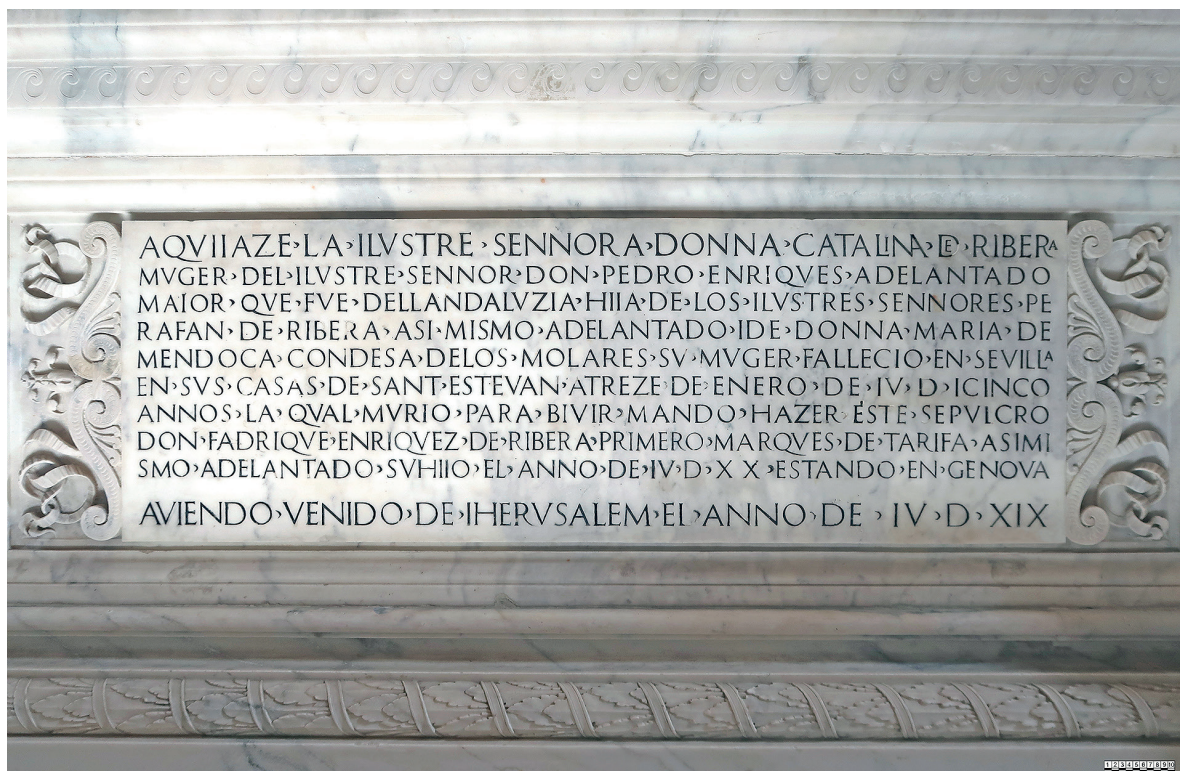


Figura 1

Epitaphium sepulcrale de Catalina de Ribera.

Monasterio de Santa María de las Cuevas de la Cartuja, Sevilla. Foto de la autora

El motivo más plausible es que el amplio árbol genealógico de los Enríquez confundiera al autor con Inés Enríquez de Quiñones la hermana de Pedro (Ortega Gato, 1999: 43 y 63) que, en cualquier caso, se trata de un error circunstancial que no determina la calidad técnica del conjunto. Antes de comprobar su categoría a través del proceso de imitación gráfica debemos transcribir los términos en los que se expresa el epitafio (Figura 2) del padre de Fadrique:

AQVI IAZE · EL · ILVSTRE · SENNOR · DON · PEDRO · ENRIQVES ·
ADELLANTADO [·] MAIOR [·] D[E]L[LA]NDALVZIA · HIIIO · DE LOS
· ILVSTRES · SENNORES · DON FADRIQVE · ENRIQVEZ ALMIRANTE /
MAIOR · DE · CASTILLA [·] I DE [·] DONNA · TERESA · DE · QVINNONES
· SV · MVGER · EL · QVAL FALL/ECIO · EN EL · RIO · DE LAS · IEGVAS ·
A QVATRO · DIAS · DE · HEBRERO · DE · IVCCCCXC [·] II [·] AN/NOS ·
VINIENDO · DE · TOMAR · LA · CIBDAD · DE · GRANADA · AVIENDO ·
SE · HALLADO / ENLA · CONQVISTA · DE · TODO · EL · DICHO · REINO
· DESDE · QVE · TOMO · A · ALHAMA / QVE [·] FVE [·] EL · COMIENÇO ·
DELLA · EL · QVAL · BIVIO · COMMO · QVIEN · AVIA · DE · MORIR · MA/
NDO · HAZER · ESTE · SEPVLCRO · DON · FADRIQVE · ENRIQVEZ · DE
RIBERA · PRIMERO · MARQV/ES · DE · TARIFA · ASIMISMO · ADELANTADO
· SV HIIIO · EL · ANNO · DE · IV · D · X · X · ESTANDO / EN · GENOVA ·
AVIENDO · VENIDO · DE · IHERVSALEM · EL · ANNO · DE · IV · D · XIX ·

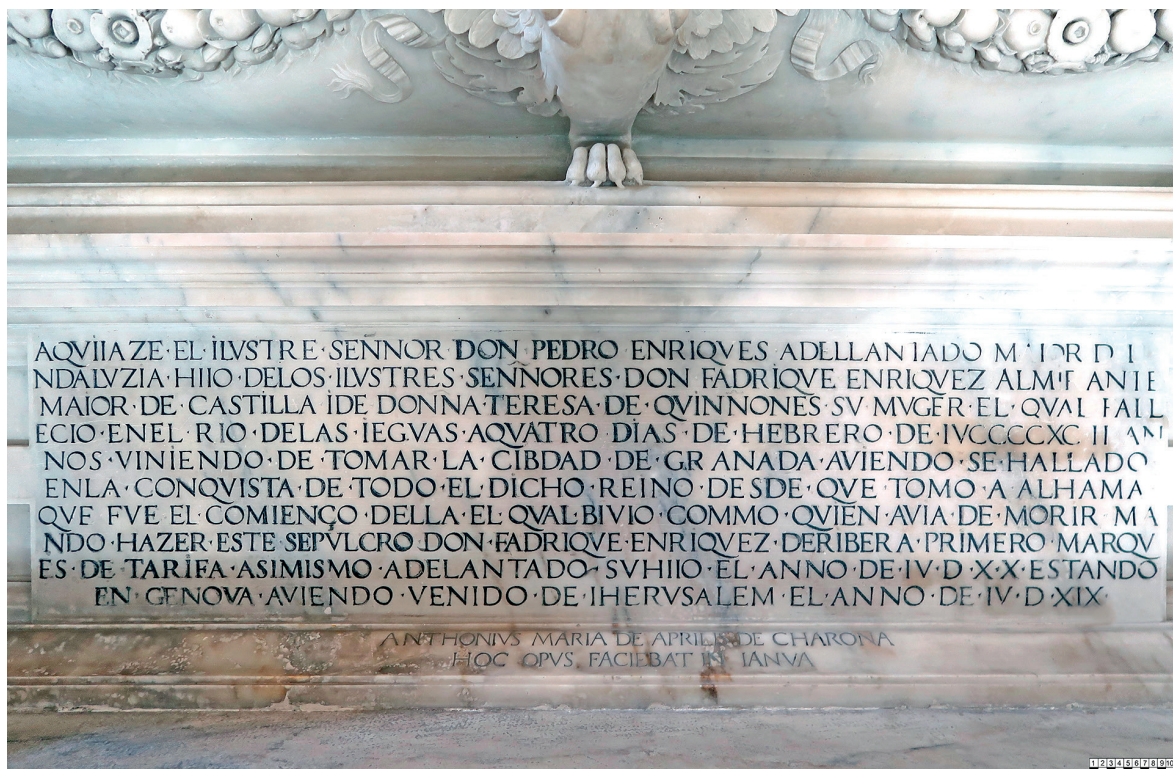


Figura 2

Epitaphium sepulcrale de Pedro Enríquez.

Monasterio de Santa María de las Cuevas de la Cartuja, Sevilla. Foto de la autora

Las dimensiones de esta inscripción difieren de la obra hermana tanto en regularidad como en amplitud. Las letras de la aquí transcrita (Figura 2) poseen una altura media de 2,3 cm y una anchura que oscila entre los 0,4 y los 2,6 cm. Esto no sucede en el caso anterior (Figura 1), donde sí es posible distinguir dos tamaños. Las líneas primera y décima alcanzan una altura media de 3,1 cm –con dos letras reducidas al inicio que establecen el mínimo en los 1,4 cm– y un ancho que varía entre los 0,5 y los 3,2 cm. Si se compara con las líneas de la segunda a la novena comprobamos que existe un desfase de 1 a 4 mm: el alto solo logra los 2,7 cm y la A volada de la quinta línea sitúa su mínimo en 1,5 cm; el ancho, por su parte, se ve reducido a un intervalo de entre 0,6 y 3 cm.

Al centrarnos en la *ordinatio* de las dos obras también se halla una diferencia, pues para situar la firma epigráfica de Aprile (Figura 3, derecha) se logró reconocer la autoría sin desentonar con la ubicación central del texto, escogiendo así una solución más armónica que con Gaggini. En esta obra predecesora no se hizo esto puede que, por tener un espacio más limitado, o bien porque se prefirió desplazarla al lateral de la pilastra para no privar de protagonismo a la propia inscripción (Figura 3, izquierda). Cabe destacar que para la firma de Aprile se ejecutan las letras de menor tamaño de todo el conjunto sepulcral con una altura media de 1,6 cm y un ancho que va desde los 0,5 a los 1,7 cm⁷. A pesar de la discrepancia en aspectos como su espacio, las dimensiones o la *ordinatio*, la fórmula que puede leerse a continuación no varía:

[Intradós de la pilastra izquierda, sepulcro de Catalina de Ribera] OPVS / PACE
GAZINI / FACIEBAT / IN IANVA

[Pinto del *podium* superior central, sepulcro de Pedro Enríquez] ANTHONIVS
MARIA DE APRILE DE CHARONA / HOC OPVS FACIEBAT IN IANVA

En ambos casos el cuerpo central se halla en una moldura sobresaliente cuya forma nos recuerda a una *tabula*. El texto referido a Pedro Enríquez presenta un peor estado de conservación tanto por la pérdida como por el exceso de pigmento en sus letras. Su cuerpo se dispone desde el centro a diferencia del de su obra hermana que está justificado, esto provoca que algunas letras sean de menor tamaño, en concreto, la E de DE y la A de RIBERA al final de la primera línea y la A de SEVILLA al acabar la quinta. Precisamente en la obra dedicada a Catalina se disminuye el tamaño de la última letra en la primera y la décima línea, estas son, las que mencionan a la difunta y citan las condiciones en que fue solicitado el sepulcro, respectivamente. En esta última se incluye el año de 1519, fecha en que Fadrique inició su retorno desde Jerusalén, y el lugar de Génova, donde hizo el encargo antes de volver a Sevilla⁸; ya de vuelta en 1520 solicitaría la producción de la pareja de sepulcros en la misma ciudad portuaria de Italia.

⁷ El caso que más se aproxima a unas dimensiones tan reducidas se encuentra en la inscripción del libro que sostiene entre sus manos la escultura yacente de Teresa de Córdoba (Figura 12, izquierda) con un alto de 2 cm –0,8 cm si nos referimos a sus letras más pequeñas– y un ancho que oscila entre los 0,3 y 2,5 cm.

⁸ Como parte del diario de viaje no consta el encargo de ambos sepulcros probablemente porque su contenido se limita a lo descriptible del peregrinaje (Enríquez de Ribera, 1606: 179-180).



Figura 3

Firmas epigráficas de Pace Gaggini (izquierda) y Antonio María Aprile de Carona (derecha).
Fotos de la autora

En general la obra de Gaggini denota un estilo gráfico que se aleja de las formas clásicas, sobre todo cuando se compara con el modelo establecido por Felice Feliciano en su *Alphabetum Romanum*, publicado más de medio siglo antes (Feliciano, ca. 1460), en el título anónimo de *Regola a fare letre antiche* (Gimeno Blay, 2005), o con la obra heredada de Aprile. En ejemplos concretos de esta última comprobamos que existen diferencias que no siempre se aproximan al estándar. Véase, por ejemplo, que la mitad inferior de la S está desplazada hacia la izquierda, creando una tendencia diagonal en el cuerpo de la letra, rasgo que no comparte con el caso de Gaggini, en el que podemos comprobar que sólo el cierre de esta letra sobresale por el lateral izquierdo y, general, el modelo es más estrecho. Aquí también se aprecia alguna P, B o, incluso, R más logradas que las de Aprile. En la obra de este último el trazo curvo de la P queda abierto por su extremo final, el gancho de la G pierde su verticalidad y el ojo inferior de la B es especialmente irregular. Esto contrasta con casos muy excepcionales como la lograda R de SENNOR en la segunda línea de texto de Gaggini, aunque sigue siendo distante en gran parte porque carece del remate correspondiente en su asta descendente. Igualmente es distintivo del autor de Carona el uso del signo de interpunción triangular clásico frente a la antilambda o *diple* –que recuerda a una C invertida– que utilizaba su predecesor. La E carece de la forma característica en ambas inscripciones –ya sea por el remate o la longitud de sus trazos– y algo similar sucede con la Q, cuya cola se prolonga en exceso y está poco centrada, cuestión que es más comprensible en la obra posterior si se aprecia el reducido espacio entre líneas. A pesar de lo expuesto, los distintivos como la forma de sus remates convierten a las formas gráficas del sepulcro de Pedro Enríquez en una mejor imitación del modelo epigráfico romano. Su proximidad a la plenitud del renacimiento hispano es indudable, pero este logro no volverá a repetirse en sus próximos trabajos, para los que actuará en solitario sin la colaboración de ningún miembro de los Gaggini.

Aunque tales obras mantienen su esencia humanística, manifestarán un cambio en sus letras con respecto a lo anterior. Las diez estatuas que habían sido solicitadas en 1529 representaban a los miembros de la familia hasta cuatro generaciones –sin contar a los padres de Fadrique– y fueron distribuidas en postura yacente en cuatro sepulcros conyugales (Justi, 1892: 80-81)⁹. En 1525, cuando finalizaba la primera obra de Aprile, ya se podía ver esta pareja de sepulcros en el Monasterio de La Cartuja (López Torrijos, 1987: 370) y desde que se completara el repertorio escultórico hacia 1531 comenzaba un periplo prolongado en el tiempo de varias reubicaciones. Con el abandono del complejo eclesiástico, las tumbas familiares fueron trasladadas a la Iglesia de la Anunciación de la Universidad de Sevilla en 1842 hasta que en la década de los noventa del siglo XX fueran devueltas a su lugar de origen gracias a una reconversión del complejo motivada por la Exposición Universal de 1992 (Cervetto, 1903: 91-93; Loffredo, 2010: 83; Schirripa, 2018: 157). Estos sucesos también son transmitidos por las fuentes escritas, que en ocasiones se refieren a determinados sepulcros como el de Ruy López de Ribera e Inés Sotomayor que veremos a continuación¹⁰ y cuyo caso aparece citado en la obra *Nobleza del Andalucía* escrita por Argote de Molina en el siglo XVI (1588: 280).

Comenzar con el análisis epigráfico de la pareja difunta requiere situarnos en la cara derecha de la estructura¹¹ que aparece justo a nuestro lado derecho cuando accedemos a la sala (Figura 4):

AQVI YAZEN LOS ILLVSTRES SEN(n)O/RES RVYLOPES DE RIBERA QVE /
MVRIO EN EL ALGEZIRA EN SERVI/CIO DE DIOS E DE SV REY · E DON(n)
A / YNES DE SOTO MAYOR SV MVGER / PADRES DEL ILLVSTRE SEN(n)
OR PERA/FAN DE RIBERA ADELANTADO MA/YOR DELANDALUZIA
FVNDADOR / QVE FVE DESTA YGLISIA

El texto ha sido delimitado por una moldura ubicada en el centro, dejando buena parte del espacio libre en los extremos como sucede en el sepulcro de Diego Gómez de Ribera. Las dimensiones de sus letras destacan dentro de todo el conjunto por ser las de mayor tamaño con una altura media de 3,7 cm y una máxima de 4,7 cm en la primera del párrafo a modo de letra capitular. El ancho logra una medida máxima de 4,4 cm al igual que en otras dos inscripciones que veremos en las próximas líneas (Figuras 6 y 7).

⁹ Es cierto que inicialmente el de Per Afán I de Ribera tenía una ubicación central a modo de túmulo sepulcral por solicitud expresa de este difunto que también fuera el ideólogo del mausoleo (Morales Chacón, 1996: 43-47 y 68-73).

¹⁰ Este criterio reinvierte el que habíamos iniciado con los padres de Fadrique. Sus sepulcros fueron comentados en primer lugar para respetar el orden en el que se sucedieron los diferentes encargos del mausoleo de los Ribera. Sin embargo, conviene comenzar el análisis de las obras realizadas en 1531 a partir del antepasado más lejano -orden genealógico descendente- para reconstruir la línea sucesoria con el contenido de las inscripciones, que era lo que el autor intelectual deseaba.

¹¹ A la izquierda si observáramos desde las cabezas de los difuntos.

En el regazo de la escultura femenina aparece otro texto –aunque de distinta naturaleza– inscrito en un libro abierto (Figura 5):

[Cara izquierda del libro] CR(e)DO
 VIDER
 E BON
 A D(omi)NI
 I(n) TER(r)A
 VIVEN
 [cara derecha del libro] CIV(m)
 EXP
 ECTA
 D(omi)N(u)M
 VIRILI
 TER (signo)

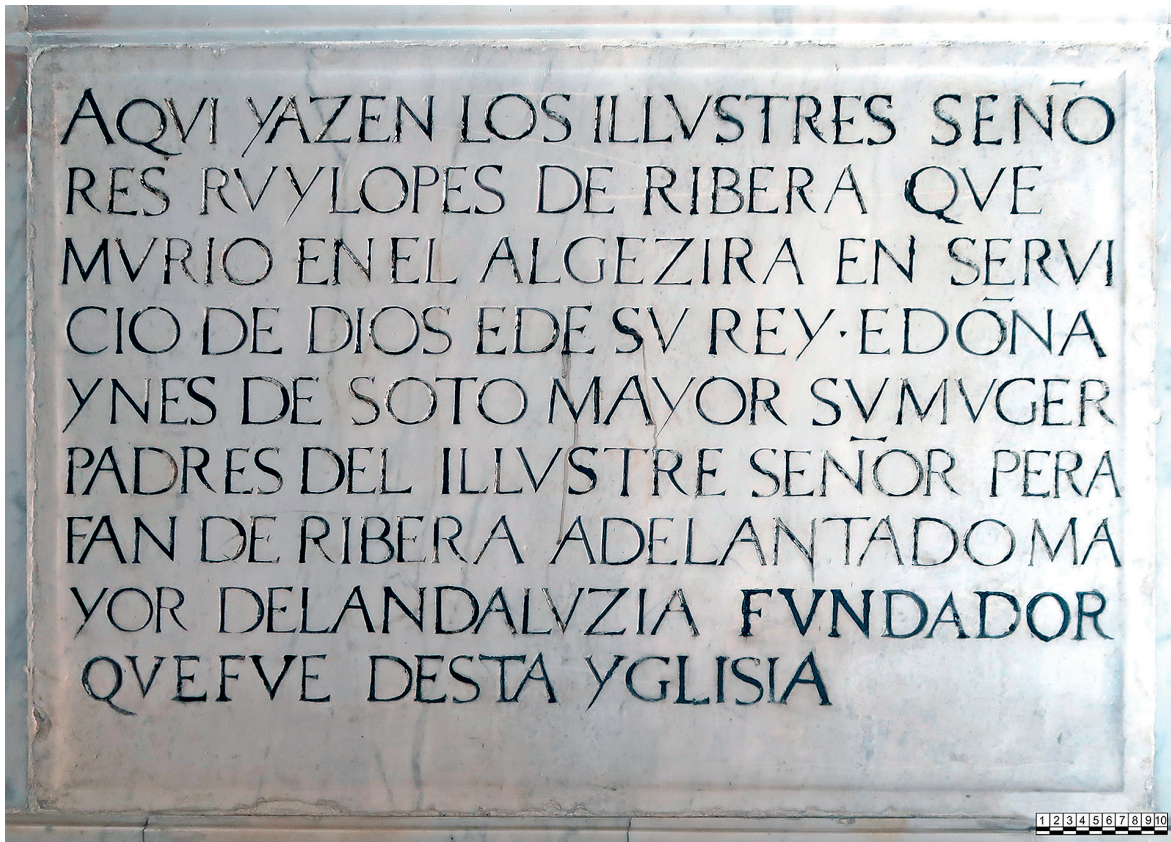


Figura 4

Epitaphium sepulcrale de Ruy López de Ribera y su esposa Inés de Sotomayor.
 Monasterio de Santa María de las Cuevas de la Cartuja, Sevilla. Foto de la autora



Figura 5

Detalle del libro inscrito que sostiene entre sus manos Inés de Sotomayor.
Monasterio de Santa María de las Cuevas de la Cartuja, Sevilla. Foto de la autora

El estado de las letras es un síntoma del excelente estado en el que se encuentra el conjunto, visible gracias al contraste que ofrece su pigmento negro, aunque el que hoy en día se conserva probablemente haya sido resultado de retoques posteriores al igual que en el resto de las obras. Se trata de un logro compartido en casi todos los sepulcros, pero a nivel gráfico se perciben varias diferencias. Tanto la P como la R han sufrido ciertos cambios; en la obra de Gaggini el ojo de la P estaba abierto y tanto en esta inscripción como en la obra hermana de Aprile el ojo de ambas letras cerraba en el centro del trazo vertical de la letra; ahora, sin embargo, al reducir la altura del ojo se crea un efecto visual de mayor esbeltez que aumenta al reducir el grosor del pigmento. Retomando las letras iniciales, la P abandona la forma del ojo abierto, mientras que el punto de nacimiento de la cola de la R varía según qué caso. Quizás la prueba más evidente sea la forma cursiva de la Y, cuya asta principal sigue una diagonal de derecha a izquierda en vez de una vertical. Esta tendencia también aparece en el vértice de la A, que sigue la misma inclinación del trazo central de la anterior letra. Si atendemos a la anchura de las letras, podemos situar esta inscripción en un estadio intermedio entre el epitafio de Catalina y el de Pedro, pero los casos de la P y la R bastan para comprobar que las diferencias individuales son tan variadas que no siempre sitúan a un texto por delante de otro en la proximidad a la forma clásica.

Mas allá de la forma gráfica, otra característica que contrasta con lo anteriormente expuesto es la presencia de abreviaturas, en concreto, nasales. Estas no han sido introducidas para optimizar el espacio, pues es más que suficiente para desarrollar las palabras; ni tampoco es fruto de una evolución gráfica, pues entre un caso y otro apenas hay, como mucho, seis años de diferencia. Lo más probable es que, hasta cierto punto, estas diferencias con respecto a las obras anteriores se deban a una decisión personal del taller epigráfico y, en suma, se tratan de rasgos que marcarán la pauta de las siguientes inscripciones de los sepulcros de 1531.

A pesar de que la cantidad de salvedades nos haga dudar de su identificación con el humanismo, se aprecia claramente el interés del autor (intelectual o material) por imitar unos criterios comunes que se estaban imponiendo en pleno auge del renacimiento hispano, más si recordamos que la obra compone una de tantas que fueron renovadas durante este periodo. La mentalidad intelectual y espiritual vuelven a ir de la mano, en este caso por el libro que sostiene Inés de Sotomayor. La religión hace acto de presencia al incluir un fragmento en latín que pertenece al verso 13 y parte del 14 del salmo 26 y que en pocas palabras recoge las expectativas supraterrrenales, más que la propia creencia en el más allá que ya se presupone¹². El contenido bíblico del libro preserva el protagonismo de la religión como parte de la tradición medieval, aunque para ello se exprese en lengua y escritura latinas. La naturaleza cristiana de su contenido no debe sobrestimar su vinculación al humanismo (Kajanto, 1987: 515), pero la aproximación de sus características gráficas al canon del Renacimiento es más que evidente.

El hijo y heredero de la anterior pareja yace representado junto a sus dos esposas, de las cuales sólo se dedica una inscripción a la segunda y última que tuvo en vida, Aldonça¹³ de Ayala. El texto de Per Afán (Figura 6) se sitúa a los pies de la estructura con una correcta *ordinatio* cuyas líneas nacen desde la izquierda y con un espacio holgado que no impide la presencia intencionada de abreviaturas, aquí también de tipo nasal:

AQVI YAZE EL YLLVSTRE SEN(n)OR PERAFAN DE RIBERA ADELANTADO
MAYOR DE / LA(n)DALVZIA FVNDADOR DE LA CASA DE RIBERA HIIO DE
LOS YLLVSTRES SEN(n)ORES RVI LOPEZ / DE RIBERA Y DON(n)A YNES DE
SOTOMAYOR EL QVAL SV VIDA GASTO EN SERVICIO DE / DIOS ENGVERA
DEMOROS Y EN SERVIÇIO DE SVS REYES DO(n) PEDRO Y DON ENRIQVE SV
/ HERMANO Y DO(n) IVAN HIIO DE DON ENRIQVE Y DE DON E(n)RIQ(ue)
SV NIETO Y DE DON IVAN / EL SEGV(n)DO SV VISNIETO EN EL TIEMPO
DEL QVAL MVRIO DE CIE(n)TO Y CINCO AN(n)OS / AVIE(n)DO GASTADO
MVCHO TIE(m)PO DE SV VIDA EN GVERA DE MOROS POR LAS QVALES /

¹² Como cabría esperar, existen numerosas versiones y traducciones de los textos bíblicos y el caso de los salmos no es diferente. Aunque pertenece a una cronología temprana para la fecha de la inscripción renovada, citamos a Fray Luis de León, autor del siglo XVI de cuya obra poética ha sido analizado el salmo 26 (San José Lera, 2011: 110-113).

¹³ También Alzonza. En la inscripción y de aquí en adelante; Aldonça.

COSSAS LOS HOMBRES SE HAZEN YNMORTALES Y Q(ue)RIE(n)DOLE SVS
DECENDIENTES / SEGVIR MVRIERON TRES HIIOS SVYOS RVY LOPEZ DE
RIBERA Y GONÇALO MARIN(n)O / Y EL ADELANTADO DIEGO DE RIBERA
EN GVERA DE MOROS Y VN NIETO SVYO HIIO / DEL ADELANTADO
DIEGO DE RIBERA Q(ue) SE LLAMAVA MARTIN HERNANDEZ

Si a la ausencia total de signos de interpunción –que claramente sí se emplearon en el sepulcro de 1525 apenas unos años atrás– le sumamos que el intervalo entre letras tiende igualarse, es complejo discernir la separación de ciertas palabras e incluso nombres propios que se escriben indistintamente de dos maneras en el mismo texto¹⁴. Algunos problemas de espacio en la segunda línea obligan reducir el tamaño de la I de RVILOPEZ –en vez de RVYLOPES como queda registrado en la tumba de este Ribera–; sin embargo, este hecho no justifica por sí solo el uso de abreviaturas nasales, como puede constatarse en la palabra ANOS que, situada al final de la sexta línea, poseía el suficiente margen como para desarrollar la N, pero se decidió abreviar durante el proceso de *ordinatio*. Como ya se ha comentado en términos generales, esta elección no fue tomada para la obra destinada a Pedro Enríquez, en cuya inscripción no se emplea ninguna abreviatura y se lee hasta en tres ocasiones ANNO, pero también DON, DONNA, SENNOR, o SENNORES.

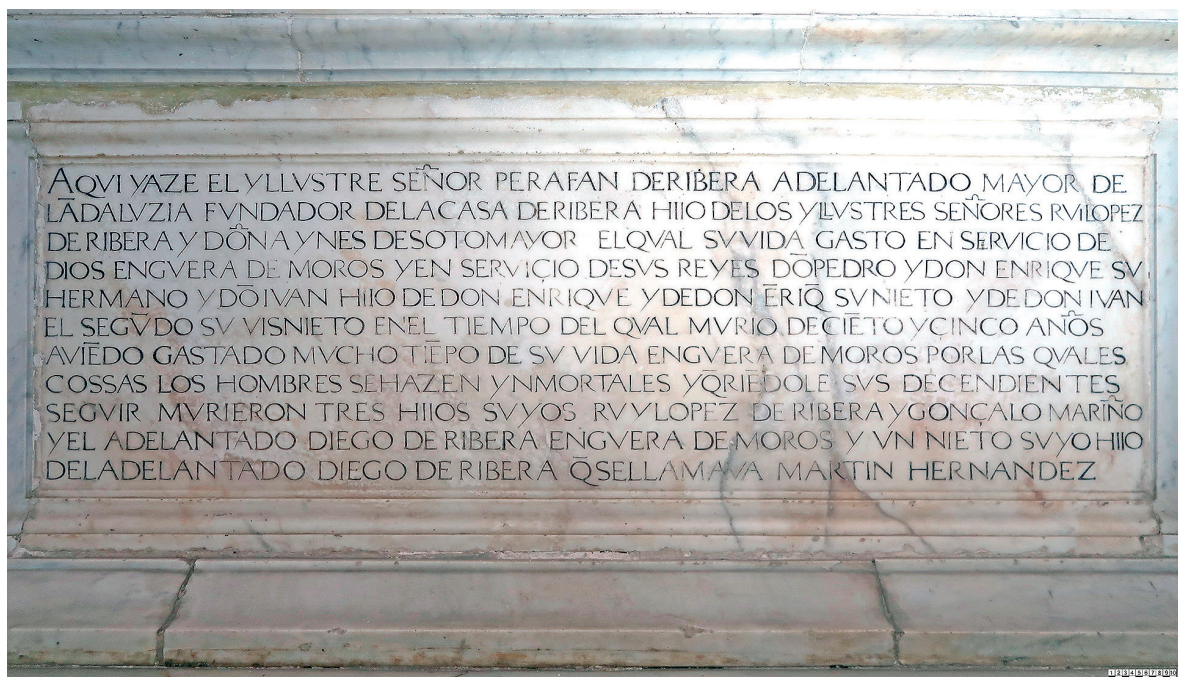


Figura 6

Epitaphium sepulcrale de Per Afán de Ribera I.

Monasterio de Santa María de las Cuevas de la Cartuja, Sevilla. Foto de la autora

¹⁴ Por ejemplo, en el apellido «de Ribera» se distinguen claramente dos formas; en la primera línea, DERIBERA, y en la última, DE RIBERA.

En todo caso, el modelo epigráfico de la obra destinada a Per Afán y sus esposas demuestra una clara inspiración clásica que, sin embargo, se ve ensombrecida por ciertas complicaciones que ya padecía el sepulcro de Ruy López, pues mantiene la forma diagonal del ápice de la A y del trazo central de la Y¹⁵ pero también se añaden otras cuestiones. La diferencia de tamaño entre los ojos de la B es más pronunciada y en ocasiones no cierran por el centro del trazo vertical; los trazos paralelos de la Z se prolongan en exceso y la espina de la S sobresale por el lateral superior izquierdo, creando una sensación de inclinación; el brazo inferior de la E tiende a arquearse –al igual que la L– y alargarse en demasía y, finalmente, la R es irregular tanto en la forma de su cabeza como del pie. Con todo, sería inmerecido no destacar algunas R o S en las que se alcanza una notable imitación del modelo romano, como sucede con la S de MOROS de la cuarta línea o la R inicial de DERIBERA en la primera. El caso de esta última letra es relevante si apreciamos su similitud con la plantilla propuesta en *Regola a fare letre antiche* (Gimeno Blay, 2005: 125). El *ductus* más pronunciado –sumado al relleno de las letras– de la obra de 1525 permite detectar estas referencias con mayor precisión, pero en los trabajos posteriores sigue siendo perceptible.

Si nos desplazamos al lateral derecho del sepulcro hallaremos la inscripción correspondiente a la segunda esposa de Per Afán, Aldonça de Ayala, que reza así (Figura 7):

AQVI YAZE LA YLLVSTRE SEN(n)ORA DON(n)A
 ALDONÇA DE AYALA MVGER SEGVNDA DEL DICHO
 SEN(n)OR ADELA(n)TADO HIIA DE LOS YLLVSTRES SEN(n)ORES
 HERNA(n)PEREZ DE AYALA Y DE DON(n)A ELVIRA DE
 TOLEDO LA QVAL DICHA SEN(n)ORA DON(n)A ALDO(n)ÇA
 FVE MADRE DEL ADELA(n)TADO DIEGO GOMEZ DE
 RIBERA QVE MVRIO SOBRE ALORA Y DEL MARISCAL
 PAYO DE RIBERA SEN(n)OR DE MALPICA EN TOLEDO
 CVYA ANIMA DIOS AYA

El estilo epigráfico no difiere del de su cónyuge¹⁶, pero concierne que el tiempo –o una buena restauración– haya conservado en mejor estado el relleno negro de sus letras y su texto esté dividido por el escudo de armas de la propia Aldonça, en el que

¹⁵ En esta inscripción y en las próximas se aprecia cómo el *ductus* de la Y no coincide con el propio de la letra capital cuadrada en el trazo más prolongado que, además de diagonal, sobresale por debajo de la línea de base de las letras.

¹⁶ Como ya adelantábamos en líneas anteriores, la anchura máxima en las letras de ambas inscripciones coincide con la alcanzada en la de Ruy López de Ribera e Inés Sotomayor (Figura 4). Si bien es cierto que el alto en las de este sepulcro varía: la dedicada a Per Afán de Ribera I (Figura 6) presenta unas letras con una altura media de 2,7 cm y una máxima de 3,7 cm que alcanza su letra capitular, mientras que la referida a Aldonça de Ayala (Figura 7) la supera alcanzando los 3,5 cm de media y en su A de inicio los 4,7 cm de máxima.

aparecen los apellidos paterno y materno inscritos y pigmentados¹⁷. En otra cara del sepulcro también se nombra el de la primera esposa hasta en dos ocasiones en su correspondiente blasón; una como inscripción y otra a modo de *titulus pictus*. La presencia de la heráldica no pasa desapercibida para la representación familiar de algunos de estos difuntos y su simbolismo se refuerza en el uso de la capital cuadrada, aunque menos cuidada que la empleada en el cuerpo sepulcral probablemente como resultado de los añadidos y las intervenciones en siglos posteriores.



Figura 7

Epitaphium sepulcrale de Aldonça de Ayala.

Monasterio de Santa María de las Cuevas de la Cartuja, Sevilla. Foto de la autora

Las formas gráficas no difieren de lo expresado anteriormente sobre el otro párrafo, pero esta *ordinatio* sí permite distinguir en su mayoría cuándo se ha dejado un espacio entre cada palabra. Por ejemplo, en la cuarta línea se lee HERNĀPEREZ sin ningún tipo de separación, mientras que en la octava es evidente el hueco entre DE y RIBERA. La presencia del escudo en el centro del texto actúa como condicionante para la distribución espacial y, en parte, esto también explica por qué aumenta el número de letras con tamaño reducido para optimizar el cuerpo epigráfico, concretamente en la segunda, tercera y séptima línea.

¹⁷ Según Diego Ortiz de Zúñiga existe un error en el contenido del texto, pues sugiere que los padres de Aldonça son Diego Gómez de Toledo e Inés de Ayala y no los allí inscritos (Ortiz de Zúñiga, 1677: 305).

En 1841 se notificaba la ausencia de hasta tres epitafios independientes que pertenecían a tres esposas de la familia Ribera y que también aparecen esculpidas en sus respectivos sepulcros conyugales¹⁸. Corresponde aquí citar la parte del texto que se refiere al de María Rodríguez Mariño: «Falta, pues, la inscripción de la primera mujer de Don Perafan, y no sabemos porque ha dejado de colocarse, como las otras que llevamos referidas; para que no lleguen á perderse las copiaremos al pie de este artículo» (Colon y Colon, 1841: 381). Al parecer esta lápida no conservada también fue víctima de los constantes traslados y reubicaciones de la herencia familiar que encargó Fadrique. Su texto, aunque exento del conjunto funerario, permite identificarla como la primera esposa de Per Afán:

AQVI YAZE LA YLLVSTRE SEN(n)ORA DON(n)A MARIA RODRI
GVEZ MARIN(n)O MVGER PRIMERA DEL DICHO SEN(n)OR ADE
LANTADO MADRE DE RVI LOPEZ DE RIBERA Y DE GON
ÇALO MARIN(n)O YA DICHOS CVYAS ANIMAS DIOS PERDONE¹⁹

Los libros que reposan sobre María y Aldonça muestran en su interior textos en latín que refuerzan la conexión con el mundo cristiano y repitiendo el tipo de escritura y de contenido que también lucía Inés de Sotomayor sobre su regazo. A la derecha de Per Afán una de las difuntas enseña entre sus manos el versículo 1 y parte del 2 del salmo 83 (Figura 8, izquierda):

[Cara izquierda del libro] QVA(m)
DILEC
TA TAB
BERNA
CVLA
TVA D(omi)NE
[cara derecha del libro] V(ir)TVTV(m)
CO(n)CVPIS
CIT ET
DEFICIT
AN(im)A MEA I(n) ATRIA D(omi)NI

¹⁸ Un ejemplo que más tarde estudiaremos es el epitafio de Beatriz Puerto Carrero. Esta misma noticia lo situaba a mediados del siglo XIX frente al sepulcro que la propia difunta comparte con su esposo, Diego Gómez de Ribera, lo que al ubicarlo justo encima de otra tumba generaba confusión, como también expresa el fragmento: Debajo de las dos estatuas de arriba se lee: «Aquí yace la ilustre Señora Doña Beatriz Puerto-Carrero, mujer del dicho Señor adelantado, hija de los ilustres Señores Martín Hernández Puerto-Carrero y de Doña Leonor Cabeza de Vaca, su mujer: cuya ánima Dios perdone». Este epitafio corresponde al frente, pues esta Señora que murió en el año de 1458, era la esposa de Diego Gómez el de la *sactada*. Los dos que están en este sepulcro arriba son los padres de D. Perafán, Rui López de Ribera y Doña Inés de Sotomayor, cuya inscripción han colocado en el sepulcro de enfrente como advertimos al hablar de él. Esperamos que estos trueques se desharrán, ocasionados tal vez por haber dejado en manos de los operarios la colocación de las lápidas (Colon y Colon, 1841: 381).

¹⁹ Ante la pérdida material se ha adaptado la transcripción que se conserva modificando aquellos rasgos que no se ajustan al hábito epigráfico de las otras obras de Aprile, ya sea el caso de las palabras GONÇALO e YLLUSTRE o ciertas abreviaturas (Ortiz de Zúñiga, 1677: 305).



Figura 8

Detalle de los libros que sostienen María Rodríguez Mariño (izquierda) y
Aldonça de Ayala (derecha), esposas de Per Afán de Ribera I.
Monasterio de Santa María de las Cuevas de la Cartuja, Sevilla. Fotos de la autora

En este detalle gráfico se aprecia una igualación de la anchura entre el remate y el trazo de las letras, así como la tendencia diagonal del ápice de la A anteriormente citada. El primer aspecto es perceptible en la mayor parte de los casos como por ejemplo el de la I, cuyos extremos apenas son distinguibles²⁰. Algo similar sucede en la E o la T, cuyas astas tienden a cerrarse en cursiva, lo que distanciaría a estas formas del canon epigráfico. Quizás la Q y la V sean las letras que más se acercan a este modelo clásico, aunque el mal estado de la pigmentación en todo el texto dificulta la percepción de este tipo de precisiones a larga distancia. Las abreviaturas son abundantes para la disposición en un espacio tan reducido, incluso haciendo uso de una letra volada para la última A de ATRIA. En la misma palabra también se crea un nexa en TR, al igual que en NA y MEA, situados justo en la línea anterior.

En el mismo conjunto hallamos otro libro –esta vez a la izquierda del esposo– que en el que puede leerse la siguiente inscripción (Figura 8, derecha):

[Cara izquierda del libro] DIRVP
ISTI D(omi)NE
VI(n)CVLA
MEA TI
BI SACR
IFICABO
[cara derecha del libro] HOSTI
AM LAVD
IS ET NO
M(en) D(omi)NI
INVOC
ABO

²⁰ Véase en la palabra ATRIA en la última línea de la parte derecha del libro.

La inscripción que alberga los versículos 16 (parte) y 17 del salmo 116 también fue rellenada con una pigmentación negra que actualmente se ha perdido casi por completo, algo que no sucede con el libro anterior y eso a pesar de que ambos forman parte del mismo conjunto. Esta diferencia no cambia la condición de su *ductus*, pues sigue tratándose de una letra irregular que sólo se intuía en el salmo de Inés de Sotomayor y que aquí se distancia aún más de la regularidad y fidelidad del trabajo epigráfico de la tumba de Pedro Enríquez. Si comparamos los tres libros, este es más próximo al de Inés porque ambos presentan una distribución más holgada sin necesidad de nexos y solo con algunas abreviaturas más o menos habituales. Estos textos también coinciden en el uso de signos finales que, aunque ligeramente distintos, no hemos comentado hasta ahora con el fin de establecer una comparativa entre ambos: el de Inés se compone de cuatro signos de interpunción dispuestos del mismo modo que los cuatro puntos cardinales; a la izquierda de Per Afán este otro libro presenta tres signos con forma de coma distribuidos igual que en el caso anterior, pero el punto central superior está ausente. Lo más probable es que en el libro situado a su derecha no se incluya nada parecido porque la falta de espacio tras la última letra lo impide y, por tanto, también se pierde la necesidad de incluirlo como elemento paleográfico de cierre.

Aunque el lenguaje visual de los difuntos carezca de un eco directo de la Antigüedad, en el contexto matrimonial sí subyace un diálogo de género cuya distinción ha permanecido en el tiempo. La figura del hombre aparece representada a través de la armadura y la espada como la virtud del *miles christi*, para el que la vida material constituye un paradigma del combate espiritual, pero también la defensa de la fe frente a los infieles. El libro de oraciones, por el contrario, está asociado a la mujer cristiana y la virtud en el mundo de lo abstracto u oculto que aquí se distingue por la lectura de los salmos (Redondo Cantera, 1987: 248-250). Es cierto que el cristianismo y los conceptos renacentistas de hombre y mujer son fruto de su contexto histórico, pero sus principios basados en el papel activo y pasivo de cada género han permanecido como los cimientos de la sociedad. Este código constituye una constante en la composición de los sepulcros porque contribuye a la configuración de la identidad del individuo y su estirpe. La representación visual permanece, si bien la distribución epigráfica varía y prueba de ello es el próximo caso que pertenece al matrimonio de Diego Gómez de Ribera y Beatriz Puerto Carrero²¹:

AQVI YAZE EL YLLVSTRE SEN(n)OR. DIEGO GOMEZ DE
RIBERA. ADELANTADO. MAYOR DE LA(n)DALVZIA: HIIO
DELOS YLLVSTRES. SEN(n)ORES. PERAFAN DE RIBERA:
ASSIMISMO ADELANTADO: EL QVAL DESPVES DE
AVER GANADO. AIZNAIAR: EN EL REYNO. DE GRANADA

²¹ También Portocarrero o Puertocarrero. De aquí en adelante; Puerto Carrero.

Y OTRAS MVÇHAS FORTALEZAS: Y VE(n)CIDO MVÇHAS
BATALLAS. CONTRA MOROS CERCO LA VILLA. DE
ALORA: ASSIMESMO. E(n) EL DIÇHO REIGNO: AVIENDO
LA COMBATIDO. Y HEÇHO VN PORTILLO: Y VINIE(n)DO
APARTIDO. Y A HABLAR EN EL. SEQVITO LA BAVERA
Y LE DIERON. VNA SAETADA. POR LA BOCA. DE QVE
MVRIO. EL QVAL GASTO. TODO SV TIEMPO. E(n) GVERA
CONTRA. MOROS. POR CVIA CAVSA SV MEMORIA
SIEMPRE BIVE: Y BIVIRA: PORQVE QVIEN A DIOS
SIRVE. ES: RAZON QVE SEA. ASSI

A primera vista, la inscripción dedicada al miembro de los Ribera (Figura 9) está contagiada de signos de puntuación paleográficos, por lo que en este sentido se aleja del hábito epigráfico clásico. El uso de la capital cuadrada es evidente y reproduce las particularidades de sus tumbas hermanas, incluyendo el ápice diagonal de la A, la inclinación de la S o la irregularidad de la R. Sin embargo, la ausencia de signos de interpunción a la altura media de la caja de la letra y la presencia de doble punto y puntos a baja altura supone relegar la plena recuperación del modelo epigráfico romano a un segundo plano a favor de una lectura adaptada a la época. Aunque emplee puntos con diseño triangular, esta disposición prioriza la plena comprensión del texto y no tanto los detalles de la forma gráfica en la que se expone. Si bien sólo se da en ciertas inscripciones, esta contradicción muestra el deseo de mantener ciertos elementos escriturarios que reflejen implícitamente los valores y deseos más propios del pasado reciente.

En términos generales la *ordinatio* no varía con respecto a lo visto con anterioridad, pues las líneas de texto están justificadas a la izquierda y se aprovecha el interior de la letra D para inscribir algunas vocales en la primera y la quinta línea. La forma cuadrada del campo epigráfico dispuesto en la moldura rectangular del propio sepulcro coincide con el mismo diseño de la obra para Ruy López salvo porque el caso actual presenta un enunciado extenso y un espacio reducido. Esta inscripción se halla adosada al cuerpo sepulcral a diferencia de la de su cónyuge. En líneas anteriores citamos la lápida de Beatriz Puerto Carrero (Figura 10) –cuando nos referíamos a la pérdida de María Rodríguez Mariño– que se ubica junto a otra lápida en el Claustro o patio interior que da acceso a la sala capitular. El campo epigráfico de la primera conserva una inscripción funeraria de la difunta coronada en la parte superior por el escudo de la familia Puerto Carrero. Sin embargo, el soporte gemelo no posee texto alguno, pero sí el escudo de los Ribera. Es posible que existiera un deseo por simbolizar de manera independiente a las familias de cada cónyuge y que en el caso de Diego Gómez sólo se representara su escudo porque en el propio sepulcro conyugal ya aparece su epitafio. Esta idea se refuerza porque realmente existe espacio físico para albergar todos estos elementos en el mismo conjunto como se demuestra en



Figura 9

Epitaphium sepulcrale de Diego Gómez de Ribera y su esposa Beatriz Puerto Carrero. Monasterio de Santa María de las Cuevas de la Cartuja, Sevilla. Foto de la autora

otros casos de la misma sala. Sea un motivo u otro²², se trata de un caso como mínimo semejante a la representación exenta que también tuviera la familia Mariño, y si volvemos al sepulcro de Diego Gómez, comprobamos que el libro de la difunta es el único que no cuenta con una inscripción. Al comparar el texto del sepulcro y el de la lápida comprobamos que comparten características gráficas:

AQVI YAZE LA YLLVSTRE SEN(n)ORA DON(n)A
 BEATRIZ PVERTO CARRERO MVGER
 DEL DICHO SEN(n)OR ADELANTADO HIIA
 DE LOS YLLVSTRES SEN(n)ORES MARTIN
 HERNANDEZ PVERTO CARRERO SEN(n)OR
 DE MOGVER Y DE DON(n)A LEONOR CABEÇA
 DE VACA SV MVGER CVIA ANIMA
 DIOS PERDONE

²² También existe la posibilidad de que encargaran lápidas independientes para cada familiar o, al menos para las familias vinculadas a los Ribera para la representación heráldica. Por desgracia, sólo se conservan o se tiene noticia de las citadas anteriormente.



Figura 10

Lápida funeraria de Beatriz Puerto Carrero.
Monasterio de Santa María de las Cuevas
de la Cartuja, Sevilla. Foto de la autora

Al igual que en otros casos ya comentados, el color de relleno se ha ido perdiendo, pero sus rasgos son perceptibles. Se aprecia que letras como la Z –especialmente la de HERNANDEZ– se ensanchan o se ven adelgazadas por falta de espacio al final de la primera y la sexta línea y deben renunciar a su forma cuadrangular. En líneas generales se logra una notable ejecución de la capital cuadrada *alla maniera antica* y ello a pesar de que la forma de la R, la S y la E es variable, el cierre de los trazos de las letras en ocasiones es demasiado pronunciado y el vértice de la A continúa siendo diagonal. También es reseñable el contraste entre la justificación izquierda del texto y la ubicación del escudo familiar de la difunta en la parte superior derecha. Esto puede deberse a las circunstancias en las que fue compuesto en un principio como epitafio exento –o no– pero en cualquier caso se halla descontextualizado de la imagen de Beatriz y de ésta con los Ribera. El ejemplo de María Rodríguez Mariño se podía apoyar en que fuera la primera esposa, pero en este sepulcro sólo hay una pareja, por lo que el motivo debe buscarse en las decisiones tomadas en el encargo, la distribución y el traslado de los conjuntos.

El último sepulcro que ocupa la lista pertenece a los abuelos de Fadrique, Per Afán de Ribera II y María

de Mendoza, y a Teresa de Córdoba, la primera esposa de este difunto. Se hallaba unido al de su abuelo Per Afán I hasta que a mediados del siglo XIX fuera adecuado (Gestoso y Pérez, 1892: 83). El texto de su inscripción (Figura 11) queda dispuesto con un blasón familiar en el centro al igual que la inscripción funeraria de Aldonça de Ayala:

AQVI YAZE EL YLLVSTRE SEN(n)OR PERAFA(n) DE RIBERA ADELANTADO
 MAYORQ(ue) FVE/DELANDLVZIA HIIO DE LOS YLLVSRES DIEGO GOMEZ
 DE RIBERA ASSIMISMO / ADELANTADO Y DE DON(n)A BEATRIZ PVERTO
 CARRERO SV MVGER EL QVAL / FVE PADRE DE DON(n)A CATALINA DE
 RIBERA MADRE DE DON FADRIQVE ENRRIQVEZ / MARQVES DE TARIFA
 QVE HIZO HAZER ESTE ARCO Y LOS SEPVLCHROS DEL Y LOS / OTROS
 SEPVLCHROS QVE ESTAN DE MARMOL EN ESTA YGLESIA Y LOS DE / LA
 CAPILLA DEL CAPITVLO CVYA VIDA Y MVERTE FVE CONFORME / A LO
 QVE DEVIA A SV ESTADO ANTIÇIPANDO PRIMERO LO QVE / A DIOS
 ERA OBLIGADO COMO FIEL E VERDADERO CHRISTIANO / GASTANDO
 LO MAS DE SV VIDA EN GVERRA DE MOROS

La *ordinatio* está condicionada por la presencia del emblema familiar en el centro del párrafo al igual que en la inscripción de Aldonça, pero existen ciertos matices. En este caso ambos cuerpos de texto están justificados a la izquierda a modo de columnas como si no pertenecieran a un mismo párrafo. Además, la superposición del escudo en el centro del campo epigráfico hace que las letras adyacentes –sobre todo en las líneas cuatro, cinco, seis, y siete de la parte izquierda– estén parcialmente ocultas en la parte izquierda del texto por una mayor concentración de caracteres, lo que obliga a comprimir tanto su anchura como el espaciado.



Figura 11

Epitaphium sepulcrale de Per Afán de Ribera II.
 Monasterio de Santa María de las Cuevas de la Cartuja, Sevilla. Foto de la autora

La reducción del tamaño de las letras se produce en la segunda L de YLLVSTRES y en la I de CATALINA en la segunda y cuarta línea, respectivamente, de manera que se ubican en la caja de la letra contigua –en este caso la L– aprovechando el hueco libre. Este recurso ya ha sido empleado en la C o la D de inscripciones anteriores, en ocasiones, como solución a la falta de espacio. Un rasgo en el que sí difiere de lo comentado hasta ahora o que al menos sólo se intuía en ejemplos concretos es el nuevo diseño que adopta la G. Es probable que la tendencia a desplazar el gancho de la letra al interior –para ello reduciendo la prolongación de la curvatura por su parte inferior– ya se aprecie en la G de ALGEZIRA que leíamos en la inscripción dedicada a Ruy López. Sin embargo, es en la de Per Afán II donde se constata la reiteración de esta forma gráfica en todas las veces que aparece. Si atendemos a todas las letras del texto, sus trazos están claramente marcados, por lo que puede distinguirse el *ductus* irregular de la pata de la R, por ejemplo, en la palabra PVERTO. A excepción de estos detalles se trata de formas bastante homogéneas dentro del modelo de imitación romana que se ha empleado hasta ahora y a pesar del efecto visual que genera el proceso natural de decoloración.

La lectura sagrada sigue siendo el elemento vinculado a la mujer difunta a través del texto latino inscrito en letra capital cuadrada. El libro situado a la derecha de Per Afán II (Figura 12, izquierda) recoge el versículo 12 del salmo 29:

[Cara izquierda del libro] CONVER
TISTI
D(omi)NE PL
A(n)CTV(m) ME
V(m) I(n) GAVD
IV(m) MICHI
[cara derecha del libro] CO(n)CIDI
STI SA
CCV(m) ME
V(m) ET CIRCV(n)
DEDISTI M(ea)
LETICIA

La única G presente en este fragmento es insuficiente para determinar si la tendencia de la letra es la misma que en la inscripción principal del sepulcro, aunque en este único ejemplo ya apreciamos una mayor pronunciación del extremo de su gancho. Por contraste también se evidencia una mayor diversidad en la forma del ápice de la A que sigue sin adecuarse al modelo clásico. Sin ningún signo al final del texto y con un peor estado de conservación del mármol, el resto de los rasgos gráficos se desarrollan acorde a la norma general de los libros que hemos visto hasta ahora.

El contenido del otro libro (Figura 12, derecha) reproduce el versículo 5 del salmo 83 con una disposición algo distinta de lo visto hasta ahora:

[Cara izquierda del libro] BEATI QVI
HABITA(n)T
I(n) DOMO T
VA D(omi)NE I(n)
SECVLA
SECVLO
(rum)
[cara derecha del libro] LA
V
DA
BVN
TE



Figura 12

Detalle de los libros inscritos que sostienen entre sus manos Teresa de Córdoba (izquierda) y María de Mendoza (derecha), esposas de Per Afán de Ribera II. Monasterio de Santa María de las Cuevas de la Cartuja, Sevilla. Fotos de la autora

El cuerpo se separa en dos columnas justificadas a la izquierda y, en el caso de la segunda, el texto está limitado al espacio que no tapa la mano de la difunta. La irregularidad en la forma de la B durante el versículo es bastante notable, pero también los ápices de varias letras que se presentan descentrados o sobresalen de los trazos horizontales con los que conectan. Sucede en la A, como se ha ido repitiendo en varias ocasiones, pero también en la N y la M. La simetría tampoco se respeta en la letra V, para la que encontramos diferentes resultados, y el grosor de ambos trazos puede llegar a ser desproporcionado, aunque esta cuestión que se aprecia mejor en la E. En este ejemplo se emplea una nueva forma de cierre al final del texto que, pese a todo, sigue respondiendo a un uso más propio de la tradición libraria.

CONCLUSIONES

El contenido de los sepulcros no se desvincula totalmente de la tradición oral y escrita de la época y, aunque los proyectos de 1521 y 1525 sí se aproximan en algunas cuestiones que los posteriores carecen, los modelos epigráficos no logran la plenitud de sus formas clásicas en la medida que existe un claro deseo por asimilar a un mismo grafismo, la letra capital cuadrada, ciertos elementos del pasado más reciente. Para la *renovatio* de estos sepulcros era algo secundario si existía o no un texto primigenio, pues se trataba de un proceso de equiparación cuya principal finalidad era reunir al linaje familiar bajo un mensaje común como también lo hiciera la Iglesia o los reyes a una escala imperial. En caso de que lo hubiera, no dejaría de ser relevante porque de él se heredaba la voluntad del difunto, pero los términos debían ser homogéneos y en cierta medida así se mantuvieron, porque Fadrique volvió a Génova en 1521 con la certeza y el conocimiento de que la muerte de Gaggini no impediría que los principios intelectuales y artísticos interiorizados en la primera obra fueran continuados por otro humanista del círculo genovés para el sepulcro de su madre y sus antepasados.

La elección de la lengua latina se reduce al dominio en el mundo cristiano como parte de las escrituras sagradas y excepcionalmente para la autoría de los dos primeros epitafios, pues el nombre de Aprile no vuelve a aparecer en ningún cuerpo epigráfico de las obras de 1531. Este uso confirma que la barrera que separaba parte de la herencia clásica de lo religioso podía superarse en un cambio de corriente artístico e intelectual. Desconocemos si este escultor dejó de inscribirse en los nuevos encargos por deseo expreso de Fadrique, pero es evidente que, acorde a las nuevas tendencias italianas, en 1521 se decidió que el latín sería la lengua apropiada para registrar ambas autorías. Bien pudiera ser un criterio tomado *post mortem* de Gaggini –en cualquier caso– se mantuvo en esta pareja sepulcral a pesar del cambio de autor.

Podemos afirmar que la recuperación de las formas gráficas clásicas en los casos estudiados no constituye un fin en sí mismo, sino un medio. Es cierto que la vinculación de los Ribera con elementos paganos y cristianos está implícita en los textos bíblicos y explícita en el contenido artístico de los sepulcros paterno y materno de Fadrique. Todavía se mantienen características de tradición bajomedieval que demuestran lo significativa que seguía siendo para la memoria de quienes vivieron en el siglo XVI entre los que podría incluir, pese a todo, a algunos intelectuales. La epigrafía renacentista encuentra en esta herencia nuevos espacios en los que proyectarse, como así lo demuestra la incorporación de la heráldica al campo epigráfico. Aunque parezca que el análisis solo pretende localizar aquellos rasgos más propios de la tradición reciente, es precisamente en ellos donde se comprueba la influencia del humanismo. No se trata de una relación de dependencia entre ambos estilos, sino de una nueva –o quizás no tan nueva– forma de escritura expuesta.

En cuanto a las formas gráficas, en estas líneas se ha comprobado que existe una relativa homogeneidad y cohesión, pero también una falta de precisión en ciertos casos. Aprile en sus últimas obras logra alcanzar una lectura clara y amplia, aunque no existe una excesiva preocupación por replicar los modelos epigráficos romanos. Hay una diferencia notable entre los sepulcros paternos y los posteriores precisamente en que los primeros ofrecen claros ecos clásicos añadidos al propio uso de la grafía romana. Todos reciben los principios humanistas en letra, material y disposición general, pero es en el añadido donde se demuestra el redescubrimiento de la *maniera antica* para recordar a los difuntos. En definitiva, estamos ante un desarrollo avanzado y próximo a los primeros programas epigráficos reales que albergan estos elementos como bien se adelantaría unos años antes el ya mencionado sepulcro de los Reyes Católicos, es decir, justo en el momento previo al periodo de mayor plenitud.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANDA BERNAL, A. M. (2005): «Una Mendoza en la Sevilla del siglo XV. El patrocinio artístico de Catalina de Ribera», *Atrio. Revista de Historia del Arte* n.º 10-11, 5-15, Sevilla (Recuperado de <https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/article/view/292>).
- ARGOTE DE MOLINA, G. (1588): *Nobleza del Andaluzia*, Sevilla (Recuperado de Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico. <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=452029>).
- CASTILLO GÓMEZ, A. (2021): «“Vos que sois lector...” Usos gráficos y legibilidad en las escrituras expuestas del Renacimiento español», M. Ramírez Sánchez (coord.) y R. Domínguez Hernández (ed.): *Escritura expuesta y poder en España y Portugal durante el Renacimiento. De la edición digital al estudio de la epigrafía humanística*, 227-268, Madrid.
- CERVETTO, L. A. (1903): «Pace Gaggini e le sue opere in Genova. Alla Certosa di Pavia ed a Siviglia. Siglos XV-XVI», *Gaggini da Bissone. Loro opere in Genova ed altrove*, 67-94, Milano. https://archive.org/details/gri_33125010344121/page/n147/mode/2up.
- COLON Y COLON, J. (1841): «España Artística. Iglesia de la Universidad de Sevilla», *Semanario Pintoresco Español*, n.º 48, 377-384, Sevilla (Recuperado de: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=c831c724-db89-4ea5-bdcc-0729b4c113c1>).
- CONTRERAS y LÓPEZ DE AYALA, J. DE (1957): *Escultura de Carrara en España*, Madrid (Recuperado de: Biblioteca Digital de Castilla y León. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4719>).
- ENRÍQUEZ DE RIBERA, F. (1606): *Este libro es de el viaje q̄ hize a Ierusalem de todas las cosas que en el me pasaron desde que sali de mi casa de Bornos, miercoles 24 de Nouiembre de 518 hasta 20 de Otubre [sic] de 520 que entre en Seuilla*, Sevilla (Recuperado de: Biblioteca de la Universidad de Sevilla. <https://archive.org/details/HRA0288v1/page/n1/mode/2up>).
- FELICIANO, F. (ca. 1460): *Alphabetum Romanum*, Vat. Lat. 6852, Ciudad del Vaticano (Recuperado de: Biblioteca Apostólica Vaticana. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6852).
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1892): *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan. Tomo II*, Sevilla (Recuperado de: Biblioteca de la Universidad de Sevilla. <https://archive.org/details/sevillamonument00prgoog/page/n11/mode/2up?view=theater>).
- GIMENO BLAY, F. (2005): *Admiradas mayúsculas. La recuperación de los modelos gráficos romanos*, Salamanca.
- GIMENO BLAY, F. (2007): «De la *luxurians litera* a la *castigata et clara*. Del orden gráfico medieval al humanístico (siglos XV-XVI)», *Litterae Caelestes* 2, n.º 1, 9-51, California (Recuperado de: <https://escholarship.org/uc/item/65z8786s>).
- GONZÁLEZ GERMAIN, G. y CARBONELL MANILS, J.: «Epigrafía y anticuaría en los siglos XV y XVI»: *Epigrafía hispánica falsa del primer Renacimiento español. Una contribución a la historia ficticia peninsular*, 29-48, Barcelona.

- JUSTI, C. (1892): «Lombardische Bildwerke in Spanien. II. Die Aprile aus Carona», *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 13, n.º 2-3, 68-90, Berlín (Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/pdf/25167298.pdf>).
- KAJANTO, I. (1987): 'Aspects of humanism in Renaissance epigraphy', Boldrini, S. (ed.): *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, 513-527, Urbino.
- LADERO QUESADA, M. Á. (1984): «De Per Afán a Catalina de Ribera. Siglo y medio en la historia de un linaje sevillano (1371-1514)», *En la España Medieval*, n.º 4, 447-498, Madrid (Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM8484120447A>).
- LLEÓ CAÑAL, V. (1979): «El marco de la muerte», *Nueva Roma: mitología y Humanismo en el renacimiento sevillano*, 95-149, Sevilla.
- LOFFREDO, F. (2010): «Un pezzo fuori posto: un putto di Giuliano Finelli sulla tomba di Pedro Enríquez nella Certosa di Siviglia», *Nuovi Studi* 15, n.º 16, 83-104.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (1987): «La scultura genovese in Spagna», *La scultura a Genova e in Liguria. I. Dalle origini al Cinquecento*, 366-381, Génova. <http://hdl.handle.net/10017/7386>.
- MESTRE NAVAS, P. A. (2019): «Antiguas letras para un arte nuevo: escritura, memoria y publicidad en el sepulcro del cardenal Juan de Cervantes en la catedral de Sevilla (1454-1458)», *Documenta & Instrumenta*, n.º 17, 73-95, Madrid (<https://doi.org/10.5209/DOCU.64062>).
- MESTRE NAVAS, P. A. (2022): *Sevilla siglos VIII-XV. Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium*, León.
- MESTRE NAVAS, P. A. (2024): «Escritura, memoria y propaganda: los epitafios de Fernando III de Castilla y León», *Documenta & Instrumenta*, n.º 22, 101-125, Madrid (<https://doi.org/10.5209/docu.93270>).
- MORALES CHACÓN, A. (1996): «Sepulcros parietales», *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, 29-60, Sevilla.
- MORALES PADRÓN, F. (1977): «La vida cultural», *La ciudad del Quinientos. Historia de Sevilla III*, 283-296, Sevilla.
- ORTEGA GATO, E. (1999): «Los Enríquez, almirantes de Castilla», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 70, 23-65, Palencia (Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1098484>).
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1677): *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, Madrid (Recuperado de: Biblioteca Nacional de España. <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000134564>).
- PETRUCI, A. (1988): «L'antiche e le moderne carte: imitatio e renovatio nella riforma grafica umanistica», J. Autenrieth (ed.): *Renaissance-und Humanistenhandschriften*, 1-12, Berlin (<https://doi.org/10.1524/9783486595550>).
- REDONDO CANTERA, M. J. (1987): «El sepulcro y la sociedad española del siglo XVI», *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, 248-250, California.

- RAMÍREZ SÁNCHEZ, M. (2012): «La tradición de la epigrafía antigua en las inscripciones hispanas de los siglos XV y XVI», *Veleia*, n.º 29, 255-277, Vitoria-Gasteiz (<https://doi.org/10.1387/veleia.8931>).
- RAMÍREZ SÁNCHEZ, M. (2021): «La escritura expuesta en España y Portugal durante el Renacimiento: edición de corpus en la Era Digital», M. Ramírez Sánchez (coord.) y R. Domínguez Hernández (ed.): *Escritura expuesta y poder en España y Portugal durante el Renacimiento. De la edición digital al estudio de la epigrafía humanística*, 21-70, Madrid.
- RAMÍREZ SÁNCHEZ, M. (2023): «Como ahora las vemos de letras romanas. La escritura epigráfica en la península ibérica durante el Renacimiento», I. Velázquez Soriano y S. López-Maroto Quiñones (eds.): *Praxis epigráfica. Desarrollo en el tiempo y en el espacio*, 553-581, Madrid.
- SAN JOSÉ LERA, J. (2011): «Fray Luis de León: Paráfrasis del Salmo 26. Traducción poética y exégesis», *Criticón*, n.º 111-112, 73-119, Toulouse (Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/111-112/111-112_073.pdf).
- SANTIAGO FERNÁNDEZ, J. DE (2015): «El hábito epigráfico en la ciudad hispana: de Roma al Renacimiento», P. Pueyo Colomina (coord.): *Lugares de escritura: la ciudad*, 133-170, Zaragoza.
- SCHIRRIPA, M. (2018): *Giovanni da Bissone e la sua bottega. La realtà sociale delle botteghe di lapicidi lombardi a Genova e gli scambi culturali fra Lombardia, Veneto, Liguria e Toscana* [Tesis doctoral, Università degli Studi di Genova]. Repositorio institucional de la Università degli Studi di Genova. https://dx.doi.org/10.15167/schirripa-martina_phd2019-05-13.

