

La escultura en los panteones reales españoles

- I. Introducción.**
- II. De la lápida decorada al sarcófago historiado.**
- III. Sepulcros con yacentes.**
- IV. De la Cartuja de Miraflores de Burgos a la Capilla Real de Granada.**



I. INTRODUCCIÓN

Es harto frecuente en los estudios globales de Historia del Arte valorar en un segundo plano el papel que desempeña la escultura, incluso la no meramente decorativa, en el discurso principal de un conjunto monumental, considerándola, cuando más, como mero complemento plástico o puntual referencia a las intenciones figurativas del programa esencial de la obra. Y viene bien que hagamos estas previas y ya repetidas consideraciones en este Simposio sobre *La Escultura en El Escorial*, monumento donde tanto tiene que decir la escultura, tan exactamente marcada por los espacios y planos arquitectónicos en el exterior y también en el interior, siendo los cenotafios y el retablo del altar mayor, por ejemplo, palabra explicativa última y densa de lo que es el alma del monasterio como imagen majestuosa, grandiosa y piadosamente solemne de la muerte de los reyes y de su ceremonial en la época de Felipe II. El ser el principal y gran panteón de la monarquía española definió, ciertamente, no sólo la distribución funcional y simbólica de la arquitectura del edificio, sino también su destacado programa escultórico que encierra mucho más que formas exactamente complementarias de los espacios arquitectónicos tan medidos y proporcionados.

Si, como afirma Panofsky, "en una obra de arte la forma no puede separarse del contenido, la distribución de color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, por delicados que sean como espectáculo visual, deben entenderse también como algo que comporta un significado que sobrepasa lo visual"; en el caso de la escultura funeraria estos significados, contenidos en lo formal, se

trascienden con la tensión y la agonía que el misterio de la eternidad ofrece al hombre y también a la realeza. Aquí, la dimensión religiosa de la institución real española y el rango social de los difuntos recargan de contenidos la imagen ofrecida al culto y a la propaganda, también justificada por la intención de ejemplaridad y testimonio de doctrina.

Pero si aquí, en este monumental conjunto, el tiempo sin fin se representa en formas de óptima densidad artística, definidoras de una época y estilo concretos, en los que el culto a la fama y a la gloria se equilibran con una fe religiosa templada, habrá que recordar que en su esencia viene a significar también perfiles que son válidos para toda la historia de la monarquía española desde la Alta Edad Media, que hasta aquí vino dejando por toda la geografía española, como verdadera corte itinerante, valiosos testimonios de su destino histórico, tanto en su guerrear contra el infiel en la Reconquista, como en ser adalid del cristianismo católico. Circunstancias ambas sin las que difícilmente entenderíamos este amplio y complejo capítulo que significan las formas y los contenidos de los enterramientos reales en España.

Y, como se afirmaba, es la escultura, con su capacidad de materializar en la realidad tangible de la materia corpórea el recuerdo del difunto, de su figura corpórea, de sus virtudes y semblantes, el lenguaje más idóneo para tan importante capítulo de la historia universal. Figuras en piedra, mármol, alabastro, madera, bronce, intentan retener presente el recuerdo, como verdadera quimera de la vida del difunto en actitud de piadoso fiel que, de rodillas, ya con suntuosas vestiduras, ya como héroe y guerrero, o como inmóvil yacente que duerme plácidamente, porque la muerte para el difunto, por su fe, no fue más que un sueño en el que espera la resurrección a la otra vida. "Así también Dios por Jesús tomará consigo a los que se durmieron en Él", según recuerda S. Pablo en su Epístola a los Tesalonicenses. Y este semblante pasará desde el incipiente naturalismo de la transición del románico al gótico, al inicio del compromiso que significa el retrato —más o menos embellecido por la idealización— del gótico del XIII o el más cercano al personaje concreto que en casos incluso exige que sea la figura en su "carácter de verdad" como verdadero retrato¹.

1. SÁNCHEZ CATÓN, F. J., *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelona, 1948. GÓMEZ BARCENA, M.^a J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos 1988.

Porque en la variedad de las representaciones reales en sus enterramientos en España no aparece la estatua ecuestre, ni la de pie, ni tampoco sentada, salvo singulares casos hoy perdidos, como las figuras de vestir en la tumba del rey Fernando III, el Santo, en Sevilla. Sólo las orantes y yacentes, dormidas o con los ojos abiertos entretenidos en la lectura y en la oración, ocupadas sus manos con el libro, con el rosario, sobre la espada o el cetro, nos ofrecen el testimonio de su existencia real, como personajes centrales de los destinos de unos pueblos o como miembros de regias estirpes continuadas. El capítulo de las inscripciones significa en muchos casos precioso complemento que va más allá de fijar los datos escuetamente biográficos del difunto.

Pero la limitada variedad de actitudes con que se representa al difunto, de rodillas o yacente, no ha sido impedimento para que los escultores privados de los elementos más frecuentes en las composiciones escultóricas, tales como el movimiento, de cuerpo y de paños, los justificados contrapostos, los escorzos y giros de torso, cabeza, brazos y piernas, se vean obligados a resolver las composiciones en contradictorias soluciones plásticas propias de cuerpos vivos, pero también comprometidos con la expresión trascendente del que ya existe de manera atemporal. En este compromiso de contenidos las soluciones plásticas crean todo un código de formas con variedad de estilos y significados, con elementos a veces tan contradictorios como las almohadas bajo las cabezas y las peanas o ménsulas sobre las que, a modo de las figuras concebidas de pie, apoyan sus pies y sostienen sus cuerpos, mientras que a veces unos ángeles ponen la corona sobre las cabezas y todo bajo dosel. En estas contradicciones se expresa su estado de bienaventurados, más allá ya de lo terrenal, pero con su imagen corporal enmarcada por sus atributos de poder y en lugar sagrado².

Esta simbólica realidad de los yacentes se completa con amplia frecuencia en los relieves y figuras exentas que juntas componen el túmulo sepulcral o el arco-retablo del enterramiento, campo en el que el arte de la escultura desarrolla toda su capacidad de contenidos expresivos, estéticos y monumentales.

Analizar todos estos elementos a lo largo y ancho de la geografía e historia de España, en lo que a los enterramientos reales se refiere, es tarea que desborda los límites y pretensiones del encargo

2. MALE, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Age*, Paris 1969, p. 401.

que aquí me ocupa, que más pretende introducir el tema de la escultura en los enterramientos reales en España, para así enlazar con la singular página del gran mausoleo de El Escorial, frente a los otros enterramientos y panteones reales españoles anteriores a él. Para ello, y en razón de lo ya enunciado, voy a referirme a una selección de ejemplos de enterramientos de los reyes de Oviedo, León, Castilla, Navarra y Aragón, en los que los valores escultóricos destacan los distintos estilos de época y los principales tipos de enterramientos que son predominantes en este capítulo, atendiendo, no sólo a las propias figuras de los difuntos y a sus conjuntos tumulares, sino también a otros conjuntos escultóricos que con ellos ofrecen el discurso más completo de los conjuntos y lugares de enterramientos múltiples y de dinastías y reinos.

El tema cuenta, ciertamente, con una amplia bibliografía ya desde el Siglo XIX, puntualmente recogida por los más recientes trabajos de las profesoras Julia Ara, M.^a Jesús Gómez Bárcena y M.^a José Redondo Cantera³. Trabajos más globales, como los de Ricardo del Arco (1945 y 1954), Orueta (1919) o Gómez-Moreno Martínez (1946), señalan, junto a los de Gilman Proske (1951) y Wethey (1936), las principales áreas de estudio e inventarios, completados después por trabajos más puntuales de otros investigadores que se han ocupado y que se ocupan del tema de manera directa, o bien dirigiendo líneas de investigación sobre el mismo⁴.

II. DE LA LÁPIDA DECORADA AL SARCÓFAGO HISTORIADO

Según afirma Ricardo del Arco, por los días en que se dictaba la capitular de Carlomagno del año 797 para corregir el abuso de sepultar a los personajes no sólo en el narthex, sino dentro de los

3. ARA GIL, C. J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid 1977. REDONDO CANTERA, M.^a J., *El sepulcro en España en el Siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid 1987. GÓMEZ BÁRCENA, M.^a J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos 1988.

4. Referido a la obra de Fancelli y de B. Ordóñez en España, está presentado en la Universidad de Granada un importante trabajo, como tesis doctoral, del profesor Miguel Ángel León Coloma. Especial atención vienen prestando al tema, especialmente en la época medieval, los profesores Joaquín Yarza Luances y Margarita Ruiz Maldonado, entre otros. El trabajo del profesor Fernando Checa sobre la "Pintura y Escultura del Renacimiento en España", Madrid, 1983, en *Manuales de Arte Cátedra*, recoge con destacada atención el tema del arte funerario en el período del que se ocupa (1450-1600).

templos, el rey de Asturias Alfonso II, el Casto, labraba en Oviedo la Capilla que lleva su nombre (793-812) para enterramiento suyo, siendo acaso quien primero aceptó entre nosotros esta costumbre francesa, debido, según puntualiza el mismo autor, a la influencia que sobre él ejerció la Francia carolingia.

La capilla erigida formaba parte del interior del primitivo templo. De ella nada queda tras haber permanecido como iglesia dedicada a la Virgen, panteón de los reyes asturianos, y de hacerse en el siglo XV un rico ingreso de estilo gótico, que se comunicaba con el crucero de la catedral gótica, al lado opuesto de la Cámara Santa. De lo que fue este santuario sólo queda el nombre del fundador, al ser reedificado a principios del XVIII por el obispo Relux. Desaparecieron los antiguos sepulcros y se instalaron los restos reales en barrocos nichos de basto estilo.

De las antiguas tumbas con lápida permanece la ricamente decorada con labores de follaje y con inscripción romana con el nombre del mártir Itacio. Entre la decoración aparece el monograma de Cristo entre el alpha y la omega. Junto a las cruces, dos palomas que picotean un ramo de vid que brota de una crátera. Por la decoración e inscripción se fija hacia el siglo V, siendo después aprovechada para entierro de alguna persona real, sin variar el primitivo epígrafe, como también se hizo con el sepulcro romano de Husillos y el de Ramiro II, el Monje, en San Pedro de Huesca.

También aquí la escultura decorativa de estilo tardorromano se explica en su mensaje iconográfico completado por la portada de la capilla, la obra más importante de escultura en piedra que alberga la catedral de Oviedo, según el profesor Germán Ramallo⁵, quien aceptó la atribución a Juan de Malinas, escultor avecindado y trabajando en la catedral de León. Entre las jambas y la arquivolta se reparten profetas y santos del Antiguo Testamento y los apóstoles Pedro y Santiago a la izquierda y Pablo y Andrés a la derecha. En el parteluz la Virgen de la Leche y en el tímpano Cristo Resucitado, salvador por su Pasión, clave iconográfica de idóneo significado para una capilla de enterramiento. En el centro de la capilla, en las pechinas que soportan el cimborrio, se colocan las efigies de los reyes de Asturias, obras de poca calidad y también del XVIII, como toda la iglesia al fin, obra de Bernabé de Haces.

5. RAMALLO, G., Guía de Asturias, León 1982, p. 50.

En el Pateón de Reyes de San Isidoro de León, tan ligado al rey Fernando I y a Dña Sancha, es ciertamente la pintura la dominadora, y con ella se enmarca el discurso religioso del espacio sepulcral. Los enterramientos son llanos y sin bultos de escultura, teniendo algunas de ellas sólo las figuras de los reyes esculpidas o más bien grabadas en superficial dibujo, como es el caso de la posible tumba del rey Vermudo III —que murió en junio de 1037 en la batalla de Tamarón—, con figura y epitafio que, por cierto, tan poco interés produjo a Antonio Ponz cuando describió tan numeroso e importante panteón real.

De esta austeridad escultórica de simples lápidas grabadas, se puede pasar a los enterramientos en sarcófagos, incluso de madera, con abundante y rica decoración de talla en relieve. Son, por ejemplo, los existentes en el Monasterio de San Salvador de Oña, en Burgos. De ellos destaca el correspondiente a D. Sancho II, que murió en 1072, durante el sitio de Zamora, asesinado por Vellido Dolfos, tal como reza la inscripción existente en la zona correspondiente a la cabecera, hecha en madera taraceada de distinto color: **AQUI YAZE EL REY DO SANCHO Q MATARO SOBRE ZAMORA.**

Esta arca sepulcral, de forma rectangular, tiene cubierta en forma de artesa y está toda hecha en madera de nogal, toda tallada con abundante decoración vegetal y animalística enfondada con gruesos relieves. Los lados mayores se organizan en torno a un escudo con dos figuras de salvajes como tenantes, ocupando el resto de la decoración círculos que enmarcan cuadrilóbulos. En los planos inclinados la decoración se completa con centauros y figuras fantásticas de animales y de hombres con prótomos animales, que en los laterales se completa con el escudo cuartelado de Castilla-León entre tenantes que portan mazas en sus manos. Aquí, la escultura decorativa convierte el ataúd o féretro en rico joyero, todo cubierto de obsesiva y simbólica talla de abigarrada trama y recargado diseño.

Evolución de este tipo de enterramiento son las grandes urnas pétreas del Panteón Real de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos, como las de D. Alfonso VIII y Dña Leonor de Plantagenet, fallecidos ambos en 1214 y fechables en la segunda mitad del siglo XIII, colocados, según las reglas cistercienses, insepultos, es decir, no en suelo consagrado, sino sobre soportes. Estos sepulcros de los fundadores de tan importante monasterio y panteón forman un conjunto de dos arcas unidas lateralmente, teniendo forma trape-

zoidal y cubierta a doble vertiente. Descansan sobre cuatro leones de feroces cabezas con amplias crines, en clara actitud vigilante y protectora.

La decoración en relieves planos hace imperar el castillo dorado sobre campo rojo o azul, bajo arcos trebolados sostenidos por columnas con capitel de ornamentación vegetal. De todo el conjunto destacan los relieves de las cabeceras y los pies, en donde se desarrollan significativas escenas. En la parte del rey se ve a Alfonso VIII sentado en un trono lujosamente vestido, haciendo entrega a las monjas de la carta fundacional en forma de rollo con sello colgante. La composición, expresiva en ademanes, se ciñe forzosamente al marco. En la cara opuesta se representa a dos ángeles simétricos sosteniendo una gran cruz que, en opinión de Ricardo del Arco, puede ser versión de la que se tuvo como aparecida en la famosa batalla de las Navas de Tolosa ⁶.

En el arca de la reina ocupan los frontispicios una representación del Calvario, con el Sol y la Luna a los lados junto a la Virgen y San Juan. En el lado opuesto se representa, como escenificación directa de la salvación, el momento en que el alma de la reina, en forma humana, vestida y coronada, es elevada hacia el cielo sobre una sábana sostenida por dos ángeles, escena, como veremos, muy repetida con significativas variantes en sepulcros reales románicos del siglo XII y más tarde en góticos del XIII y XIV. Bajo esta escena, y en equivalencia al escudo con el castillo del rey, se representa a tres leopardos pasantes y coronados, pertenecientes a la heráldica de los Plantagenet, por ser Dña Leonor hija del rey de Inglaterra. El dorado y la policromía, aparte de valorar el relieve de la ornamentación, enriquecen el conjunto aumentando su imagen también simbólica.

Estos sepulcros fueron encargados por el rey Fernando III, el Santo, al que se refieren los documentos de la Casa Real en los siguientes términos: "... el santo rey, dicen las crónicas, movido del olor de santidad de D. Alonso; lo trasladó con gran veneración, y que fue hallado su cuerpo entero" ⁷.

Aún dentro de esta tipología de sepulcros, pero con mayor empeño y riqueza en los valores escultóricos, narrativos e iconográficos

6. ARCO, R. del, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid 1954, p. 19..

7. CARDERERA Y SOLANO, V., *Iconografía española*, Madrid 1885, p. V, citado por GÓMEZ BARCENA, M.ª J., *Escultura gótica...*, o. c. , p. 169.

cos, podíamos traer aquí una serie de sarcófagos y urnas historiadas de época románica y gótica, que significan piezas señeras del arte escultórico funerario español y singulares ejemplos de enterramientos reales. El primero de ellos es el sepulcro de la infanta Dñª Sancha, hija de Ramiro I de Aragón y de Ermesinda, su primera mujer. Muerta Dñª Sancha entre octubre de 1096 y agosto de 1097, fue enterrada, conforme a sus deseos, en el Monasterio de Sta Cruz de Laserós, donde, tras enviudar, había pasado los últimos años de su vida. En 1622, ante el estado de abandono del monasterio, la comunidad benedictina instalada en Jaca desde 1555 acordó trasladar el sepulcro al nuevo convento, estando hoy situado a los pies del templo en la primera capilla del lado del Evangelio.

Tal como recoge Ricardo del Arco, el primero que dio a conocer el sarcófago fue Valentín Carderera en 1885, valorándolo después ampliamente en 1924 Arturo Kingsley Porter. Citado y analizado en varias ocasiones por el referido Ricardo del Arco, en fechas más recientes (1978) ha sido objeto de estudio y análisis iconográfico por la profesora Margarita Ruiz Maldonado, de la Universidad de Salamanca⁸, quien ve en el programa una valoración de la virtud de la humildad frente al pecado de la soberbia, como verdadera lucha espiritual.

El sarcófago está esculpido en sus cuatro lados, aunque para Ricardo del Arco por dos manos distintas, una de finales del Siglo XI y otra de comienzos del XII. En uno de sus costados representa el alma de la infanta, en figura de niña asexual dentro de una mandorla –en recuerdo de los sarcófagos romanos tipo "imago clipeata"–, que es portada a los cielos por dos ángeles con las alas extendidas y vestidos de amplias túnicas plisadas. A ambos lados de esta escena, bajo arcos rebajados, otras dos escenas: a la derecha, Dñª Sancha sentada de frente entre dos damas –para algunos sus dos hermanas–⁹ y con un libro que alude a la piadosa vida de las infantas. A la izquierda, una expresiva representación de las exequias, donde la crítica ha querido identificar al prelado que ofreció las ceremonias fúnebres. Al lado opuesto, bajo tres arcos, se representan escenas bélicas de combate a caballo con lanza y espada de dos personajes; el tercero fuerza las fauces de un león. En los costados menores se disponen un par de grifos a la cabecera y el crismón con

8. RUIZ MALDONADO, M., "La contraposición "superbia-humilitas". El sepulcro de Dñª Sancha y otras obras", en *Goya* (Madrid), 146 (1978) 75–81.

9. ARCO, R. del, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid 1943, pp. 125-127.

el Agnus Dei a los pies, todo relacionado con la ascensión del alma que es el tema central como triunfo del espíritu por la misión redentora de Cristo.

Una vez más, y aquí de manera altamente expresiva, el lenguaje escultórico comunica los contenidos trascendentes a los que las formas se doblegan y ajustan en unos rasgos estilísticos propios del románico de finales del XI en Aragón, y consecuentes con antecedentes en piezas de marfiles bizantinos y miniaturas altomedievales. En la propuesta ofrecida en su lectura iconográfica se desecha la interpretación de la escena de combate como un mero hecho de armas entre un cristiano y un musulmán, solución, por otra parte, muy cercana al ambiente de la infanta. La muerte de su padre Ramiro I en Graus en ataque contra los moros originó la primera expedición cristiana con carácter de cruzada. Otras identificaciones, como la que se refiere a Juliano el Apóstata y a San Mercurio, quedan también rechazadas. Así, como hipótesis, se propone entender el combate ecuestre como una escena de combate espiritual, como el mantenido por el propio David contra Goliat, completado aquí con la referencia al personaje que vence al león.

Como otra pieza singular de la escultura funeraria de época románica, en este grupo de enterramientos sin yacentes, pero con una rica y narrativa decoración escultórica, hay que señalar el sepulcro de Dña Blanca de Navarra, hija de García Ramírez y Leonor de Castilla, esposa de Sancho III y madre de Alfonso VIII, de cuyo parto murió en 1156. El referido sepulcro ocupa hoy el centro de la nave principal, bajo el coro de la iglesia del Monasterio de Santa María la Real de Nájera, en la Rioja, uno de los conjuntos más hermosos y ricos de la zona.

La primitiva iglesia, núcleo del posterior monasterio, fue fundada por el rey García Sánchez III de Navarra el 12 de diciembre de 1052. Alfonso VI, a finales del siglo XI, la cedió a los monjes de Cluny que aquí se establecieron en 1079. La iglesia, rehecha en el siglo XV, se completó con bello claustro a principios del siglo XVI.

El Panteón Real se situó a los pies de la iglesia, a la entrada de la denominada Cueva de la Virgen. Reorganizado en el XVI, siendo abad Fr. Rodrigo de Gadea, acoge un total de treinta sepulturas de reyes, infantes y príncipes, casi todos de la casa de Navarra. El recuerdo del rey D. García llega a colocar su figura en relieve, en

madera policromada, presidiendo el bello coro realizado hacia 1495 por Maestre Andrés y Maestre Nicolás. Bajo este tablero, con la figura del rey colocada sobre la silla abacial, se talla en la misericordia del asiento la figura de Sansón.

Pero, como apuntábamos, sobre todo merece la pena detenerse en el referido sepulcro, en parte mutilado principalmente en sus costados. Es una caja de piedra cubierta por tapadera a dos vertientes y de amplia proporción alargada, que más parece imitar una estructura de madera o metal. La rica decoración en altorrelieve cubre tanto los frentes como los planos de cubierta. El programa en él desarrollado está centrado también por la traslación del alma de la difunta reina ante el tetramorfos, enmarcado a un lado y a otro por los apóstoles. Tanto esta escena, como otras que la acompañan, han sido enmarcadas por el artista autor en unos claros ambientes reales e íntimos, incorporando en ellas incluso la figura de la propia reina en el lecho de muerte, cubierta con la ropa de la cama. Dos ángeles de ondulados y rítmicos plegados portan su alma representada por el desnudo de una niña que también mira frontalmente al contemplador. La escena queda en eje bajo el Pantocrator enmarcada por sendos árboles de carnosos troncos y entrelazadas ramas. La intimidad y cercanía de la interpretación del momento queda acentuada por el carácter y expresividad de las otras dos escenas laterales. Al lado derecho se representa el dramático instante en el que el propio rey esposo, con corona, melena y barba, como con detalles de retrato, vencido por el dolor por la muerte de la reina Dña Blanca, bisnieta del Cid, se mesa los cabellos y es consolado por dignatarios que con respeto sostienen sus brazos desmayados. Al lado opuesto, un grupo de mujeres lloran. En ellas, según Valentin Carderera, se quiso representar a la hermana de la difunta, Dña Sancha Garcés, esposa de Gastón, vizconde de Béarn, sostenida en su desmayo por dos damas. Otras tres mujeres de dolientes expresiones completan la escena.

Frete a esta versión íntima del duelo, aquí presentada como crónica teatralizada del hecho, en la parte opuesta se representan las escenas más frecuentes en este tipo de obras, como son la Adoración de los Reyes y la Matanza de los Inocentes, presidida por un personaje sedente, que la crítica identifica con Abraham acogiendo las almas de los justos. En la vertiente se desarrolla la escena de las vírgenes prudentes y las necias a las puertas (cerrada la derecha y abierta la izquierda) de una arquitectura torreada con la figura de

Cristo sedente. Estilísticamente, la obra ha sido relacionada con el estilo de los talleres de Leodegarius, después activo en Sangüesa, y tan directamente cercano, sobre todo por los plegados y tratamientos de los paños, a las obras románicas en Toluose o Autum.

Según Sandoval, en su obra *Crónica de D. Alonso VII*, existía en este sepulcro el siguiente epitafio, hoy casi perdido, que bien completa el tono de alabanza y gloria de las virtudes de tan querida reina: "Aquí descansa la noble reina que mereció llamarse Blanca por su hermosura, más cándida que la nieve: a quien sobrepujaba la suavidad de las costumbres y la estimación de su apreciable aspecto que acrecentaba honor al sexo femenino. El rey D. Sancho, hijo del Emperador, fue su marido, aumentando grandemente ella la alabanza de su marido; oprimida del parto, parece habiendo producido una noble prenda: Asístala el hijo de la Virgen. Consta murió la piadosa reina la era MCXCIV"¹⁰.

En esta línea de especial valoración del recuerdo del óbito y de la solemnidad con que se ejecuta, interesa recordar los relieves que decoran el túmulo de paredes verticales, sobre el que ya se coloca la figura de la difunta allí enterrada, Dñ^a Urraca, hija del Conde López Díaz, señor de Vizcaya, y mujer del rey D. Fernando de León, fallecida en el monasterio burgalés de Vileña en 1226. Tras el incendio y posterior abandono del monasterio en 1970, la comunidad cisterciense lo conserva en el museo del nuevo convento de Villarcayo, localidad más al norte de la provincia de Burgos. Está labrado en piedra blanca y conserva interesantes restos de policromía.

En el lateral derecho, a modo de crónica puntual, se representa el cortejo fúnebre del entierro de la propia reina, ofreciendo, en auténtica calidad de instantánea, el preciso momento en el que un obispo con la ayuda de otro clérigo proceden a cerrar el ataúd con la tapa, dejando ver aún la figura del cadáver de la reina, perfectamente amortajada con hábito cisterciense de amplia toca, cubiertas las manos y los pies. Delante del ataúd se representan, en riguroso perfil, los tres lobos heráldicos de los López de Haro en actitud de marcha hacia la cabecera del féretro, marcando así una bien resuelta composición espacial de términos en profundidad, como si de una composición pictórica se tratara. Acompañando este momento aparece todo un solemne cortejo con la abadesa, con sus hábitos y

10. SANDOVAL, J., *Crónica de D. Alonso VII*, p. 168, citado por ARCO, R. del, o. c., p. 240.

báculo, un obispo que lee las preces en un libro que sostiene un acólito, otro en parecida actitud y todo un cortejo de clérigos, caballeros y damas en actitud recogida y doliente, que caminan en la procesión fúnebre.

Al lado opuesto, el sepulcro se completa con la representación de las escenas de la Anunciación, la Visitación y la Adoración de los Reyes. A los pies reza la siguiente inscripción: DONA HURACA HIJA DEL CONDE DON LOPE DIAZ MUJER DEL REY DO FERNANDO DE LEON. Estilísticamente, la decoración escultórica permite fechar la obra hacia la mitad del siglo XIII ¹¹.

El tema del ceremonial fúnebre, como es sabido, de tan clara tradición bizantina en las miniaturas, marfiles y mosaicos, fue relativamente frecuente en los enterramientos góticos, representándose incluso en un mismo sepulcro las escenas de la elevación del alma a los cielos –al seno de Abraham– y la representación de las exequias, como es el caso del sepulcro del obispo D. Pedro Rodríguez Quijada, de la primera mitad del XIV, en la Capilla del Condestable de la catedral de Burgos. De la frecuencia y naturaleza de este tipo de representaciones en el arte funerario burgalés trata el apartado dedicado a "Las exequias", del trabajo ya citado de la profesora M.^a Jesús Gómez Bárcena ¹².

En el grupo de sarcófagos sin yacente, pero con rica decoración escultórica figurativa de escenas de devoción y de historias referidas al difunto, merecen destacarse, junto a los casos anteriores de Jaca y Nájera, los de las Huelgas de Burgos, con los sepulcros de D^{ña} Leonor, hija de Alfonso VIII, o el del infante D. Sancho, su hermano, también muerto siendo aún niño, y el de la infanta D^{ña} Berenguela, hija del rey Fernando III, el Santo, y sobrina de San Luis, rey de Francia, monja y señora de las Huelgas, que falleció en 1279. Ambos, en sus diferentes tamaños, nos presentan óptimos ejemplos de abundante y rica decoración ornamental vegetal y animada de finales del siglo XII, en la transición al gótico y del último cuarto del siglo XIII, respectivamente.

11. CASTILLO, B.; ELORZA, J.C., y NEGRO, M., *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos. Los enterramientos de los Reyes de León y de Castilla*, Valladolid 1988 p. 58.

12. GÓMEZ BÁRCENA, M.^a J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, o. c., pp. 38–39. La misma autora se ha ocupado del tema en un trabajo titulado "La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura funeraria en Castilla", que fue presentado en las jornadas sobre *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, celebradas en Santiago de Compostela en 1986.

El primero de ellos, de reducidas dimensiones $-0,80 \times 1,10 \times 0,60-$, situado en la nave de Santa Catalina, está esculpido en piedra, teniendo decorados sólo tres de sus cuatro lados, por estar adosado al muro. La tapa se resuelve en dos planos inclinados con fina decoración de roleos y escenas de la subida al cielo del alma que es recibida por Cristo en Majestad con nimbo crucífero. Junto a esta escena aparece San Martín a caballo dando su capa al pobre, como clara referencia a la virtud de la caridad. El frente del sarcófago se decora con las escenas de las exequias resueltas en dos registros. Abajo, bajo un arco trebolado, aparece sobre el lecho el difunto, que ha entregado su alma en forma humana a los ángeles, que la elevan hacia la zona ondulada que en el más puro recuerdo de los marfiles bizantinos simboliza el cielo, conectando así con la representación desarrollada en la cubierta. El resto de los espacios bajo los arcos lo ocupan los personajes de pie, tales como obispos, abades y clérigos. Estos acompañamientos de dolientes se cierran a los pies con la representación del Cordero inserto en un medallón vegetal, como clave y símbolo de la Resurrección.

Todo este programa, que transcurre desde lo humano –con la propia muerte en el lecho y los dolientes– a lo divino, con la imagen de Cristo en Majestad, dicho en la expresividad de los ritmos y volúmenes escultóricos, se completa con una didáctica inscripción que en estilo directo se refiere al mundo de los vivos: "Quien quiera que vengas, tú que caerás en la muerte, atiende y deplora la nuestra. Soy lo que serás, lo que eres en el tiempo fui; ora por mí, te ruego. Era 1232. Petrus Martini Fui" ¹³.

Aparte de las dudas que la identificación de este nombre ocasiona, es altamente significativa, una vez más, la función de la imagen, tanto escultórica como textual, en el empeño de la comunicación que el culto a los muertos practica en estas fechas de 1194, acabando ya la estética del románico y empezando el naturalismo gótico, cumpliendo el sarcófago verdadera función de portada parlante en el ingreso de la vida al templo de la salvación.

El otro sarcófago referido, el de la infanta Dña Berenguela, está colocado al lado del Evangelio, junto a las gradas del altar del Santísimo, en el coro principal del Real Monasterio. Es de forma trapezoidal y está soportado por dos grandes leones echados y enfrenta-

13. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M., *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, Madrid 1946, p. 10.

dos de cabeza. Sus medidas, de 2,65 metros de ancho, permiten el abundante desarrollo de una excepcional decoración con un rico ciclo iconográfico. La cubierta en dos vertientes recibe las escenas de la vida de Cristo: Anunciación, Visitación, Nacimiento, Anuncio a los pastores, Presentación en el templo y Huida a Egipto. Todas ellas bajo arcos trilobulados sostenidos por finas columnillas.

El frente del cuerpo del sarcófago está rematado por una serie de seis arcos trebolados con gabletes sin columnas que las sostengan, dejando así todo el plano libre para las escenas iconográficas realizadas en altorrelieve y representando temas propios de este tipo de arte, tales como la Adoración de los Reyes, con un total de siete figuras compuestas todas en primer plano sobre fondo liso, y a la derecha la Matanza de los inocentes, presidida y ordenada por el rey Herodes que aparece coronado. Cada una de las escenas ocupa el espacio de tres arcos, siendo San José quien marca la separación de temas. En el lateral de la cabecera se representa la Coronación de la Virgen por Dios Padre y ángeles con grandes cirios y otros más pequeños en la parte superior con movidos incensarios.

En el lateral de los pies se desarrolla la escena de la muerte de la difunta en su lecho, siendo asistida por un obispo a la cabecera y a los pies por un abad, con sus atributos de mitra y báculos. Sobre ellos, el alma en forma humana es llevada al cielo, cerrando así con los temas de la cubierta ya referidos, el programa iconográfico de la salvación por la vida de Cristo, anunciado su martirio por la muerte de los Santos Inocentes, ordenada por Herodes —como ejemplo de mal rey— y reconocida su realeza por los Magos que, como ejemplo del bien, en correcta y salvadora acción, lo adoran.

Estilísticamente, la obra, aunque denota cierta libertad compositiva, no alcanza el grado de calidad de las mejores piezas de la catedral de Burgos, con las que podrían relacionarse algunos detalles y figuras, como el grupo de los Reyes Magos y, sin lugar a dudas, la escena de la Coronación, aunque estas relaciones sean discutidas por la crítica que sobre ella se ha pronunciado ¹⁴.

Para el tema que nos ocupa conviene insistir en la riqueza y abundancia de la decoración escultórica, que alcanza verdadera singularidad dentro del estilo de este monasterio y que tan fuerte contraste presenta con la austeridad de otros enterramientos de per-

14. Estos criterios diferentes han sido recogidos en la obra de GÓMEZ BÁRCENAS, M.^º J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, o. c., p. 197.

sonajes más importantes, como es el caso de la urna pétreo, totalmente lisa –desnuda en su sencillez, pero rotunda en sus volúmenes– con los restos de la reina Dña Berenguela, quien al parecer expresó su voluntad de ser enterrada en sepultura llana y sencilla. Así, con este contraste, se introduce en nuestro tema el dilema de la ostentación y el dispendio frente a la sencillez y la austeridad que ocasionó normas y consejos, como los referidos en las *Partidas* de Alfonso X, el Sabio, cuando pide para los enterramientos no mucho lujo, nada de escenas dolientes, sobriedad y carácter sagrado del monumento funerario. Hubo también prohibiciones y duras críticas, mantenidas en el tiempo, como bien lo demuestra Erasmo de Rotterdam (1467-1536), nunca conformista, que ya en el Renacimiento finge en el undécimo de sus coloquios un testamento burlesco en el que dice: 'Item que el cuerpo del dicho defunto fuese puesto e sepultado a la mano derecha del altar mayor, en un túmulo o sepulcro de mármol muy rico, que fuese cuatro pies más alto que el suelo y que encima del túmulo estuviese su bulto fecho de muy fino mármol de Paro, e todo ornado de los pies a la cabeza".

III. SEPULCROS CON YACENTES

Siendo el tema central la representación del difunto, de su memoria, de su piadosa y triunfal existencia, siempre ofreciendo los perfiles más aleccionadores y ejemplarizantes, se hace necesaria la presencia de la figura del personaje, que para los enterramientos reales españoles es yacente o en actitud de orante y de rodillas. La figura del yacente o reclinado, de larga tradición en el mundo de la antigüedad, se incorpora a nuestro arte funerario con significativo retraso. Tendrán que llegar las representaciones grabadas de aisladas laudas sepulcrales en bajo relieve de fines del XII para alcanzar ya en el siglo XIII la representación del yacente de bulto completo.

Las características y rasgos peculiares de la plástica del románico se relacionan ciertamente con una determinada idoneidad que el propio tema ofrece. La misma evolución del estilo hacia el naturalismo y la idealización posteriores marcarán las versiones que del tema se hacen en los siglos XIII y XIV, hasta imponerse, junto a las influencias centroeuropeas, la estética del Renacimiento en el XVI, como el testimonio de un nuevo mundo y una nueva manera de entender el culto a la fama y a la gloria tras la muerte.

Es precisamente en la catedral de Santiago de Compostela, y en su Capilla llamada Relicario, donde hoy se conservan los importantes enterramientos de Fernando II de León, muerto en 1188; de Dña Berenguela, esposa de Alfonso VII, el Emperador (+1149), Alfonso IX (+1230), Raimundo de Borgoña y Juana de Castro (+1374), tercera esposa de Pedro I el Cruel, y antes viuda de D. Diego de Haro, señor de Vizcaya.

La capilla, realizada en el siglo XVI por Juan de Alava, recibió ya en 1535 los restos y tumbas procedentes de la Capilla de Santa Catalina. En el siglo XVII se construyeron los arcosolios donde hoy se encuentran. El conjunto viene a significar, en impresionante quietud estática, el triunfo absoluto de la horizontal en la que encarnan los yacentes su más profundo y sereno sueño de eternidad. La unión de la propia piedra, dura y tosca, acentúa y completa el concreto modelado de volúmenes apretados y definitivos. Son, ciertamente, retratos de silencio.

De ellos el que representa a Dña Berenguela alcanza especial grado de belleza y atractivo. Como retrato, lo estudia y valora Sánchez Cantón, quien escribe: «La belleza y elegancia de la Emperatriz, traducidas por el escultor románico, ha dado origen a lo que el P. Flórez cuenta en estas palabras: “Representátese moza... pero muy bonita; de suerte que en aquella tierra, cuando quieren ponderar a la que se prende con esmero para parecer bien, es adagio decir que está hecha una Berenguela”. En efecto, son primorosos su tocado y vestiduras; ciñe la cabellera corta con doble diadema, con florones de escaso resalte, enriquecidos por cabujones ovalados que alternan con chatones romboidales y que contornea el rostro lleno, juvenil y agraciado: la corona se sujeta mediante el barboquejo. Viste sayo de mangas muy fruncidas y cenefa lisa en el cuello; encima brial transparente, por cuanto deja ver el sayo; liso es también el borde, como la fimbria del manto, que completa el indumento. Sortijas en anulares e índices y una bolsa, o escarcela, testimonio de sus caridades, rematan su atavío galano»¹⁵. Según se admite, esta estatua funeraria no se labraría hasta el reinado del nieto de la difunta, Alfonso IX de León (1171-1230).

De los otros dos sepulcros de reyes, muy semejantes entre sí de composición, destaca el de Fernando II de León, hijo de Dña Berenguela y protector del internacional maestro Mateo. Reinó desde

15. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los retratos de los Reyes de España*, o. c., p. 31.

1157 hasta 1188. Se supone que un discípulo del citado escultor esculpió hacia 1200 esta serie de figuras yacentes. De todas ellas ésta, en especial la cabeza con corona, barba y cabellera de rizos menudos y apretados, denotan el arte del maestro del Pórtico de la Gloria. La mano derecha echada sobre la almohada, casi a la altura de la cabeza, obliga un rítmico ondulado y suave plegado del manto, en todo sereno y majestuoso. La de su hijo, Alfonso IX insiste, con leves variantes, en estos rasgos ya propios de un goticismo incipiente, como bien lo testimonia esa sentida y expresiva inclinación de la cabeza —de fino dibujo y valiente modelado— hacia el lado derecho, levemente, sin romper el sereno sueño de los ojos cerrados y boca entreabierta.

Como pieza singular, aunque posiblemente ya de finales del siglo XIV, se encuentra aquí la tumba de la bella y desgraciada —por su brevedad— reina Dña Juana de Castro, de la que, como escribe el P. Flórez, el rey D. Pedro el Cruel "se enamoró de su belleza; y como era mucha mujer para amiga, la pretendió con título de esposa" ¹⁶. El granito en que está labrada, si poco se presta a primores de detalle y a blanduras de modelado, nos ofrece en la dureza de sus formas el esquematismo y fuerza de lo simplificado, no ausente de ingenuidad y torpeza técnica, pero también rebosante de misterio y belleza. Ante el detalle de su cabeza, bien cercanos nos sentimos a propuestas plásticas renovadoras de nuestro siglo XX, tales como las de Brancusi o Modigliani... En el frontal del sepulcro se colocan en concretos perfiles los escudos correspondientes a su familia y los de Castilla y León y centrando una figura de Cristo en Majestad tosco y primitivo.

Como núcleo capital de figuras de yacentes agrupadas de personajes reales habrá que considerar los conjuntos de la catedral de Toledo, con la Capilla de los Reyes Viejos y la de los Reyes Nuevos, que hacen del monumento toledano y catedral primada panteón real de singular relevancia ante el conjunto posterior de El Escorial. De menor fortuna, en cuanto a conservación, han gozado los panteones catalanes, en especial el del Monasterio de Poblet, en el que el agrupamiento de los yacentes ofrece aspectos originales y diferentes.

Entre estos tipos de ordenación espacial y de exposición y los sarcófagos de túmulos exentos, bien puede situarse el tipo de ente-

16. FLÓREZ, Fr. E., *Memorias de las Reynas Catholicas*, Madrid 3.ª 1970, t. II, pp. 655 y ss., citado por SÁNCHEZ CANTON, F.J., *Los retratos de los Reyes* o. c., pp. 57-58.

rramiento bajo lucillo, con especial decoración en las arquivoltas y con registros a distintos niveles sobre la horizontal del yacente. En estas soluciones se inician los que convertirán el tipo en verdaderos retablos tras el enterramiento, con abundantes lugares y espacios para la decoración escultórica en relieve y en figuras exentas con soluciones entre portada y retablo.

De entre los varios ejemplos posibles, destaco el enterramiento del rey de León Ordoño II (+924), que asentó la capital del reino en León, vencedor en S. Esteban de Gormaz, y que se hizo enterrar en la primitiva catedral que él habría mandado construir. Una vez levantada la nueva catedral en el XIII, se colocó su sepulcro en el trastero, en la girola, frente a la capilla central de la misma. La riqueza escultórica en figuras exentas y en relieves del XIII al XV, desarrolla un rico programa iconográfico con especial apoyo en las inscripciones. Bajo la triple arquivolta se representa la escena de la Transfiguración con Cristo en pie, con la bola del mundo y bendiciendo, entre Moisés y Elías y dos ángeles laterales que de rodillas soportan cirios en candelabros. La escena está resuelta en horizontal sobre una cornisa que divide los dos registros. Bajo la escena triunfante, dos momentos del Calvario: la Lanzada y el Descendimiento, con un total de diez figuras. Bajo ella, la escultura del rey vencedor yacente, sobre urna adosada, portando el globo del mundo y vestido con galas reales y tocada su cabeza con corona. La belleza y suavidad de modelado del rostro supera en calidad al resto de la decoración escultórica, aún la ampliada en el Siglo XV, en las columnas laterales con San Pedro, San Pablo y un monje dominico en el lado izquierdo, que alecciona en los deberes para con Dios, el rey y el prójimo. A la derecha, un heraldo que recuerda sus victorias sobre los moros; ambos señalan sendas inscripciones referidas al monarca fundador del templo. La expresividad y naturaleza de estas figuras de mediados del XV, sus vestiduras con rica policromía, Así como sus ademanes, han sido puestos en relación con talleres borgoñones, y más concretamente con Juan de Malinas, que se ocupó también de la comentada portada de la Capilla del Rey Casto en Oviedo.

Síntesis de este tipo, ya simplificado en beneficio de la prestancia de las esculturas y tema principal, es el sepulcro de Fernando de la Cerda, en el Monasterio de las Huelgas de Burgos, de finales del siglo XIII, tan minuciosamente estudiado en su contenido y decoración interior mudéjar por Gómez-Moreno Martínez, a quien se

debe la propuesta de la identificación del titular aquí sepultado. Sobre una caja pétreo, sin decoración escultórica, pero con restos de pinturas representando a la Virgen con Jesús entre ángeles con candeleros y el resto decorado con octógonos entrelazados con castillos, leones y las barras de Aragón, se desarrolla un gran arco apuntado con triple arquivolta, decorada con castillos y leones una, como si fueran figuras con doseles, tal como señala el profesor Yarza, y con hojas de vid y racimos de uvas las otras dos, en clara relación con los símbolos indudables del templo de Salomón, según Ana Domínguez¹⁷.

En el tímpano está la representación en volúmenes exentos del Calvario. Cristo muerto con tres clavos sobre cruz arbórea, entre la Virgen y San Juan. Sobre los brazos de la cruz, unos ángeles alados en escorzo portan el Sol y la Luna. Por el canon de proporciones y por el tratamiento del desnudo y del plegado de las figuras, bien se puede aceptar la cronología propuesta de finales del XIII y principios del XIV. Las pinturas del fondo ambientan la escena en una simbólica ciudad de Jerusalén. Remata todo el conjunto un alto gablete con gran escudo de castillos y leones. La composición global hace recordar portadas de la cercana catedral de Burgos y de su claustro, pero predominando en el conjunto la sobriedad y la imagen devocional.

La llamada Capilla de los Reyes Viejos, que hoy es la Capilla Mayor de la catedral de Toledo después de las reformas mandadas hacer por el Cardenal Cisneros con la aprobación de los Reyes Católicos, ofrece ciertamente uno de los conjuntos más ricos y solemnes de nuestro último gótico, extendiendo la propia riqueza escultórica y decorativa del retablo del altar mayor por ambos lados del presbiterio alto. A un lado y al otro mandó el Cardenal a Diego Copin y a Juan de Arévalo construir los mausoleos, acabados en 1507, tres años después de haber acabado el gran retablo.

Ambos enterramientos se desarrollan en doble arco desde el pavimento hasta el arranque de las bóvedas con las que enlazan los remates y elementos decorativos. Las figuras de los yacentes, cuatro en total —dos a cada lado—, en composición horizontal escalonada, contrastan con los ritmos en vertical del resto de la capilla y se destacan

17. YARZA LUACES, J., "Despesa fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos", en *Fragmentos*, 2 (1984) 4-19; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., El Officium Salomonis de Carlos V en el Monasterio de El Escorial, en *Reales Sitios* (Madrid), 83 (1985) 11-28, citados por GÓMEZ BARCENA, M.^a J., *Escultura gótica funeraria*, o. c., pp. 198-199.

debajo de los arcos carpaneles, con ricas y caladas cresterías colgantes y airosos gabletes de tracería curvilínea; todo enmarcado por insistentes agujas y pilares en vertical. La abundancia de escultura se aumenta con las estatuas de los reyes que en los frisos altos completan casi la totalidad de los reyes castellanos habidos hasta entonces.

De la capilla que fundara el rey Sancho IV en 1290 en la llamada de la Santa Cruz para su enterramiento y el de sus inmediatos antecesores, se pasó con la reforma a este suntuoso y rico espacio, donde las estatuas de los yacentes desde sus tribunas, como verdaderos camarines laterales, precursores de posteriores soluciones escurialenses, solemnizan el lugar tan ricamente policromado en oro y colores, más aún, si pensamos que las estatuas yacentes estuvieron plateadas. Se acepta que las del lado de la Epístola representan a Sancho IV en el escalón bajo y a Sancho III en el alto. En frente, al lado del Evangelio, Alfonso VII y posiblemente el infante D. Pedro Aguilar, hijo de Alfonso XI o, mejor, una reina —Dña Berenguela— sepultada en Santiago de Compostela, o Dña María de Molina en las Huelgas de Valladolid.

De las cuatro, la del fundador, vestido con hábito franciscano, descalzo y con corona, es una de las más bellas y emocionantes por su serena elegancia de composición de brazos, plegado, modelado de manos y expresión del rostro. La contrastada policromía de los escudos de armas colocados tras ellos, Así como los ángeles que portan los de los Reyes Católicos y que parecen asomarse desde el retablo, resaltan la expresiva horizontalidad de los cuerpos de los yacentes. De las otras cinco estatuas pétreas de pie destaca la del fundador Sancho IV en el pilar del lado de la Epístola, tan elegantemente cercana a las del claustro de la catedral de Burgos y con tantos rasgos del natural como bien anotó Ricardo de Orueta¹⁸.

Este ordenamiento de dobles figuras de yacentes alcanza en los reinos de Aragón especial desarrollo, dejando aparte los sepulcros con baldaquino, como los de Pedro III y Jaime II y su mujer Dña Blanca de Aragón en el monasterio cisterciense de Santas Creus en Tarragona. En el Monasterio de Santa María de Poblet que, junto al de San Juan de la Peña, son los que sobresalen como panteones reales, se consigue destacada singularidad en la disposición de indudable efecto escénico, al colocar los sepulcros entre los interco-

18. ORUETA, R., "Una obra maestra de la escultura del Siglo XIII en la capilla mayor de la catedral toledana", en *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), 4 (1929) 130.

lumnios en los templos de tres naves. Montados los sepulcros sobre arcos escarzanos, permitiendo el paso por debajo, se ofrecía la visión del monumento por las dos caras, pudiéndose mostrar sobre las cubiertas con doble inclinación dos esculturas de cada rey; con hábito real hacia la nave principal y con el monacal cisterciense hacia la nave lateral.

Esta distribución en Poblet quedó interrumpida en el siglo XVII con las construcciones de las cámaras sepulcrales de los duques de Segorbe y Cardona, hoy eliminados tras las reconstrucciones realizadas con los despojos de los saqueos de 1835. A estas singulares estructuras se les colocó aparatosos doseles de madera dorada y policromada, mandados hacer por el propio rey Pedro IV, el Ceremonioso, verdadero artífice de este panteón de la casa real aragonesa, quien puso como condición en 1377, para la jura de todos sus sucesores, disponer de manera expresa su entierro en este Monasterio de Santa María de Poblet, para después de sus días.

También en Toledo, y en su catedral, mandó el rey D. Enrique II de Trastámara, en su testamento de 1374, hacer una capilla "la más onrrada que ser pudiere en la iglesia de Sta. María de Toledo, delante de aquel lugar donde anduvo la Virgen quando dio la vestidura a Sancto Alphonso". Así se hizo, según el plano que se inserta en el manuscrito del Dr. Diego Velázquez, existente en el Archivo de la capilla, en el que se especifican los lugares de los enterramientos de los reyes Enrique II y su mujer, Dña Juana Manuel; Juan I y su esposa, Dña Leonor y D. Enrique III y Dña Catalina en las capillas de San Ildefonso y de Santiago, respectivamente, en los brazos del crucero. Los anteriores junto a las gradas del altar mayor.

La decoración debió ser "opulenta y rica", como afirma Cristóbal Lozano en su libro *Los Reyes Nuevos de Toledo*, impreso en Alcalá en 1727. La sacristía de esta capilla era la actual del Tesoro, en la torre, comunicándose con la del claustro. Así estuvo desde 1382 hasta 1534 en que el arzobispo D. Alonso de Fonseca, con autorización de Carlos V, mandó edificar la que hoy conocemos como Capilla de los Reyes Nuevos, para diferenciarla de la de los Reyes Viejos del presbiterio, ya comentada. Se eligió como lugar la zona ocupada por la fragua de la herrería de la catedral, detrás de la capilla absidal de Santa Bárbara. Abierto concurso para el proyecto, al que acuden Diego de Siloe —que vivía en Granada— y Alonso de Covarrubias —que viene desde Guadalajara—, se le encarga a este

último que la empieza en 1531 con la ayuda de Diego Egas y Melchor de Salmerón¹⁹.

La nueva obra, toda decorada de ricos grutescos dorados, se enriqueció con rejas de Domingo de Céspedes y retablos de pinturas, hechos por Francisco Comantes. Las nuevas estatuas de Juan I y Dña Leonor, que ya se hacen de rodillas y como orantes, fueron encargadas al entallador maestro Jorge de Contreras, a quien se pagaron 15.000 mrs. en 1534, fecha en que se acabará. Ya en tiempos del Cardenal Tavera se trasladaron los cuerpos reales, aún y a pesar de la opinión desfavorable que la obra mereció al Emperador. Las esculturas de los yacentes, que hoy ocupan los enterramientos bajo los arcos formeros de medio punto, son las mismas que existieron en la capilla antigua, aunque con nueva policromía.

Se colocaron las nuevas de Juan I y Dña Leonor en el presbiterio, al lado del Evangelio el rey y en frente la reina, en bellos enmarques de arquitectura plateresca. En el lado del Evangelio de la nave central se colocaron las figuras yacentes de D. Enrique III, con hábito franciscano, corona y espada al centro, bajo el arco primero, más cerca del altar, y a continuación la de la reina Dña Catalina de Lancaster; delante de ambas están las sillerías del coro y sobre los yacentes bellos epitafios ricamente enmarcados por adornos y angelotes.

Al lado de la Epístola están los bultos de Enrique II, fundador de la capilla, con corona, cetro real en la mano derecha y la izquierda sobre la espada. Tras él está la bella escultura de Dña Juana Manuel, con el hábito de Sta. Clara y libro y rosario en las manos. En el epitafio se le llama "... madre de los pobres..." Su rostro, de singular belleza y serenidad de expresión, se recorta sobre los atormentados grutescos, como en verdaderos planos diferenciados de estilos y tiempos.

Fuera de estos enterramientos, sobre el muro de la derecha, se encuentra la figura en piedra de Juan II como orante, sobre peana con escudo real. Es obra bien resuelta de plegados y con fuerza expresiva. En la inscripción se justifica su presencia en tan singular espacio y ser fundador del Monasterio de Miraflores de Burgos. En ella intervino Juan de Borgoña.

Fuera de estos panteones, en los que predominan agrupadas las figuras yacentes en sepulcros adosados, existen una serie de tumbas

19. HIDALGO LUCERO, L., *La real Capilla de Reyes Nuevos de Toledo. Documentación y apuntes histórico-artísticos*, Toledo 1975, p. 28.

reales, aún góticas, en forma de cama sepulcral exenta, que frecuentemente ya no contienen los restos del difunto, que suelen colocarse en fosas o criptas abiertas bajo el suelo. Son sepulcros hechos para estar exentos, en el centro de la capilla o en los cruceros, frente al retablo mayor, espacio que denota honor y privilegio. La cama sepulcral, con representación yacente del difunto, como muy bien indica M.^a José Redondo, "venía a ser la perpetuación del *lit de parade* o del túmulo que se colocaba en la iglesia y sobre el que era expuesto el cadáver antes de proceder a su enterramiento"²⁰.

Por sus valores escultóricos, que marcan la tensión estilística de finales del gótico, quiero referirme, aunque brevemente, al sepulcro —de principios del XV (1410-1440) y reformado en 1579— de la reina Dña María de Molina (+1312), esposa de Sancho IV, hoy en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de Valladolid, y el de Dña Beatriz de Portugal (+1432), reina e hija del rey D. Fernando de Portugal, hoy en el recoleto convento dominico de Sancti Spiritu de Toro.

Del primero merece destacarse la elegancia de la figura de la yacente y los relieves del lado de los pies, con graciosa escena con la reina sentada en silla de tijeras, dando a las monjas vestidas con movidos hábitos la carta de fundación y en la cabecera un elegante Calvario entre las figuras de s. Juan Bautista y San Cristóbal, de libres ritmos compositivos y elegantes plegados, en especial en el San Juan.

El de Dña Beatriz, más arcaico pero pleno de ingenuidad y alardes técnicos, apreciables en el tratamiento de la corona que unos ángeles colocan sobre la cabeza de la reina, o en los curvilíneos plegados y rizos de las vestiduras de la yacente, como si de una figura de pie se tratara, se agolpan de manera acanutada sobre los ostentosos chapines. El rostro es de suave y expresivo modelado. En el lado izquierdo se presenta, en relieve sencillo y plano, la figura también yacente y en visión frontal de la infanta Priora Dña Leonor, sobrina del rey Enrique II. Viste ésta hábito dominico con velo y corona real bien destacada. En las esquinas del sepulcro aparecen unos pináculos góticos, ahuecados con hornacinas con arcos trilobulados, en donde se colocan santos dominicos y ángeles con

20. REDONDO CANTERA, M.^a J., *El sepulcro en España en el Siglo XVI*, o. c., p. 102. Véase también: BANGO TORVISO, I. E., "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", en *Anuario del Departamento de Historia del Arte* (Madrid), IV (1992) 93-132,

rótulos. Los restos de policromía, sólo los auténticos, acentúan los propios valores escultóricos del sepulcro, que bien se puede fechar a finales del siglo XV y que bien merece una estudiada restauración.

Aparte de estos dos ejemplos, hay que referirse, por su singular calidad y trascendente influencia, al considerado como "joya de la catedral de Pamplona": el sepulcro de D. Carlos III, el Noble, y de su mujer Dña Leonor, hija de Enrique II de Castilla, obra del entallador de imágenes Janin Lomme de Tournay, que en alabastro de Aragón lo esculpió a partir de 1416, pudiendo dejar en él, como ajustado retrato, el del rey que murió en 1425 y el fino y elegante de la reina muerta en 1415. De la obra escribe Enrique Bertaux: "Los yacentes del Rey y de la Reina Leonor, de alabastro muy puro, son retratos admirables con los ojos entreabiertos. El Rey, delgado y huesudo, de gran nariz; la Reina, próxima a la sesentena, gruesa, fina y con rostro infantil. Tras las cabezas, doseletes... En el basamento 28 arcadas sirven de nichos a estatuillas... de dignatarios que formaban en la pompa fúnebre de los soberanos"²¹. El artista, que estaba ya en Pamplona en 1411, trajo para España un excepcional ejemplo del arte de la escuela de Tournay, con recuerdos del arte de Claus Sluter y Claus Werve y del español Juan de la Huerta, activo en Dijon.

IV. DE LA CARTUJA DE MIRAFLORES DE BURGOS A LA CAPILLA REAL DE GRANADA

Este énfasis por individualizar el retrato del difunto se desarrollará ampliamente en las dos vertientes en las que la escultura funeraria creará los tipos de sepulcros en los finales del XV: una alzando hasta lo inverosímil la filigrana y detalles en la talla del último goticismo y de la influencia flamenca; la otra, marcando para nosotros un nuevo lenguaje de la imagen en la estética y credo renacentista italiano.

Las fundaciones de la Cartuja de Miraflores en Burgos y, finalmente, la Capilla Real de los Reyes Católicos de la catedral de Granada, recibirán los dos más importantes conjuntos escultóricos, que, aunque diferentes entre sí, como el final de un camino y el

21. BERTAUX, E., "Le tombeau de Charles "e Noble" á Pampelune et l'Art franco-flamande en Navarre", en *Gazette des Beaux-Arts*, (Paris) 2, 1908.

comienzo de otro, se entrelazan como solución de capilla tardogótica con sepulcros ante retablos con donantes, y todo por la decidida insistencia de la voluntad y nuevo estilo de los herederos de los fundadores de las respectivas fundaciones: los Reyes Católicos, para la Cartuja de Miraflores, y, en parte, el Emperador Carlos, para la Capilla Real de Granada.

Esculturas de yacentes entre afiligranadas cresterías góticas y orantes de alabastro como donantes en el retablo de la Cartuja de Burgos, se continúan en Granada con uno de los conjuntos mármoreos de Carrara, de mayor finura y calidad plástica producido por aquel tiempo, junto a plenos programas iconográficos humanistas de erudito apoyo en mitologías de raíces clásicas. La modernidad de los Reyes Católicos, puesta de manifiesto con el encargo en 1513 del sepulcro del príncipe D. Juan al italiano Domenico Alexandro Fancelli y, sobre todo, su propio mausoleo de Granada, abre el camino tan brillantemente cerrado por Bigarny, Bartolomé Ordóñez y otros artistas españoles e italianos en la propia Capilla Real, junto o como parte de la primera gran catedral renacentista, obra de Siloe, también pensada quizás como gran panteón real antes de que naciera el definitivo de El Escorial, con el que se impone el final a esta variedad de tiempos y estilos y a este verdadero peregrinar de nuestros panteones reales por toda la geografía española.

Pero en la Cartuja de Miraflores la obra de Gil de Siloe y sus colaboradores, de espaldas al renacimiento italiano, busca sobre todo representar la idea de prestigio y ostentación de la realeza por el camino de la prolijidad y el hiperdecorativismo, como bien afirma el profesor Checa Cremades, quien lo justifica, más que como pervivencia autóctona del mudéjarismo, por "la influencia de la superación y exageración del naturalismo gótico de la corte borgoñona"²².

Detalle y detalles, alardes de técnica y perfección, ya en los sepulcros de los reyes, ya en el del infante D. Alfonso o en el copioso retablo, verdadero tapiz bordado, enjoyan el conjunto con las últimas llamas de un gótico que se quema y al final se apaga. El estudio formal comparado de estos elementos de aquí y los presentes en Granada bien nos aclaran cómo la escultura fija, como rico testimonio, el devenir histórico de este paso del XV al XVI.

22. CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del renacimiento en España*, Madrid 1983, p. 40.

Y si esta confrontación formal hace evidente la naturaleza de crisis de este arte de las épocas inciertas, el estudio de los propios programas iconográficos globales en estas obras lo reafirma. Desde las simbologías de sus plantas y alzados a los propios significados de los personajes, flora y fauna así lo pregonan. La profesora Gómez Bárcena, tomando la amplia bibliografía existente sobre el taller de Gil de Siloe, hace un detenido análisis pormenorizado del conjunto cartujo. Frente a este programa de salvación y de tradición medieval, los correspondientes a los sepulcros de los Reyes Católicos y a Felipe y Juana, estudiados también recientemente en estos aspectos por la profesora Redondo Cantera, nos ofrecen evidentemente estas distancias ²³, aunque con sus lógicas coincidencias, al ser ambos enterramientos de reyes que se situaban ante la historia como creyentes y defensores de la cristiandad.

Sobre este aspecto es significativo para el conjunto de Granada cómo en el retablo de Felipe Bigarny se completa el propio programa histórico, ya referido en la inscripción del sepulcro, con las representaciones de los hechos de armas definitivos en el banco del mismo: la rendición de Granada y entrega de las llaves por Boabdil a los Reyes Católicos, bajo la figura orante del rey con armadura militar, y la conversión y bautismo de los musulmanes y musulmanas, bajo la de la reina, también orante, y bajo la protección de Santiago.

Frente a la solemnidad y riqueza de estos enterramientos es significativo recordar las peticiones y muestras de austeridad de la reina para su enterramiento, especificadas en su testamento. La tensión entre la vanidad y la humildad es considerada en relación con los sepulcros por el mismo Fr. Antonio de Guevara, escritor y predicador, cuando afirma: "¡Cuántos pobres están enterrados en los cementerios, cuyas ánimas están descansando en los cielos! Y ¡oh, cuántos están enterrados en los ricos sepulcros cuyas ánimas están penando en los infiernos ²⁴, en carta dirigida al almirante Fadrique Enríquez. Pero la imagen y la dignidad de la monarquía triunfante creó la imagen que a ella correspondía, tal y como el propio emperador lo solicitaba para sus padres y abuelos.

23. REDONDO CANTERA, M.^a J., *El sepulcro en España*, o. c., p. 230. LEÓN COLOMA, M. A., "Imágenes plásticas de la realeza en Granada: Fernando el Católico, el rey conquistador", en *El reino de Granada y el Nuevo Mundo. V Congreso Internacional de H.^a de América*. Diputación Provincial. Granada 1994. pp. 377-410.

24. GUEVARA, Fr. A. de, *Epístolas familiares LXV*, Valladolid 1542, citado por REDONDO CANTERA, M.^a J., o. c., p. 23.

Pero si la decisión de convertir Granada en enterramiento de los Reyes Católicos fue tomada por testamento, como también lo manifestó después el propio emperador, no parece que fuera su primer proyecto hacer de su capilla enterramiento de su dinastía; idea que bien podría considerarse de mayor modernidad, y que el veneciano Andrea Navagero en 1526 lo puso en la voluntad de los reyes fundadores²⁵. Muerto el rey Felipe en 1505, diez años antes que el Rey Católico, no fue trasladado a Granada, sino después en 1525 y por deseo de su hijo, el emperador Carlos, siendo colocado su féretro junto al del rey Fernando. El mismo deseo de los Reyes Católicos de mantener en Ávila el cadáver de su hijo, el príncipe D. Juan, parece desacreditar lo afirmado por el embajador veneciano.

Las afirmaciones posteriores que señalan la cabecera de la catedral granadina como lugar apropiado por su simbología y espacialidad son, aunque lógicas, puras elucubraciones. Sin ello, pensemos que al sepulcro de Juana y Felipe no desplazó del centro del crucero el sepulcro de los Reyes Católicos hasta 1603 y, aunque su belleza enriquece el lugar, hizo perder la plena imagen de los perfiles troncopiramidales en tan principal espacio y en eje con el sagrario y puerta principal de la gran reja del maestro Bartolomé, Asimismo bello capítulo escultórico en el último panteón real antes de El Escorial.

Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍN
Universidad de Granada

25. NAVAGERO, A., *Viaje a España*, en GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid 1952, p. 857. "...esta capilla es el lugar en que por disposición de D. Fernando y Dña Isabel se han de sepultar todos los reyes de España, por haber conquistado ellos aquella tierra a los infieles..."