

TRABAJO FIN DE GRADO CURSO 2016-2017
GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

La escultura funeraria en el Valladolid del Barroco



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Presentado por Cristina Pascual Calzón para optar al Grado en Historia del
Arte por la Universidad de Valladolid
Tutor: Dra. Patricia Andrés González**

ÍNDICE

0. Definición de los objetivos y justificación de la metodología empleada y uso de las TIC del Trabajo de fin de grado	4
Objetivos.....	4
Metodología empleada y uso de las TIC.	5
Relevancia del tema.....	6
1. La escultura funeraria en el Valladolid del Barroco.....	7
1.1. Introducción	7
1.2. Representación del difunto o “El orante”	8
1.3. La clientela.....	10
1.4. Materiales.....	11
1.5. Inscripciones	14
1.6. Iconografía	15
1.6.1. Indumentaria.....	16
1.6.2. Objetos o atributos	16
2. Consideraciones sobre la muerte durante el Barroco	18
3. Principales monumentos funerarios en el Valladolid del Barroco	20
3.1. Sepulcros en la ciudad de Valladolid.....	20
3.1.1. Precedentes.....	20
3.2. Sepulcros en la provincia de Valladolid	40
4. Conclusiones.....	52
5. Bibliografía.....	53

RESUMEN

Durante el Barroco, las personas de alto linaje estiman oportuno reservar un lugar en las capillas o iglesias de las que eran patronos para perpetuar su recuerdo y el de los suyos mediante el encargo a grandes escultores de un monumento funerario.

La memoria del difunto se va a prolongar a lo largo del tiempo a través de esa escultura orante que reza y crea un vínculo entre su paso por la tierra y la gloria eterna.

En Valladolid y provincia, nos encontramos con ejemplos de estos monumentos en iglesias y conventos, muestra de un gran legado artístico e iconográfico manifestado por medio de inscripciones, atributos, y escudos de armas.

Palabras clave: Barroco, sepulcro, monumento funerario, iglesia, Valladolid, iconografía.

ABSTRACT

During the Baroque, people of high lineage consider opportune to secure a place in chapels or churches of which they were patrons to perpetuate his memory and that of his own by the commission to great sculptors of a funerary monument.

The memory of the deceased will be extended over time through that sculpture in praying posture that prays and creates a linkage between his passage through the earth and eternal glory.

In Valladolid and province, we find examples of these monuments in churches and convents, showing a great artistic and iconographic legacy manifested through inscriptions, attributes, and coat of arms.

Key words: Baroque, sepulcher, funerary monument, church, Valladolid, iconography.

0. Definición de los objetivos y justificación de la metodología empleada y uso de las TIC del Trabajo de fin de grado

Objetivos

- Analizar los monumentos funerarios desde una perspectiva artística e iconográfica.
- Mostrar los rasgos iconográficos que identifican estos sepulcros durante el periodo del Barroco.
- Conocer las obras más representativas de tipo orante en la provincia de Valladolid.
- Realizar un estudio comparativo entre cómo se configuran estos sepulcros a manos de diferentes autores.
- Plasmar elementos identificativos que diferencien estas esculturas de las del periodo anterior.
- Adquirir los conocimientos necesarios acerca de la escultura funeraria en el Barroco.

Metodología empleada y uso de las TIC.

Para este trabajo ha sido fundamental la consulta y estudio de aquellos libros especializados en el tema a tratar. Imprescindibles los catálogos monumentales e inventarios artísticos como el *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid, Tomo XIV, Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte)*, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid: Conventos y seminarios (2ª parte)* o *Inventario artístico de Valladolid y su provincia* entre otros, además de los específicos para cada pueblo, así como esenciales los manuales dedicados a escultura barroca, o escultura funeraria, tanto en Castilla y León como en España. Un ejemplo es *La escultura barroca castellana* por Martín González en el que se dedica un capítulo a la escultura funeraria castellana y gracias al cual se pueden encontrar las principales obras en ciudad y provincia.

Como base para este TFG, ha sido básica la consulta de *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía* por Redondo Cantera, que me ha aportado no sólo una estructura definida de contenidos a la hora de elaborar este TFG, siguiendo un esquema respecto a la tipología, iconografía, la representación del difunto, materiales, etc., sino también la comprobación de antecedentes de estos sepulcros. Muy importantes además los libros referentes a cada templo donde se encuentran estos monumentos y las monografías dedicadas a los autores de los mismos. Por último, destacar los volúmenes que hablan sobre los presupuestos del barroco en la representación de la muerte, por ejemplo *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco: la muerte en el siglo XVII* de García Hinojosa, para el breve apartado que se dedica en este trabajo.

Todos los ejemplares para la distribución y realización de este trabajo han sido especificados en la bibliografía del mismo.

En cuanto al uso de las TIC (Tecnologías de la información y de la comunicación) ha sido empleado principalmente el repositorio bibliográfico de la Universidad de Valladolid (<https://almena.uva.es/>) para llevar a cabo la búsqueda de libros, así como Dialnet (<https://dialnet.unirioja.es>) para artículos y revistas, y algunas páginas especificadas en la bibliografía final, entre la que destaca el catálogo de la web del Museo Nacional de Escultura (<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MNEV>) o la página web del Museo del Prado (<http://www.museodelprado.es/>).

Para finalizar, se han empleado fotografías extraídas de Internet (que cuentan con mayor definición) y que sirven para dar una visión de cómo son estos monumentos y las características que se definen sobre ellos.

Relevancia del tema

He decidido realizar mi trabajo de fin de grado sobre *La escultura funeraria en el Valladolid del Barroco* porque siempre me ha atraído el afrontamiento de la muerte y su percepción a través de la historia, de modo que gracias a este proyecto he podido comprobar el enfoque que se le da en época barroca, uno de mis periodos favoritos en la historia del arte.

Otro de los temas que siempre ha captado mi atención en el Grado en Historia del arte, es la iconografía, una disciplina que nos ayuda a conocer más, en este caso, a saber más de los diferentes enterramientos, que no cumplen simplemente una función decorativa, sino que detrás de ellos hay una historia y trabajo previo.

El fin que pretendo con este proyecto además de desarrollar los conocimientos recibidos durante la carrera y adquirir más nociones, es llevar a cabo un análisis que sea fácilmente comprensible acerca de este tema.

1. La escultura funeraria en el Valladolid del Barroco

1.1. Introducción

Si hablamos simplemente de escultura barroca, durante la primera mitad del siglo XVII encontramos tres focos principales en Castilla; el más importante será Valladolid gracias sobre todo a la mano de Gregorio Fernández, seguido de centros como Salamanca y Toro¹. En lo referente a la escultura funeraria, tema que nos concierne, durante el siglo XVII y XVIII se llevaron a cabo buenas esculturas de carácter funerario a nivel nacional, destacando entre otros, Valladolid por su calidad donde encontramos obras de Pedro de la Cuadra, Gregorio Fernández, etc. siguiendo la línea de Pompeo Leoni. Pero una vez pasado el último tercio del siglo XVII, es notable la decadencia, no sólo en Castilla sino en toda la península. Al parecer, uno de los principales factores de este descenso fue el empobrecimiento de la burguesía y aristocracia, arruinados al haber sufragado tanta cantidad de encargos².

Estas esculturas funerarias que veremos en Valladolid (y que se dan también en el resto de la península) son de tipo arcosolio, es decir, se encuentran en un hueco en el muro, con forma de arco, que deja espacio para el difunto. La forma elegida para estas esculturas es la de orante, abandonando así la tipología del Renacimiento de las camas sepulcrales³, y en ellas serán retratados los patronos de una iglesia o capilla, y por supuesto, irán vestidos a la manera de la época y según su estatus. En cuanto a los materiales, serán empleados el alabastro o la piedra. De todas estas cuestiones hablaremos a continuación.

¹ BELDA, C., MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., MORALES MARTIN, J.L., RODRIGUEZ DE CEBALLOS, A., SEBASTIÁN, S., TOVAR MARTÍN, V., VALDIVIESO, E. *Los siglos del Barroco. Historia del arte español 2*. Madrid, 1997. p. 79.

² MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1971. p. 94.

³ GÓNZALEZ DE ZARATE, J.M. *El arte sepulcral como una de las mayores manifestaciones del Renacimiento en la Vitoria del siglo XVI*. País Vasco, 1987. p. 136.

1.2. Representación del difunto o “El orante”

Una vez nos adentramos en el periodo barroco, y como ya se ha dicho, se deja atrás la tipología del sepulcro yacente, para dar paso a la de orante. Según Redondo Cantera el término orante alude a *“la representación del difunto que aparece colocado de rodillas en su monumento sepulcral y que junta las manos en un gesto de oración”*⁴. No sólo aporta esta definición, sino que gracias a su libro, conocemos algunos datos más acerca de la figura del orante, que ahora pondremos a disposición.

La representación del orante (de pie y con los antebrazos elevados) aparece desde los comienzos del arte figurativo, muestra de ello son las pinturas de catacumbas o relieves sepulcrales. No obstante, al llegar la Edad Media comienza a quedar en desuso, a pesar de que siguen apareciendo algunos ejemplos, y no será hasta el siglo XVI cuando encontremos la representación orante tal y como la conocemos hoy en día, con el personaje arrodillado y con las manos juntas en su pecho, que nada tiene que ver con esos modelos paleocristianos. Pero esta representación del difunto, aislado, que vemos en los sepulcros de los siglos XVII y XVIII no fue así siempre, ya que hasta entonces, el tipo empleado desde el siglo XV constaba no solo de la figura arrodillada del difunto sino también de una escena sagrada, y es entonces, a principios del siglo XVII, cuando la figura independizada comenzara a gozar de éxito.

Este éxito del que hablamos, se alcanza sobre todo en nuestro país, gracias a los artistas flamencos que llegaron a España. Uno de estos artistas, Egas Cueman, es el que realiza el sepulcro de Don Alonso de Velasco y Doña Isabel de Cuadros, datado alrededor de 1467⁵, y considerado como el iniciador de tipo orante en nuestro país.

Este sepulcro se encuentra en la Capilla de Santa Ana del Monasterio de Santa María de Guadalupe (Cáceres) y como se describe en la tesis doctoral referente al Monasterio de Guadalupe es *“un arcosolio adosado en el muro del evangelio, formado por un arco de medio punto lobulado en su interior, sobre el que se superpone una pantalla mural decorada con complicada tracería gótica a base de arcos carpaneles que inscriben arquillos apuntados y elementos cuatrilobulados. En medio de este espacio, se sitúa una pequeña hornacina con un arco lobulado y angrelado, en el que se encuentra una*

⁴ REDONDO CANTERA, M^a. J. *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, 1987. p. 124.

⁵ FLORIANO, A. C. *El Monasterio de Santa María de Guadalupe*. León, 1977. p. 12.

bella Virgen con el Niño. Sobre la imposta del arco principal se han colocado cuatro ángeles con filacterias, mientras que entre las roscas de los caires se sitúan pequeñas figuras desnudas. Los laterales del sepulcro van cerrados con pilastras adosadas terminadas en pináculo, mientras que en el friso de la parte se decora con motivos vegetales”⁶.



Otros factores que contribuyeron al éxito de las esculturas funerarias de tipo orante fueron: la búsqueda del naturalismo; un naturalismo que potencia los rasgos del difunto, y el espíritu activo del orante frente al pasivo del yacente. Y si a esto, añadimos la predilección por este tema de la mano de artistas como Pompeo Leoni y Esteban Jordán, tenemos así la implantación de un tipo de escultura, que será la predominante durante fines del siglo XVI y principios del XVII. Y va a ser preponderante, porque el tipo orante permite mayor protección para la figura y mejor ángulo de visión sobre la escultura que el yacente, además de la colocación en el mismo nicho o arcosolio más de un bulto. El único inconveniente, por llamarlo así, del orante es que necesita de otros elementos que completen su actitud, como un retablo o un altar. Y es eso, lo que a la hora de realizar dicha obra tenía que tener en cuenta el artista, que la figura se colocase mirando hacia el altar o retablo de la misma capilla, para que pareciera que rezaba mirando hacia él.

Como ya se ha mencionado y para finalizar, la representación del orante, generalmente se encuentra en el interior de un nicho que se abre en el muro, donde se dispondrá para el culto en su capilla.

⁶ ANDRÉS GONZÁLEZ, P. *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*. Salamanca, 2001. p. 269.

1.3. La clientela

Como se daba testimonio en la introducción, a partir de este periodo, la burguesía y la aristocracia comenzaron a perder su auge artístico debido a la cantidad de dinero que habían empleado en la subvención de obras durante el Renacimiento⁷. Otras causas del quebranto de esta economía estuvieron ligadas a intereses dadivosos en los que otorgaban limosnas a los pobres, o dispensaban generosamente de bienes a los conventos donde mandaban ser sepultados, como así lo prueban algunos testamentos de la época, por lo que es normal que al llegar mediados del siglo XVII dejaran en otras manos esta labor de preservar el arte. Una tarea que fue legada a las cofradías, parroquias y monasterios que, si bien no contaban con la misma cuantía de dinero, hacían lo que podían para salir del paso, gracias a la ayuda de las cuotas ordinarias, rentas fijas o limosnas

Tanto, cofradías como parroquias y monasterios trataban de conseguir esculturas, altares y retablos para que no decayese esta labor. Desafortunadamente, al llegar el siglo XVIII se reducen bastante los encargos artísticos, un hecho incentivado sobre todo por la prohibición de entierros en las iglesias, ya que fue entonces cuando se implantaron los cementerios públicos. No obstante, esta medida prohibitiva no entro en vigor hasta un siglo después, y una vez que ellos no pudieran ocuparse de sufragar gastos, el Municipio sería el encargado de intervenir.

⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 10.

1.4. Materiales

El material que, en un principio, más se explotó para este tipo de escultura fue el alabastro, ya que era el más cercano al mármol, en cuanto a su textura y aspecto, sin embargo no llegaba a poseer la calidad, blancura y pureza de éste último. El alabastro tenía algo especial, otorgaba prestigio a todo aquel escultor que lo labrara, tarea para la cual se requería gran maestría, y obviamente, de mucha experiencia, puesto que al ser un material duro, su labra no solo era lenta (lo que encarecía el coste) sino que corría el peligro de ser estropeada al fallar el escultor y quedar por tanto, inservible⁸.

La gran desventaja que existía respecto a este material, al igual que con el mármol, era su blancura. A la hora de elaborar un sepulcro se esperaba que las piezas lucieran de un tono blanquísimo, y sin vetas o hendiduras, trabajo que resultaba difícil pues siempre podía aparecer alguna mancha.

Otra de las peculiaridades del alabastro consistía en que el cliente, podía acordar con el escultor el número de bloques con los que se iban a realizar para su obra, pues las figuras que eran esculpidas con una pieza entera simbolizaban calidad, así se hizo por ejemplo con los bultos orantes que se le encargaron a Pedro de la Cuadra para Simón Ruiz⁹. Aún así, a pesar de los inconvenientes que se pudieran presentar, merecía la pena pasar por el arduo proceso ya que el acabado con este material daba a las esculturas una superficie brillante y lisa otorgándolas de gran belleza.

Si hablamos de un material que combine bien con el alabastro, ese es la pizarra, pues hasta el siglo XVI se utilizaban ambos materiales juntos, ya que con la pizarra se tallaban las vestiduras por ejemplo. En el siglo XVII, una parte fundamental de estos sepulcros son las inscripciones, donde vemos detallado quien era el difunto y algunos datos de interés; como ocurre en el sepulcro de la familia Venero y Leiva. Pues bien, estas inscripciones eran realizadas sobre pizarra, material que encaja perfectamente por poseer ese carácter plano y delgado.

Para obras de mayor calidad, aunque de manera bastante excepcional se empleaban el mármol y el bronce, materiales más costosos, puesto que permiten crear mejor las sombras y matices sobre su superficie que cualquier otro. Como dato de interés, el

⁸ REDONDO CANTERA, M^a. J. *Ob cit.* 67.

⁹ REDONDO CANTERA, M^a. J. *Ob cit.* p. 68.

mármol era obtenido de las canteras de Extremoz (Portugal), cuando todavía pertenecía a la corona española¹⁰. Y en cuanto a la utilización del bronce, añadir, que es menos habitual, ya que los artistas españoles no estaban acostumbrados a su utilización ni los talleres preparados para su empleo. Como caso excepcional, lo veremos en el sepulcro de los Duques de Lerma en Valladolid, gracias a que el artista pasó unos años en la ciudad.

Con el paso del tiempo, progresivamente se fueron imponiendo otros materiales como la madera o la piedra caliza, que resultaban más baratos y fáciles de trabajar. La piedra, es un material fácil de adquirir, sin ir más lejos se puede conseguir en las canteras de nuestro país, en lugares como Castrijomeno, Uruña, etc., y tiene la ventaja de que no presenta tanto trabajo como el mármol o el alabastro, además de su capacidad para otorgar humildad al retratado. Con la madera, ocurre lo mismo, es un material de fácil obtención y su talla es más rápida, por no hablar de que su realismo es aún mayor una vez policromada y dorada la escultura. Los sepulcros en madera, obviamente, eran pintados, en este caso, de color blanco para imitar el mármol, como veremos en el sepulcro de Los Gaitán (Tordesillas) o en el Bernardo Caballero de Paredes, su hermana, y Juan de Insausti (Medina del Campo).

Ya hemos podido observar cómo se emplearon variedad de materiales para estos sepulcros, dependiendo de las dificultades que supusiera y de la maña que tuviera el escultor, pues no todos sabían trabajar materiales duros. A lo hora de elegir uno de estos materiales, la preferencia del mismo, solía recaer en el cliente, quien disponía en su testamento cual debía elegir el artista, como cuando a *“Pedro de la Cuadra se le obliga a hacer...dos bultos de alabastro de lo de Cogolludo”*¹¹ para el sepulcro de Antonio Cabeza de Vaca y su esposa. Aunque fuera impuesto, si conseguía sacar adelante la obra con un material como éste, sería algo que le convendría pues le daría prestigio. En definitiva, cada material es diferente, porque unos entrañan más dificultad y trabajo que otros, también su conservación dependerá de la calidad del mismo.

¹⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 10.

¹¹ ANIZ IRIARTE, C. *500 años de fidelidad: V centenario de la fundación del convento de Santa Catalina de Siena, Valladolid, 1488-1988.* Burgos, 1988. p. 93.

Y para terminar, si se habla de la técnica de estos monumentos funerarios, hay que decir que es algo más torpe que la del Renacimiento (a excepción de la mano del maestro Gregorio Fernández), y que una de sus sorprendentes singularidades es que tanto las manos como la cabeza eran esculpidas por separado. Un hecho que sería considerado una deshonra por los artistas del siglo XVI¹².

¹² MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 10.

1.5. Inscripciones

Un papel crucial es el que desempeñaran las inscripciones, ya que en ellas se nos detallan muchos aspectos, como el nombre, lugar de procedencia, año de fallecimiento, etc. El año de fallecimiento aparece si el encargo se ha terminado después de su muerte, de lo contrario, no aparecerá la fecha por escrito, a no ser que se añada posteriormente, ya que era frecuente que los encargos se realizaran en vida.

En algunos casos, se concede tanta importancia a estas inscripciones que llegan a ser una estipulación en el contrato. Prueba de ello, es el testamento de Dña. Magdalena de Borja, que deja constancia de que debe figurar *“un letrado que diga cómo está allí enterrado el dho conde y es fundador de la dha capilla mayor ygl^a y casssa proffesa”*¹³.

Estas inscripciones se localizan por regla general en el pedestal del sepulcro, por debajo de los bultos orantes y en ellas no suele figurar marco ni decoración. En cuanto al lenguaje de las mismas, pueden hallarse en castellano o latín, se puede dar el caso de que aparezcan a la vez en un mismo sepulcro pero no suele ser tan habitual. La diferencia del uso de una u otra suele ir ligada a la clase eclesiástica, es decir, este estamento está más familiarizado con esta lengua, por lo que es más habitual que se encuentre en sepulcros de cardenales y similares. El latín también proporciona un cierto aire de solemnidad al sepulcro, ya que al ser una lengua clásica era considerada de gran prestigio.

¹³ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A. “La Compañía, Gregorio Fernández y Los Condes de Fuensaldaña”. *Boletín del Semanario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 48. 1982. p. 425.

1.6. Iconografía

Si existe algo que desgranar en el estudio de un sepulcro, es sin duda la iconografía. Esta disciplina nos ayudará a llevar a cabo la identificación del difunto mediante diversos aspectos, en este caso, como no existe un tema definido que se quiera representar (aparte de la preservación de la memoria o el poder del difunto), ni aparece una escena sagrada, alegorías u otros personajes, el estudio de la misma se efectuará mediante la indumentaria o los objetos que acompañen al dueño del monumento, de modo que se facilite una fácil comprensión de lo representado.

Aunque no exista un tema claro en estas representaciones, lo que si quiere manifestar el representado es su valía y poder, para lo cual en la planificación del monumento se deciden colocar escudos de armas por encima del sepulcro (ej. Condes de Fuensaldaña) o alrededor de la capilla.



Como curiosidad que se debe conocer es que el difunto puede especificar tanto en su testamento como en el contrato del sepulcro lo que le gustaría que figurase en él, así como la manera de hacerlo. Por ejemplo, D. Carlos Venero en la capilla del convento de San Francisco especificaba que se comprometía a costear y “*pintar los escudos de armas y molduras de la capilla y dorar lo que pareciera...renovar dicha capilla poniendo en ella escudos de armas y letreros e piedras de sus antepasados...poner escudos por fuera...*”¹⁴.

¹⁴ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a. A. *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid, 1998. p. 78.

1.6.1. Indumentaria

Otro rasgo que nos permite identificar a los personajes es el tipo de indumentaria que llevan, ya que gracias a ello podemos discernir la situación social del personaje. En el contrato que firma Pedro de la Cuadra para realizar el sepulcro de Antonio Cabeza de Vaca y María de Castro se deja ver detalladamente cómo debían ir ataviados, pero eso pasaremos a leerlo cuando se hable del sepulcro en cuestión. Es habitual que se vista a las esculturas con sus más ricos ropajes y joyas, una costumbre que bien es cierto se remonta a los orígenes de la civilización¹⁵. La indumentaria masculina más habitual es la de caballero, que consta de gorguera al cuello, un manto por encima como si fuera una capa y debajo de ésta, la armadura con “*un joyel, un medallón, o una cruz*”¹⁶, y en las piernas calzas o borcegués. Estos elementos nos dejan ver su estatus, por ejemplo la cruz en el pecho nos ayudara a saber que pertenece a una orden militar, lo más frecuente es que sea la de Santiago.

La indumentaria femenina es más simple, las damas visten la saya o el hábito, a veces cubierto con un manto, y su pelo suele ir recogido con una toca o cofia. En lo que respecta a la indumentaria eclesiástica consta de un hábito hasta los pies, el hábito cardenalicio, y cabeza descubierta. Si se trata de un obispo o arzobispo, lo común es que lleven la capa pluvial, que puede ir adornada, y que aparezca una mitra, decorada con motivos de pedrería.

1.6.2. Objetos o atributos

Todos los difuntos suelen ir acompañados de unos objetos que además de expresar su carácter hacen posible su identificación, los llamamos atributos. En ocasiones, un mismo personaje, puede portar más de un atributo o llevar objetos propios, como el caso de la mitra para los obispos y arzobispos, ej. Sepulcro de los Gaitán. Con el testamento eclesiástico puede aparecer además, un libro, como en el reclinatorio de D. Carlos Venero y Leiva; libro que puede estar cerrado o abierto. El libro siempre ha sido símbolo de fe y conocimiento.

¹⁵ REDONDO CANTERA, M^a.J. *Ob cit.* p. 245.

¹⁶ REDONDO CANTERA, M^a.J. *Ob cit.* p. 24.

Con las damas es más fácil no asociar ninguno, si tiene que haberlo, puede ser un rosario sujetado entre sus manos o atado a su cintura. Para los caballeros, suele ser el yelmo, que descansa a los pies del difunto, o la indumentaria militar; el caballero puede también lucir espada (símbolo de caballero guerrero) envainada y colgada del lado izquierdo. Nos dice Redondo Cantera¹⁷ que el caballero se contrapone a los otros dos grupos sociales, mientras éste representa la vida activa los otros lo hacen de la vida contemplativa.

Cuando la representación es orante, como en este caso, suele ir casi siempre acompañada de un reclinatorio o atril, donde se colocaría el susodicho libro, si es que se coloca. Otro elemento que no puede faltar en esta representación, y que aparece bajo las rodillas del representado, es el cojín o almohada o almohadón, que puede ir bordado en mayor o en menor medida, y que ya aparecía en representaciones anteriores y de diferente forma, pues el difunto no se arrodillaba en él sino que reposaba su cabeza

¹⁷ REDONDO CANTERA, M^a. J. *Ob cit.* p. 251.

2. Consideraciones sobre la muerte durante el Barroco

A partir del siglo XVII, el sepulcro va a ser esculpido para los vivos, dejando atrás esa idea de hacerlo para la propia muerte como ocurría en el Renacimiento¹⁸, y existiendo una fuerte preocupación por mantener el recuerdo de la persona fallecida. La memoria del difunto se va a preservar mediante la colocación de algún monumento que perpetúe su lugar de reposo¹⁹, pero sin olvidar que solamente la gente que gozaba de una buena posición económica o estatus social podía inmortalizar su nombre y memoria dentro de sus capillas, ya fuera en una cripta familiar o en la de alguna cofradía. Curiosamente, solían proyectar su entierro y enterramiento estando vivos, para verse a sí mismos colocados junto a los de su clase y condición.

Este afán de perpetuar su memoria, siempre y cuando su estatus o economía lo permitiese, surgirá a causa del descubrimiento de su propia muerte, una idea que conlleva la aceptación de misma y constancia de que es un hecho social, aunque le deje con un cierto sentimiento de melancolía y frustración²⁰, que le hará querer constar su existencia y no caer en el olvido.

En cuanto, al tema de la muerte en el arte español, se podría decir que ha tenido una gran incidencia, desde la Edad Media, hasta el Barroco²¹, pero existen particularidades que diferencian lo que se hacía en España a lo que se hacía en países como Italia, Francia o Inglaterra, donde se mostraban detalles más escabrosos, traspasando la línea de la realidad. En España, sólo aparecen elementos macabros en la literatura y en las artes plásticas²², por lo que aquí no veremos sepulcros con esqueletos, calaveras, animales u otros objetos. Lo que si veremos en estos sepulcros será un gran realismo, tanto en la calidad como en la exaltación de la materia, así como en su realización para

¹⁸ GÓMEZ MARTÍN, D. *Iconografía de la muerte en el arte moderno occidental*. Barcelona, 2015. P. 22.

¹⁹ GARCÍA HINOJOSA, P. *Simbolismo, religiosidad y ritual Barroco. La muerte en el siglo XVII*. Zaragoza, 2013. p. 172.

²⁰ ZIEGLER, M.M. *Vanidad de Vanidades: Meditación sobre la muerte en la pintura barroca*. Rioja, 2010. p.p. 2-3.

²¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Artículos varios. Vol. VII*. Valladolid, 1982-1993. p. 268.

²² GÓMEZ MARTÍN, D. *Ob cit.* p. 12

ser contemplados perfectamente, elementos que para Martín González conforman la idea perfecta de que la muerte es barroca²³.

²³ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 278.

3. Principales monumentos funerarios en el Valladolid del Barroco

3.1. Sepulcros en la ciudad de Valladolid

A continuación se estudiarán algunos ejemplos por orden cronológico del extraordinario trabajo que nos dejaron en la capital algunos de los más grandes escultores. En primer lugar, el sepulcro de los Duques de Lerma cuyas estatuas labró Pompeo Leoni hacia 1601 y que marcarán la imposición de esta tipología. Seguidamente, los sepulcros de la familia Venero y Leiva (1603) por obra de Francisco Rincón; el de Antonio Cabeza de Vaca y esposa (1607) por Pedro de la Cuadra; y de la mano de Gregorio Fernández, el de los Condes de Fuensaldaña (1611-1617).

Estos sepulcros se realizaron en los templos para las diferentes capillas de sus patronos, y será en la Catedral, la iglesia de San Miguel y San Julián y el Convento de Santa Catalina de Siena, donde los encontremos.

3.1.1 Precedentes

Todos los artistas que trabajaban en Valladolid, seguían fervientemente el trabajo de Pompeo Leoni, sobre todo, y el que concierne para este Trabajo de fin de grado, el realizado en San Lorenzo del Escorial para los mausoleos de Carlos V y Felipe II (1597)²⁴, que marcó un antes y un después a la hora de elaborar estos sepulcros. Ambos grupos están formados por cinco figuras que rezan solemnemente mientras mantienen un tono austero, y están colocados para que se vea “*el Sacramento y la cruz que está sobre la grada del altar mayor y quien se pone allí ve muy claro los rostros de todos cinco*” rodeados de motivos alegóricos y ornamentales²⁵.

²⁴ PORTELA SANDOVAL, F.J. *La escultura es el Monasterio de El Escorial*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 1994. p. 543.

²⁵ PORTELA SANDOVAL, F.J. *Ob cit.* p. 545.



Una vez llegado a nuestra ciudad en 1601, Pompeo Leoni, nos regala el que va ser considerado precedente y modelo para todos estos escultores (aparte de su anterior trabajo), el monumento funerario de Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, y Doña Catalina de la Cerda Manuel, los Duques de Lerma.

- **Sepulcro de Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas y Doña Catalina de la Cerda Manuel, Duques de Lerma (1601-1604) en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid**

El encargo fue realizado por Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1553-1625), que además de I Duque de Lerma, era marqués de Denia y Conde de Ampudia, comendador de Castilla, consejero de Estado, y valido de Felipe III entre otros cargos, por lo que su gran fortuna y poder político le hacían digno de realizar su monumento funerario de la mano de uno de los mejores bronceístas y artistas del momento, Pompeo Leoni. Su mujer, Catalina de la Cerda Manuel (1551-1603), que aparece junto a él en el monumento, era hija del IV Duque de Medinaceli y camarera mayor de reina Doña Margarita²⁶.

En 1601, recién llegado a Valladolid, Pompeo Leoni comienza con los modelos de las figuras de los duques junto con la ayuda de los italianos Milán Vimercato y Baltasar Mariano, que se encargaron de la realización de los moldes y yesos durante cinco meses. Una vez terminado este proceso, llevaron las figuras desarmadas a Madrid, más concretamente a unas casas que eran propiedad del rey, para que permanecieran allí hasta que se decidiera cuándo y quién realizaría su fundición²⁷. Cuando esto es decidido, se le encarga el trabajo a Juan de Arfe Villafañe, gran orfebre, que “*fundirá a*

²⁶ URREA FERNÁNDEZ, J. *Los Leoni (1509-1608): Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*. Madrid, 1994. p. 144.

²⁷ URREA FERNÁNDEZ, J. *Ob cit.* p. 144.

*metal y dorará las piezas a fuego molido con oro*²⁸. Mientras tanto, se va realizando la traza y posterior talla del nicho; la traza corre a cuenta de Francisco de Mora, dirigido a su vez por Diego de Praves, quienes basaron su trabajo en el dibujo previo del pintor Fabricio Castelo, y la talla es realizada por los marmolistas Pedro Castelo y Antonio Arta, que finalizan su trabajo en 1602²⁹.

En 1603, la escultura de Doña Catalina queda inacabada al morir Juan de Arfe, por lo que el duque se ve obligado a realizar un nuevo contrato y llamar a Lesmes Fernández del Moral, platero y escultor, y colaborador de Arfe, para que termine la labor. Hay que decir que, a pesar de que las esculturas pasaron por diversas manos, no hay elementos inconexos, y se pueden apreciar rasgos del estilo de Leoni.

En un principio estas esculturas estaban colocadas en la capilla mayor de la iglesia de San Pablo, según da testimonio Cabrera de Córdoba³⁰, ya que los duques habían adquirido en el año 1600 el patronato de esta capilla con la intención de convertirlo no sólo en su panteón sino también en el de sus parientes, Don Cristóbal de Rojas, Arzobispo de Sevilla y Don Bernardo de Rojas, Cardenal de Toledo; pero a raíz de la desamortización, éstas pasan a ser propiedad del Museo de Valladolid, aunque desapareciendo los reclinatorios, mármoles y escudos de los arcos. Hoy en día, se encuentran en la capilla del Museo Nacional de Escultura y podemos verlas dirigiendo su mirada hacia el Santísimo, el duque es representado orando con las manos juntas, y arrodillado sobre una almohada, con borlas y flecos muy bien imitados. Se le describe así “*porta sus armas de a caballo, celada adornada con plumas y revestido con el manto ducal forrado de armiños y muceta cerrada con el hábito de Santiago*”³¹, además de la gola del cuello, que no es muy grande, al igual que las lechuguillas de los puños. La duquesa, es realizada del mismo modo, orando y arrodillada sobre otra almohada, “*vestida con saya entera de mangas en punta, manto de duquesa salpicado*

²⁸<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Duque%20de%20Lerma&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=%5BMuseo%20Nacional%20de%20Escultura%5D>

²⁹ URREA FERNÁNDEZ, J. *Ob cit.* p. 145.

³⁰ MARTÍ MONSÓ, J. *Estudios histórico-artísticos. Relativos principalmente a Valladolid.* Valladolid, 1992. p. 266.

³¹ URREA FERNÁNDEZ, J. *Ob cit.* p. 144.

*de colas de armiños, cuello caído, elegantísimo tocado y diversas joyas*³². Se dispuso así la ornamentación de las figuras para que la cruz de Santiago del pecho del duque realizada con piedras duras contrarrestase con las joyas de la duquesa.

En este nicho realizado para la iglesia de San Pablo, consta que se encontraba también “*un arco de jaspe de varios colores y de hermosa arquitectura... coronado de dos escudos de sus armas, y guarnecidos de piedras preciosas, los cuales envió de regalo a su Excelencia la republica de Venecia*”³³, y podía leerse en letras doradas:

“D.O.M Franciscus Lermae, Dux ínclita Sandovalis familiae caput + Philippo III Monarchae Summo sese totum impendens ab ipso + regia munificentia cumulatissime ornatus Regii Summa fide + et gratitudine serviens Deo bonorum ómnium Auctori Supplex + secundis rebús mortis menor vivus integer ac validus hoc + monumentum sibi et Catherinae Cerdae Ducissae coniungi + Pientissimae Margarite Reginae cubiculi majori praefectae + liberis et posteris faciendum curavit. MDCIV”

Los bultos funerarios están concebidos con gran solemnidad, fomentan ese deseo de vencer a la muerte, del que hemos hablado, mediante la perpetuación de su recuerdo en ellas, evidenciando el poder que poseían los duques. Esos rasgos de estilo que se comentaban antes, evidencian que lleva el sello de Leoni, pero hay que destacar que el tratamiento de la cabeza de Doña Catalina es más expresivo que el de la escultura de Don Francisco, y tiene una explicación, ya que el primer retrato que se hizo de la duquesa según Leoni no estaba “hecho con propiedad” porque o bien Juan de Arfe lo obtuvo del natural, o porque el duque le entregó un modelo a seguir³⁴.

³² URREA FERNÁNDEZ, J. *Ob cit.* p. 145.

³³ URREA FERNÁNDEZ, J. *Ob cit.* p. 145.

³⁴ URREA FERNÁNDEZ, J. *Ob cit.* p. 145.



No cabe duda de que las esculturas de Pompeo Leoni tienen un estilo tan característico y algo tan especial que es imposible que el resto de artistas no quieran imitarlo, aunque es tarea difícil llegar a la altura del maestro pues su dominio de las formas es grandioso. Decía Martí Monsó que Pompeo “*las representaba vivientes y puestas de hinojos porque la educación artística que había recibido le lleva de un modo espontaneo a modelar y esculpir los personajes en la plenitud de la vida*”³⁵.

³⁵ MARTÍ MONSÓ, J. *Ob cit.* p. 267.

- **Sepulcro de los Venero Leiva (1603-1619) en la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción de Valladolid**

D. Andrés de Venero y Leiva, cabeza de esta familia, fue catedrático de la Universidad de Valladolid (habiendo realizado sus estudios en la misma) y bibliotecario del Colegio de Santa Cruz. No sólo eso, sino que también desempeñó el puesto de jurisconsulto, para después ser nombrado fiscal en la Real Chancillería de Valladolid. Aún así, ha pasado a la historia por ser Presidente, Gobernador y Capitán general del nuevo reino de Granada, y pertenecer al Consejo de Indias³⁶.

Sus hijos ocuparon puestos muy importantes, D. Diego de Leiva y Venero, fue caballero de la orden de Santiago, gobernador de la provincia de Llerena, y regidor de Valladolid entre otras cosas.

D. Jerónimo de Venero y Leiva se dedicó a la vida eclesiástica, como Canónigo de la Catedral de Cuenca, abad de la Sey, y consultor e inquisidor de la misma ciudad, además de, Arzobispo de Monreal y Camarero del Papa Gregorio XIII. Miembro también de la orden militar de Santiago y Consejero de Estado en el reino de Sicilia³⁷.

D. Carlos también encaminado a la vida eclesiástica, fue protonotario apostólico Canónigo de Toledo, y al mismo tiempo, capellán mayor de la capilla de los Reyes Viejos de la Catedral de Toledo.

Las esculturas orantes de la familia se encuentran en la capilla de San José de la Catedral de Valladolid³⁸. En el lado del Evangelio, las de D. Andrés de Venero y Leiva y su mujer María de Hondegardos, y Diego Venero y Leiva; y enfrente, en el lado de la Epístola, Carlos Venero de Leiva y Jerónimo Venero.

Los bultos se encontraban en un principio en la capilla de Santa Catalina del desaparecido convento de San Francisco³⁹, pero tras la desamortización y destrucción de

³⁶GONZÁLEZ-GARCÍA, C. *Datos para la historia biográfica de Valladolid*. Valladolid, 2003. p. 366.

³⁷ GONZÁLEZ-GARCÍA, C. *Ob cit.* p. 586.

³⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., URREA FERNÁNDEZ, J. *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo XIV. Parte primera "Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (catedrales, parroquias, cofradías y santuarios)"*. Valladolid, 1985. p. 15

³⁹ GUTIÉRREZ ALONSO, A., MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., URREA FERNÁNDEZ, J. *Historia de Valladolid IV. Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid, 1982. p. 131.

la iglesia en 1837, el Cabildo de la Santa Iglesia fue quien ordenó recoger y trasladar las piezas sepulcrales a la capilla de San José⁴⁰. El monasterio de San Francisco se creó en la segunda mitad del siglo XIII y estaba considerado uno de los más grandes e importantes de la ciudad, junto con San Benito y San Pablo⁴¹. En lo que a la capilla respecta, Don Carlos de Venero y Leiva fue quien ostentó el patronazgo de esta capilla y quien se encargó de que luciese espléndida tanto en arquitectura, como en pintura y escultura, siendo considerada la “más moderna, la más elegante, majestuosa y aseada de la iglesia”⁴².

No consta citado un proceso de realización de las esculturas, solo una reedificación de la capilla costada por Don Carlos con un valor de 26.829 ducados, y los diversos ornamentos que ofreció para la sacristía y altares. A cambio de esto, se le concedía un “pedazo de sacristía que está pasando la puerta pequeña que va a las capillas desde la dicha capilla de Santa Catalina...”⁴³.

Las esculturas de alabastro de D. Andrés Venero y su esposa y D. Carlos son bultos redondos mientras que la de D. Diego y la de D. Jerónimo están realizadas en forma de relieve adosado al muro.



Las del matrimonio están apoyadas sobre almohadones como es habitual, sin embargo no tienen reclinatorio, mientras que el resto de esculturas sí. En este sepulcro podemos

⁴⁰ CHUECA GOITIA, F. *La Catedral de Valladolid: una página del Siglo de Oro de la arquitectura española*. Madrid, 1999. p. 203.

⁴¹ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a. A. “El convento de San Francisco de Valladolid, nuevos datos para su historia.” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 51. 1985. p. 411.

⁴² FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a. A. “*Patrimonio perdido...*” *Ob cit.* p. 78.

⁴³ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a. A. *Ob cit.* p. 79.

ver a “un caballero y una señora puesta de hinojos”⁴⁴. Siguen la misma dinámica a la hora de vestir que el resto de tallas que veremos, atuendo típico de la época con gorguera al cuello, y en la señora tocado. Lo habitual es que las tallas se realicen con vestimenta acorde a su posición, es decir, si se ostenta un cargo religioso, lo normal es que el difunto vaya vestido con ropa talar como se ve en el caso de D. Carlos y D. Jerónimo, de lo contrario lo normal es verle ataviado con ropa de caballero.

En la lapida conmemorativa del matrimonio podemos leer:

“Aquí yace D. Andrés de Venero y Leiva, natural del lugar de Castilla junto á Laredo, presidente Gobernador y Capital General del nuevo Reyno de Granda, del Consejo supremo de Indias, fue Colegial del Colegio S.+ de esta ciudad, murió á primero de Julio de 1576, y María de Hondegardos su Mujer, natural de esta ciudad, murió á 22 de Henero de 1595, tuvieron por hijos a D. Luis de Leiva y Venero, Caballero del hábito de Calatrava, á D. Diego de Leiva Venero, Caballero del hábito de Santiago, Cofrade de Ntra. Sa. De Esgueva, Regidor de esta ciudad, Gobernador de la provincia de Llerena; á Gerónimo de Venero y Leiva, Arzobispo de Monreal, del Consejo de Estado del Reino de Sicilia, Caballero del hábito de Santiago, fue Camarero de Gregorio 13, Abad y Canónigo de Cuenca, Consultor de aquella Inquisición; á D. Carlos de Venero y Leiva, Canónigo de Toledo, Capellan mayor de S.M. en su real Capilla de los Reyes viejos, Protonotario Apostólico, Administrador perpétuo por SU M.d del Real Colegio de las doncellas nobles de Toledo. [...]”⁴⁵.

D. Diego, adosado al muro se representa de perfil, viste de ropa de caballero al igual que su padre, apoya sus rodillas sobre un cojín y sus codos sobre un reclinatorio. En la cartela con letras doradas debajo de la escultura se lee:

“D. Diego de Leiva y Venero, Caballero del hábito de Santiago, Gobernador de la provincia de Llerena, Regidor de Valladolid, Cofrade del Ospital de N. Señora de Esgueva, del Consejo secreto de Milan, Capital de caballos, y Capital de la guardia de

⁴⁴ VITORES SANGRADOR, M. *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII*. Tomo II. Valladolid, 1851-1854. p. 173.

⁴⁵ GONZÁLEZ-GARCÍA, C. *Ob cit.* p. 583.

*á pie y de á caballo y del Gobernador de Milan en Flandes, y en Italia tuvo muchos oficios de guerra, hizo embajadas año de 1613. vive”*⁴⁶.

D. Jerónimo adosado al muro de la misma forma que su hermano en el otro lado, viste indumentaria talar y debajo de él podemos leer:

*“D. Gerónimo de Venero y Leiva, Arzobispo y Señor del estado de Monrreal, del Consejo de Estado de S.M. en el reino de Sicilia, caballero del hábito de Santiago, aviendo sido camarero del Papa Gregorio XIII, Abbad de la Sey, dignidad y canónigo de la Catedral de Cuenca, Consultor Inquisidor ordinario de aquella Inquisicion, donde fundò el convento de los descalzos de S. Francisco, y el Colegio de los niños de la doctrina año de 1619.”*⁴⁷

D. Carlos a diferencia de sus hermanos es representado en bulto redondo, puede que por ser el fundador de la capilla, o por ser considerado más importante que éstos. Su lapida conmemorativa está escrita en latín, no como el resto de inscripciones, y dice así:

*“D. Dr. D. Carolus Venero à Leiva sanetae Ecclesiae Canonicus Apostolicae Sedis prototonotarius Philipii Z. et 3 ij capianus. Et in eyus Curiae Cappela olim Apostolicus et ordinarius IV de X. Necnon in Toletano sacello Regum veterum Cappelanus Mayor. Vallisoleti ortus. Ex opido de Castillo Merindad de Trasmiera oriundus dum viveret. Hoc sacellum a suis mayorius fundatum temporis vetustae iam ditutum a fundamentis amplioem in forma sumptius propis redificavit. Imaginabus, sacris vestius exornabit. Annuis redivibus ad Missarum sacrificia pro se et sius quotidic peragenda magnificae donatis multis qualis devotis memoriis institutus. Qui gratiam significationae monumentum hoe perpetuo jure patronatus posidendum ob insignia pietati et religionis in hae Urbe et Toletana, opera sui opta fecit. Anno 1613.”*⁴⁸

No se puede declarar de manera rotunda quien fue el autor de estas esculturas, se dice que pudieron ser obra de un seguidor de Pompeo Leoni, mientras que Fernández del Hoyo reafirma lo dicho por Martín González y Urrea Fernández, *“por aquel entonces fueron encargados a Francisco del Rincón”*⁴⁹.

⁴⁶ GONZÁLEZ-GARCÍA, C. *Ob cit.* p. 760.

⁴⁷ GONZÁLEZ-GARCÍA, C. *Ob cit.* p. 587.

⁴⁸ VITORES SANGRADOR, M. *Ob cit.* p. 183.

⁴⁹ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a. A. *Ob cit.* p. 426.

Cabe destacar que ante la llegada de Leoni a la corte entre 1601 y 1606, como ya se ha dicho, se fomentó la imitación de sus obras⁵⁰, y este sepulcro es un ejemplo, al igual que el de Rodrigo Calderón y familia. Con la poca información que se posee, se podría atribuir la autoría a Francisco del Rincón. En primer lugar, el escultor, no solo trabajó la madera sino también la piedra y el alabastro, en segundo lugar, estas figuras poseen bastantes similitudes con el estilo de Pompeo Leoni. Del estilo de Francisco del Rincón (1567-1608) se dice que es naturalista pero que también hay una esencia manierista y que se caracteriza por su solemnidad. Y por último, su manera de trabajar coincide con lo presentado en estas esculturas, donde se advierten formas anchas, estáticas y pliegues suaves en las curvas, además de la solemnidad de las mismas⁵¹.

Por las fechas que se llevó a cabo esta obra, si está documentado que entre 1602-1604 Francisco del Rincón se encontraba trabajando en el retablo mayor de la iglesia de las Angustias⁵². Sea como fuere, la obra contiene reminiscencias que nos recuerdan al artista, y aunque no esté documentado su trabajo aquí, pudo realizar varios encargos al mismo tiempo.

Del taller de Francisco Rincón saldrán artistas como Gregorio Fernández, que como veremos en su obra, estará muy influido por dicho maestro (a la vez que por Pompeo Leoni) y captará ese estilo realista.

Por lo que es normal que todos estos sepulcros veamos detalles que nos recuerden al estilo y técnica de unos u otros.

⁵⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 131.

⁵¹ URREA FERNÁNDEZ, J. "El escultor Francisco del Rincón". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 39. 1973. p. 491.

⁵² GUTIÉRREZ ALONSO, A., MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., URREA FERNÁNDEZ, J. *Ob cit.* p. 131.

▪ **Sepulcro de Don Antonio Cabeza de Vaca y Doña María de Castro (1607-1608) en el Monasterio de las Madres Dominicas de Santa Catalina de Siena (Valladolid)**

El monumento funerario de Don Antonio Cabeza de Vaca, Caballero de Santiago y Señor de la villa de Villamete, y su esposa, Doña María de Castro, está situado en unas hornacinas en la pared lateral de la Capilla Mayor del Convento de Santa Catalina de Siena. Este convento fue fundado en 1488⁵³ por Doña Elvira de Benavides y Manrique con la ayuda de una bula papal⁵⁴, y habitado hasta el siglo XXI por la orden dominica.

En 1603, Doña María de Castro firma un acuerdo con la priora Doña Juliana de Anaya y el resto de dominicas para que “*se la diese la Capilla Mayor para sepultarse en ella y los demás sucesores en su Estado y Mayorazgo y trasladar los restos de su señor marido, que estaba sepultado en la iglesia de San Benito el Viejo..., dándola el patronato de ella*”⁵⁵. En este mismo año Dña. María fallece, y las dominicas presentan el testamento que había sido firmado en 1602. Como consecuencia de ello, el Conde de Nieva, D. Francisco Manrique, testamentario de Dña. María ordena que se lleven a cabo las ordenes de la fallecida, implicando con ello la reforma de la nave, el presbiterio y la cripta de la iglesia. Así pues, los primeros documentos que encontramos acerca de estas modificaciones son de 1604 y llevan la firma de hombres de gran prestigio como; el arquitecto Pedro de Mazuecos, el maestro cantero Juan de Nate, el escultor Pedro de la Cuadra y el carpintero Francisco Salvador, entre otros.

En referencia a la Capilla Mayor, el Conde de Nieva impone una serie de condiciones al arquitecto mediante un contrato. De estas, sólo nos interesa la que va en relación con los enterramientos, y dice así “*A los lados de la dicha Capilla Mayor harán dos entierros de piedra de Campaspero... Quepan (en ellas) las figuras que se hubiesen de poner*”⁵⁶.

Por lo tanto, esta reforma arquitectónica se daría por finalizada en 1606 al precio de 4.300 ducados, y efectivamente en 1606, se concluyeron la cripta, las paredes y los arcos triunfales para poder disponer los restos de D. Antonio de Vaca y Dña. María de

⁵³ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Valladolid artístico.3. Monumentos religiosos: iglesias y monasterios*. Valladolid, 1950. p. 6.

⁵⁴ DE COSSÍO, F. *Guía-anuario de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 2010. p. 74.

⁵⁵ ANIZ IRIARTE, C. *Ob cit.* p. 91.

⁵⁶ ANIZ IRIARTE, C. *Ob cit.* p. 92.

Castro. Sobre las esculturas se tiene constancia también de unas capitulaciones firmadas entre el Conde de Nieva, D. Diego Sarmiento de Acuña y Pedro de la Cuadra⁵⁷:

“Pedro de la Cuadra toma a su cargo y se le obliga a hacer...dos bultos de alabastro de lo de Cogolludo, lo más limpio que pueda ser a vista y contento de los Maestros que para esto nombrare el dicho señor Conde de Nieva.los cuales (bultos) han de representar las personas de los dichos señores D. Antonio Cabeza de Vaca y Dña. María de Castro su mujer muy perfectamente, conforme a los retratos y modelos que para esto tiene en su poder el dicho D. Pedro de la Cuadra. Y han de estar de rodillas con estrado y alfombras, todo ello muy bien hecho, labrado y perfeccionado.

Ítem han de tener los dichos bultos, estando puestos de rodillas, seis pies de alto con el dicho estrado y almohadas, y de hondo han de tener lo que proporcionadamente les cupiere conforme a dichos modelos.

Ítem les ha de poner el vestido y ropaje conforme a los dichos modelos con mucha curiosidad... ”.

Según el contrato, tanto la realización de las esculturas como su colocación debían hacerse en el plazo de abril de 1607 a abril de 1608. En cuanto al precio de los bultos se acordó que no propararía de 800 ducados, ya que si el valor al realizar la tasación fuera superior a dicha cantidad, el escultor sería eximido. De cualquier modo, no nos consta cual fue la tasación final ni el valor de las piezas, pero los datos coinciden con las referencias que adjuntó Martí y Monsó en su obra *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1899-1901 (p. 230).

El sepulcro consta de dos estatuas orantes de alabastro, arrodilladas sobre unos almohadones, con las manos juntas a la manera de oración y que dirigen su mirada hacia el altar. En cuanto a la vestimenta de los bultos, D. Antonio Cabeza ostenta sus ropas de caballero sobre la que destaca en relieve una insignia de la orden de Santiago, y Dña. María de Castro porta alhajas de gran valor⁵⁸. En un documento datado el 27 de abril de 1607 se cuenta de manera detallada como debían lucir los bultos orantes⁵⁹:

⁵⁷ ANIZ IRIARTE, C. *Ob cit.* p. 93.

⁵⁸ GARCÍA CHICO, E. *Pedro de la Cuadra*. Valladolid, 1960. p. 32.

⁵⁹MARTÍ MONSÓ, J. *Estudios histórico-artísticos. Relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1992. p. 230.

“ytenles a de poner el bestido y el rropaje conforme a los dos modelos con mucha curiosidad y autoridad de manera que estas figuras queden echas muy vistosas y con mucho adorno aciendo en la figura del dho Antonio la capa Ropilla y calças según por el modelo y en la dha capa y rropilla a de acer de rreliebe un abito de Santiago conforme al natural y se guarnecerá la orilla la capa con un perfil y guarnicion en lo que de descubriere de la vuelta y la rropilla se guarnecerá con Passamanos y su perstaña y los botones muy al bibo// espada lo ara con mucho cuydado imitando a una natural de muy lucida labor y en el almuada ara las guarniciones de muy poco Reliebe.”

“El bulto de la dha Doña maria se ara conforme al modelo de la rropa y basquiña y se guarnecerá de labor contraecha al natural de poco Reliebe y esta labor será muy lucida con sus perfiles y dentro sus fajas y en el jubón y mangas pondrá sus botones correspondientes al bestido y guarnecerá el cuello y punta con sus pasamanos y molinillos y la pondrá una cadena de muy graciosa labor y pondrá pendiente della una joya guarnecida con mucho aseo de manera que no ofenda a la labor de el jubón ni botones”.



Pedro de la Cuadra (¿?-1629), cuya procedencia no está clara⁶⁰, es el autor de estos bultos. Sigue la estela del artista Pompeo Leoni, aunque a diferencia de éste, Leoni posee un estilo único en sus obras. Aun estando estos bultos concebidos del mismo modo que los de Los Duques de Lerma, difieren bastante. Nos dice Martí y Monsó que

⁶⁰ URREA FERNÁNDEZ, J. “Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández, en Valladolid (II)” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 58. 1992. p.394.

*“tiene Pompeyo un dominio de la forma, un arte en vestir sus figuras, una grandiosidad en las líneas generales, que se imita con dificultad. No es lo mismo estudiar prodigiosamente la indumentaria sobre un maniquí, que adaptarla a un cuerpo lleno de vida”*⁶¹.

Aún así, el escultor destaca no solo por su trabajo, sino por ser uno de los coetáneos de Gregorio Fernández, como se hace referencia en el estudio monográfico de García Chico⁶². Es más, según una escritura las esculturas fueron juzgadas después de ser colocadas por Gregorio Fernández, como se dice en ésta, *“Pedro de la quadra hiço fabrico y acavo los dos bultos entera y cumplidamente segun lo decalrararon Gregorio hernandez y al.º de mondiobilla escultores personas nombradas para este efecto por el dho damian de çamora y los tiene puestos y asentados en la capilla mayor del monest.º de santa catª de sena...”*⁶³. Y no sólo en esta ocasión sucedió, sino también en 1609, para *“demostrar que Fabrio Nelli había llevado menos por los bultos de Simón Ruiz y sus dos mujeres que por los suyos y los de Hernando de Ribadeneyra y su mujer”*⁶⁴ para eso, Fabio Nelli y Pedro de la Cuadra firmaron una escritura en la que se comprometían a poner de jueces, árbitros y componedores a dos licenciados abogados, que notificarían que:

*“En la ciudad de Valladolid, a cinco días del mes de junio de mil i seiscientos i diez años, [...] que para este efeto me llamó a su casa con juan diez de la peña su cuñado para que en compañía de Gregorio ernandez, escultor, biesemos y tásasemos vnos bultos de alabastro questaban en casa de pedro de la cuadra, escultor”*⁶⁵

El mayor éxito de De la Cuadra viene de la mano de la escultura funeraria, destacando su fidelidad al retrato, y el uso del alabastro limpio, material que poseía una técnica más depurada. Una de sus características más notables es tender a redondear los rostros y abultar los ojos⁶⁶.

⁶¹ MARTÍ y MONSÓ, J. *Ob cit.* p. 268.

⁶² GARCÍA CHICO, E. *Ob cit.*

⁶³ MARTÍ y MONSÓ, J. *Ob cit.* p. 231.

⁶⁴ ALONSO CORTÉS, N. *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII.* Madrid, 1922. p. 371.

⁶⁵ ALONSO CORTÉS, N. *Ob cit.* p. 372

⁶⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *La escultura barroca castellana.* Madrid, 1959. p. 253.

Sus inicios comienzan siendo tardomanieristas, posteriormente, gracias a la llegada de la escuela vallisoletana se verá obligado a cambiar de estilo⁶⁷, esto es debido, en parte, a la presencia de Gregorio Fernández. Urrea señala que, Pedro de la Cuadra es “*un imitador no convencido de modelos inventados por Fernández*”⁶⁸.

En conclusión, Pedro de la Cuadra es un gran admirador de la obra de Pompeo Leoni, algo que va a influir en sus esculturas funerarias, y posteriormente de la de Gregorio Fernández, pero lo que está claro es que cada artista tiene su manera de captar la realidad y plasmar las formas, por lo que aunque haya muchas semejanzas entre sepulcros no dejarán de tener de igual modo, sus diferencias.

⁶⁷GUTIÉRREZ ALONSO, A., MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., URREA, J. RUBIO GONZÁLEZ, L., VIRGILI BLAQUET, M.A., *Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid, 1982. p. 144.

⁶⁸URREA FERNÁNDEZ, J. *Patrimonio restaurado de la provincia de Valladolid, 1907- 2003. Del olvido a la memoria (vol I.) pintura y escultura*. p. 84.

- **Sepulcro de Don Juan Urbán Pérez de Vivero y Doña Magdalena de Borja, Condes de Fuensaldaña (1611-1617) en la iglesia de San Miguel y San Julián (Valladolid)**

Juan Pérez de Vivero fue hijo de “D. Alonso Pérez de Vivero (1603-1661), tercer Conde de Fuensaldaña y vizconde de Altamira”⁶⁹ y de Doña Inés de Guzmán. Ocupó el puesto de Contador Mayor de Enrique IV, lo que le llevó a obtener grandes beneficios y a recibir el título de vizconde de Altamira, al igual que su padre. Su esposa, Dña. Magdalena de Borja Oñez y Loloya, era nieta de Francisco de Borja y sobrina-nieta del fundador de la Compañía jesuita⁷⁰, además de dama de la reina de Austria⁷¹.

Con la unión matrimonial de Juan Pérez, por parte de los Vivero (benefactores y miembros de la compañía) y de Magdalena, por parte de los Borja Oñez (de la propia comunidad jesuita), se consiguió que las dos familias crearan lazos, y ellos dos pasaran a ser los Condes de Fuensaldaña. Esto explica, como afirma Fernández del Hoyo⁷², porqué además de su patronazgo, los condes estaban tan ligados a la compañía y porqué eligieron la iglesia parroquial de San Miguel y San Julián como lugar de enterramiento.

En la Parroquia de San Miguel y San Julián “*al lado del evangelio en una capilla practicada en la pared se encuentra labrado en piedra el sepulcro de los Condes de Fuensaldaña, patronos que eran del colegio, cuyos bultos y demás accesorios están perfectamente trabajados*”⁷³. Ésta fue edificada por Diego de Praves en 1767 a imitación de la Colegiata de Villagarcía de Campos⁷⁴ (Valladolid) y perteneció a la Compañía de Jesús desde 1545. Además de este sepulcro, la iglesia conserva retablos y otras reliquias importantes.

⁶⁹ ORTEGA RUBIO, J. *Los pueblos de la provincia de Valladolid*. Valladolid, 1895. p. 170.

⁷⁰ Compañía a la que pertenecía esta casa profesa o iglesia de San Miguel y San Julián.

⁷¹ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A. “La Compañía, Gregorio Fernández y Los Condes de Fuensaldaña.” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 48. 1982. p. 421.

⁷² FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A. *Ob cit.* p. 422.

⁷³ GUTIÉRREZ ALONSO, A., MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., URREA, J. RUBIO. *Manual histórico y descriptivo de Valladolid*. Valladolid, 1861. p. 168.

⁷⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 10.

El 21 de diciembre de 1610 según el testamento de Doña Magdalena⁷⁵, se ordena que “en la pared del dho lado del evangelio se haga un lucilo donde se meta el cuerpo de ss^a en un letrero que diga cómo está allí enterrado el dho conde y es fundador de la dha capilla mayor ygl^a y casssa proffesa y encima del dho lucilo se ponga un escudo de piedra de las armas de su señoría y de las mías”. Aparte de esto, la condesa aplicaba en el documento una medida por la que otorgaba una renta de 4.000 ducados al año a la Compañía, ya que manifestaba que “es justo que [...] nosotros reconozcamos la obligación que a la dha compñia tenemos...porque el dho conde mi señor no tenia ni yo tengo hijos ni descendientes a quien dejar...”⁷⁶.

En cuanto al contrato del sepulcro, se realizó al año siguiente, en 1611, y nombraba como arquitecto a Francisco de Praves, el cual acordaba hacer en el lado del evangelio de la capilla mayor “un nicho para poner los bultos de piedra de los señores condes de fuensaldaña”. Como todo contrato, seguía una serie de pautas a la hora de trazar la obra, como por ejemplo que todo él debía hacerse en piedra de Navares de las Cuevas (Segovia) y que se realizarían cuatro pagos al arquitecto por un total de 14.000 reales. El primer pago sería el día de la entrega de esta escritura, y el último al concluir la obra.

Ciertamente fue así, Praves dispuso en el muro del evangelio de la capilla mayor el enterramiento, y como se describe, se trata de “un nicho enmarcado por un pórtico clásico con columnas que soportan entablamento y frontón partido adornado con bolas. Todo el conjunto se corona con el escudo de armas de los condes⁷⁷, sus cuarteles constituyen asimismo el motivo decorativo de las metopas del friso”⁷⁸. Los bultos de los Condes se acomodan detrás de un reclinatorio, y reposan de manera orante sobre unos almohadones mirando hacia el altar.

⁷⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y URREA FERNÁNDEZ. J: *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid, Tomo XIV, Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte)*, Diputación provincial de Valladolid, 1985. p. 128.

⁷⁶ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A. *Ob cit.* p. 425.

⁷⁷ Según el testamento de Doña Magdalena, los escudos debían colocarse “por toda la iglesia, como la dha compañía acostumbra a hacer por sus fundadores”. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A. *Ob cit.* p. 425.

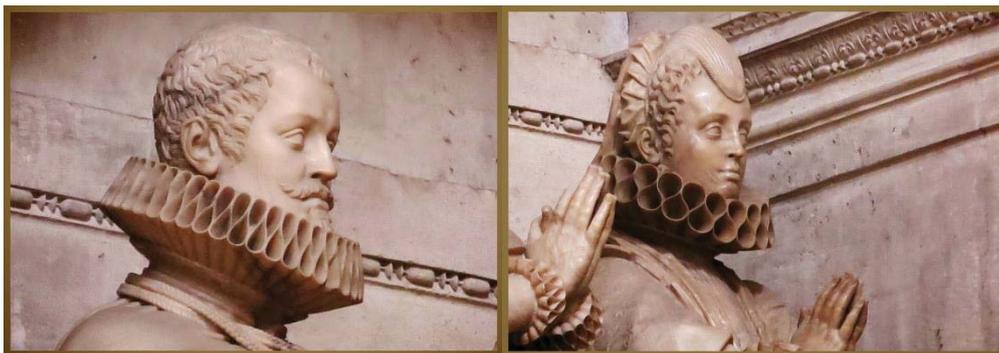
⁷⁸ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A. *Ob cit.* p. 426.



Respecto a la indumentaria, D. Juan Pérez Vivero viste galas de caballero con su gola (pieza al cuello) sobre armadura y manto, a sus pies incluso vemos su yelmo. Su apariencia sigue el modelo aristocrático: pelo corto, bigote y perilla.

Lo más característico entre los atuendos de las damas y caballeros de la época, era la gorguera, una prenda que iba ceñida al cuello para dar más rigidez a éste y levantar la cabeza, como ya se ha visto en el sepulcro de Antonio Cabeza de Vaca y María de Castro. En los puños también aparecían estos pliegues, como vemos en el caso de ambos sepulcros.

Dña. Magdalena luce ropa de corte, un vestido que, como ya hemos mencionado lleva gorguera y empuñaduras a juego. En lo referente al tocado, se compone de unos rizos en los laterales y en la parte superior, más plana, se coloca una garceta sobre la frente, a modo de flequillo⁷⁹. Este peinado es el típico de la corte, que llevaba Ana de Austria.



Estas esculturas son muy similares en cuanto a vestimenta y tocado a los de Los Duques de Lerma de Pompeo Leoni, y teniendo en cuenta que las de Pedro de la Cuadra siguen el mismo esquema, podemos decir que todas corresponden a una tipología muy clara.

⁷⁹ BEMBIBRE, C. *Del Barroco al Rococó: Indumentaria, encajes y bordados*. Buenos Aires, 2005. p. 36.

Finalmente, para acabar con esta parte descriptiva, en la parte inferior, aparece una inscripción en la que se pueden leer los nombres de los difuntos y acerca de la fundación y patronazgo.

En lo que respecta a la parte escultórica del sepulcro, no existe un contrato inicial de obra o de encargo del mismo, lo que si se conserva es una escritura fechada el 21 de febrero de 1617 en la que Gregorio Fernández solicita a la Compañía jesuita una prórroga para la finalización de dicha obra.

“Sepan quantos esta puca escrita de obligación vieren como yo Gregorio Hernández, escultor, vecino desta ciudad de vallid digo q por quanto en días passados yo me concerté y compusse con el padre Joan Suarez de la compañía de Jesús de hacer los bultos de alabastro del conde y la condesa de fuensaldaña [...] y en ella me obligué a los dar acavados en toda perfección para el dia de todos los santos del año pasado de seis^o y doce como por ella costará a que me rrefiero.”⁸⁰

Si se toma de referencia el año 1611 en el que realizó la parte arquitectónica del sepulcro, el escultor podría llevar de retraso 5 años en la obra. Se especula que por diversos motivos, ya sea porque nunca trató con un material duro como es la piedra, no constando además hasta la fecha ninguna obra del autor en dicho material a excepción de las esculturas de Portacoeli y una estatua de mármol en un palacio de Huerta del Rey, o ya sea porque estaba realizando otros trabajos a la vez y se iban acumulando. No obstante, dada la calidad de los bultos no hay duda de que fueron realizados por una mano maestra, y Gregorio Fernández cumplía con creces tales expectativas. Si se tiene en cuenta también que fue consultado para juzgar y tasar junto a Alonso de Mondravilla el sepulcro de D. Antonio Cabeza de Vaca y Dña. María de Castro, el cual estaba hecho en dicho material, no cabría duda de que él fue el autor.

Gregorio Fernández (1576-1636) se forma en el taller de Francisco del Rincón, y bebe de artistas como Juan de Juni o de Pompeo Leoni⁸¹, aunque después irá creando su propio estilo, basado en el tratamiento de las formas naturales⁸².

⁸⁰ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A. *Ob cit.* p. 429.

⁸¹ <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/fernandez-gregorio/47e7a755-b3ec-46a0-8ba1-b7e9d9261464>

⁸² GUTIÉRREZ ALONSO, A., MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., URREA, J. RUBIO GONZÁLEZ, L., VIRGILI BLAQUET, M.A., *Ob cit.* p. 132.

Ya hemos visto, que este sepulcro sigue el modelo creado por Leoni en El Escorial, al igual que el de Pedro de la Cuadra. Fernández toma de Leoni esa elegancia⁸³, en cambio en las telas, el manto y el reclinatorio aparecen dobleces duros que son muy característicos de su estilo. Si tenemos que comparar las figuras de ambos artistas, las de Pompeo resultan más naturales y las de Gregorio quizás más rígidas. Como ya se ha mencionado, el estilo de Gregorio Fernández se impuso en su taller y aparecieron muchos imitadores como Pedro de la Cuadra o continuadores como Juan Rodríguez, Francisco Diez de Tudanca y Bernardo del Rincón entre muchos otros. El artista no nos dejó muchas esculturas de “carácter funerario”, ya que su especialidad era la madera policromada, sin embargo si nos dejó muchas obras en Valladolid, destacando sus retablos, en los que él solo ejercía la labor de escultor, sus figuras aisladas como por ejemplo los Cristos yacentes, y sus conjuntos procesionales.

No cabe duda, de que tanto Pedro de la Cuadra como Gregorio Fernández son grandes artistas que nos han dejado magníficos trabajos, en este caso, sus esculturas funerarias, de las que tenemos la fortuna de poder disfrutar, estudiar y comparar.

⁸³ BELDA, C., MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., MORALES MARTÍN, J.L., RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., SEBASTIÁN, S., TOVAR MARTÍN, V., VALDIVIESO, E. *Los siglos del Barroco*. p. 145.

3.2. Sepulcros en la provincia de Valladolid

Fuera de la capital vallisoletana también se pueden encontrar algunos ejemplos más. En Medina del Campo estudiaremos los sepulcros de Simón Ruiz y sus mujeres y el de Bernardo de Paredes, su hermana Catalina y Juan de Insausti. Mientras que en Tordesillas el de los Gaitán, correspondiente al último tercio del siglo XVII al igual que el de los Caballero Paredes.

- **Sepulcro de Simón Ruiz y sus mujeres, Mariana de Paz de Miranda y María de Montalvo (1597-1603) en el Hospital de la Purísima Concepción y San Diego de Alcalá (Medina del Campo)**

En este sepulcro vemos representado a Simón Ruiz de Embito acompañado de sus dos mujeres, Doña Mariana de Paz de Miranda y Doña María de Montalvo, puesto que se casó dos veces. La primera, hacia 1561 con María de Montalvo, hija de Juan de Montalvo e Isabel del Río, una de las mejores familias de Arévalo (Ávila)⁸⁴ y la segunda, en 1574 con Mariana de Paz, ya que Doña María murió pocos años antes sin haberle dado descendencia, aunque se piensa que este último matrimonio pudo ser de conveniencia, pues a pesar de que la joven perteneciera a buena familia, él era un hombre de negocios, y había incrementado mucho su fortuna en los últimos años, en definitiva, un buen partido⁸⁵. Su labor como se ha dicho, estaba centrada en los negocios, era mercader y banquero, y además, considerado uno de los más importantes de España. También cabe destacar, que ocupó el puesto de rector de la mismísima Universidad de Valladolid⁸⁶.

El monumento se encuentra en el edificio al que da su propio nombre; el Hospital de la Purísima Concepción y San Diego de Alcalá, o también llamado Simón Ruiz, en Medina del Campo, pues fue benefactor de obras para el mismo y su fundador⁸⁷. Llamado “Hospital” porque fue Simón Ruiz quién estimó en 1591 unir todos los hospitales existentes en uno sólo formando un conjunto de forma rectangular e

⁸⁴ LAPEYRE, H., RUÍZ MARTÍN, F. *Simón Ruiz (1525-1597) en Medina del Campo*. Valladolid, 1971. p. 5.

⁸⁵ LAPEYRE, H., RUÍZ MARTÍN, F. *Ob cit.* p. 6.

⁸⁶ LAPEYRE, H., RUÍZ MARTÍN, F. *Ob cit.* p. XXXVII.

⁸⁷ GARCÍA CHICO, E. *Medina del Campo*. Valladolid, 1991. p. 159

inspirado en El Escorial, aunque no fue hasta 1619 cuando la obra concluyó⁸⁸. El Hospital cuenta con un patio con arcadas, sobre el que se disponen todos los edificios alrededor, en este caso nos interesa la iglesia, que se sitúa al este. La iglesia es sencilla, con reminiscencias a la del Carmen de Madrid, y en su interior cuenta con un retablo de gran valor artístico, además del sepulcro, que se sitúa en un nicho en el lado izquierdo⁸⁹.

Del proceso de realización de las esculturas de este sepulcro sabemos que se conservan en el lugar de destino para el que fueron pensadas, que fueron finalizadas y colocadas en 1603, así lo dispuso Simón Ruíz⁹⁰:

“Ytem mando que mi cuerpo sea enterrado en la bóveda de la yglesia que se está haziendo en el Ospital General que yo hago hazer extramuros de esta villa en lo que se llama el hijido, fuera de la puerta de Salamanca, debajo del altar mayor donde está la dicha bóveda”.

Otra de las clausulas del testamento prosigue: *“Ytem mando que atento que yo hago de mi propia ha zienda el dicho Ospital e yglesia d'el, quiero y es mi boluntad que la dicha yglesia y toda ella sea para mi entierro y de las dichas mis mujeres y de todos mis sucesores y mayorazgos que yo deyo y sus mujeres y descendientes”.*

También sabemos que la tarea se encomendó a Pedro de la Cuadra, y apreciamos que se trata de su trabajo no sólo por las características que poseen en cuanto a estilo sino también a causa de un pleito que suscitaron los herederos de Fabio Nelli⁹¹, que ya se menciona en lo referente a las esculturas de Antonio Cabeza de Vaca y María de Castro.

La tumba del fundador muestra a las tres esculturas de alabastro en actitud orante sobre un cojín, y se dice que son bastante fieles a la realidad pues se facilitó a Pedro de la Cuadra unos retratos de los mismos para realizar dicha labor⁹². Las estatuas visten la ropa tradicional de la que se ha hablado, las mujeres con vestido y recogido, y Simón Ruíz manto sobre jubón y calzas, y todas ellas con puños y gorgueras. Así lo detalla García Chico:

⁸⁸ LAPEYRE, H., RUÍZ MARTÍN, F. *Ob cit.* p .11

⁸⁹ LAPEYRE, H., RUÍZ MARTÍN, F *Ob cit.* p. 12.

⁹⁰ BASAS FERNÁNDEZ, M. *Testamento y mayorazgos del mercader Simón Ruíz Embito.* Burgos, 1962. p. 304.

⁹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 253

⁹² MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 253.

“Allí se yergue el fundador de la capilla, orante y contrito; la edad de unos sesenta años, con el pelo y barba rizados, vistiendo jubón, calzas y capa, y de la petrina pende la guarnición que sujeta la daga. Tiene las manos juntas, y en la misma devota postura le secundan las otras dos figuras. Los trajes de las damas son tan semejantes, que bien pudiera decirse iguales. Los brazales terminan con puños de lechuguilla en las muñecas, así como en el cuello está adornado con grande y encañonada gorguera, se tocan el amplio velo que baja desde la cabeza. Están perfiladas con la exactitud y viveza de auténticos retratos. Una de las señoras es fácil de identificar con el retrato atribuido a Pantoja de la Cruz que cuelga de uno de los muros del templo”⁹³.



Lo curioso de este sepulcro, y que no habíamos visto hasta ahora, es que aparezcan las dos mujeres representadas, pues no suele ser lo normal, ya que si el hombre se había desposado varias veces, lo característico era poner a su última mujer, pero en este caso se está siguiendo el modelo representado en el mausoleo de Felipe II en el Escorial, donde figura con sus esposas⁹⁴. Y no sólo eso, hay que destacar también, como los dos bultos femeninos son exactamente idénticos, tan sólo se distingue una pequeña diferencia en el adorno o joya que porta cada una.

En este caso, no se dispone de reclinatorio ni otros objetos, tan sólo visibles los adornos al cuello de Mariana y María y la espada envainada de Simón (que simboliza su fuerza como guerrero), tampoco se ve que exista una placa identificativa, aunque no nos es necesaria, dado que la lógica nos dice que el representado es siempre el fundador o

⁹³ GARCÍA CHICO, E. *Ob cit.* p. 33.

⁹⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 253.

patrón de la iglesia. Además existen los documentos que lo ratifican y los escudos de Simón Ruíz, que se encuentran en la fachada del Hospital.

En cuanto al estilo de las figuras, Pedro de la Cuadra quiere representar gran dignidad en ellas y dota a los rostros de gran austeridad, elige hacerlo así para acercarnos la idea del carácter inteligente y serio que poseía Simón Ruíz. Aquí vuelven a aparecer rasgos ya vistos en las esculturas de Antonio Cabeza de Vaca y María de Castro, esos ojos abultados y rostros redondeados, y la talla de los ropajes y ornamentos sencilla pero sin llegar a mostrar virtuosidad.

- **Sepulcros de Don Bernardo Caballero de Paredes, Juan de Insausti y su mujer Doña Catalina de Paredes (1653) en la iglesia de la Inmaculada Concepción (Medina del Campo)**

En la iglesia de la Inmaculada Concepción (Padres Carmelitas descalzos) de Medina del Campo, están enterrados por un lado Don Bernardo Caballero de Paredes, obispo de Oviedo, y por otro su hermana Doña Catalina de Paredes junto a su esposo Juan de Insausti.

Juan de Insausti pertenecía a una ilustre familia noble procedente de Cantabria, fue miembro del consejo del rey Felipe III y caballero de la orden de Santiago. Bernardo y Catalina eran hijos del noble D. Diego Caballero y de Doña María de Paredes, ambos procedentes de Medina⁹⁵.

La iglesia de los Padres Carmelitas, fue construida hacia 1653 por orden de Bernardo Caballero, como dice la propia inscripción funeraria, y alrededor de la misma fecha se realizarían las esculturas. Esta iglesia fue unida al antiguo convento de Agustinas Recoletas, llamado así por su fundadora Agustina Canovia. El templo es de cruz latina con una sola nave y una cúpula sobre pechinas en las que aparece el escudo de Bernardo Caballero⁹⁶.

Es en los muros del presbiterio donde encontramos estos lucillos sepulcrales que albergan las esculturas realizadas en piedra. Cada arcosolio cuenta con unas pilastras sobre las que se disponen el entablamento y un frontón triangular con ornamentación. En los zócalos de ambos podemos encontrar una inscripción en latín, que nos ayuda a saber quiénes fueron y cuando fallecieron, éstas fueron transcritas por García Chico⁹⁷. La de Bernardo dice así:

“D.O.M. BERNARDO, OBISPO DE OVIEDO, CONSTRUYO ESTA IGLESIA, EN EL AÑO DEL SEÑOR M.D.C.L.III. ROGAD POR ÉL.”

⁹⁵ GARCÍA CHICO, E. *Ob cit.* p. 216.

⁹⁶ GARCÍA CHICO, E. *Ob cit.* p. 215.

⁹⁷ GARCÍA CHICO, E. *Ob cit.* p. 215.

En la del matrimonio podemos leer:

“D.O.M. ESTÁN ENTERRADOS EN ESTE SEPULCRO LOS SEÑORES D. JUAN DE INFAUSTI Y LA SEÑORA DOÑA CATALINA DE PAREDES, SU ESPOSA, AQUEL CABALLERO DE SANTIAGO, CABEZA DE LA ILUSTRE FAMILIA DE LOS INFAUSTI, SU NOBLEZA, LA DE SUS ABUELOS Y ANTEPASADOS, BRILLA EN AZCOITIA, EN LA CANTABRIA. EL REY FELIPE III, RECONOCIENDO SU ECUANIMIDAD Y PRUDENCIA LE LLAMO A SU SERVICIO Y LE ENCOMENDO EL MINISTERIO DE GRANDES EMPRESAS POR CONSEJO DE LA MONARQUIA ESPAÑOLA: LO CUAL REALIZO CON LA ACLAMACIÓN Y PROBACIÓN PUBLICA DE TODOS. MURIÓ EN MADRID A LOS 52 AÑOS DE EDAD, EL 17 DE AGOSTO, EL AÑO 1627. ELLA MODELO DE VIRTUD EXIMIA, SIENDO CASADA, GLORIA Y DECORO DE UN MATRIMONIO INVOLABLE, Y SIENDO VIUDA, NORMA Y ESPEJO DE VIDA PIADOSA. FUE HIJA DEL NOBLE D. DIEGO CABALLERO Y DE DOÑA MARIA DE PAREDES, AMBOS DE MEDINA. MURIO EN MADRID A LA EDAD DE 57 AÑOS, EL DIA 6 DE ABRIL, EL AÑO 1637. DON BERNARDO, OBISPO DE OVIEDO ENCERRÓ EN ESTE SEPULCRO, CON PIADOSO AMOR Y AFECTO, LOS RESTOS DE AMBOS: LOS DE AQUEL, COMO DE HERMANO, Y VICEPADRE AMANTISIMO, LOS DE ESTA, COMO HERMANA CARNAL QUERIDISIMA, EL AÑO 1653.”

Como se observa los sepulcros fueron encargados por Bernardo y terminados cuando él aún vivía. Ya se menciona que era costumbre que el cliente presenciara su enterramiento en vida, por lo que pudo contemplar, a diferencia de su hermana y esposo, la obra en su totalidad. Al parecer en un principio sólo fueron pensadas la de Bernardo y la de Juan de Insausti, por lo que éstas pertenecen a otro desconocido autor diferente al bulto de Catalina⁹⁸. Parece ser, que el artista que realizó la de Catalina fue Luis Fernández de la Vega, atribuida a éste porque ya había trabajado anteriormente para D. Bernardo, concretamente, en el año 1645 en la construcción de un gran retablo para la iglesia de Nuestra Señora de Carrasconte (León)⁹⁹, y vuelve a hacerlo en 1650 en las esculturas para los retablos de esta misma iglesia. Por otro lado, el escultor trabajó en 1641 en el bulto funerario del obispo de Segovia, Vigil de Quiñones¹⁰⁰, por lo que el sepulcro de los Caballero Paredes y Juan de Insausti no sería su primera obra de este carácter.

⁹⁸ VALERO COLLANTES, A.C. *Tesis doctoral: Arte e iconografía de los conventos carmelitas de la provincia de Valladolid*. Valladolid, 2014. p. 839.

⁹⁹ RAMALLO ASENSIO, G. *Luis Fernández de la Vega. Escultor asturiano del siglo XVII*. Oviedo, 1983. p. 39.

¹⁰⁰ RAMALLO ASENSIO, G. *Ob cit.* p. 14.

Caballero Paredes (recordamos, obispo de Oviedo) no sólo estuvo relacionado con el mundo del arte por contratar al escultor en momentos puntuales, sino que fue un gran promotor y mecenas de arte en Asturias.



La escultura de Bernardo Caballero P. se encuentra en el lado del evangelio, viste ropa talar, y cabeza descubierta. Tanto el pelo de su barba con el de su cabeza es rizado. Aunque de frente, está ligeramente inclinado hacia su reclinatorio sobre el que reposa un libro y una mitra episcopal. Mientras que la del matrimonio no dispone de reclinatorio, en Juan de Insausti vemos el mismo tratamiento que en la escultura anterior, aunque no va vestido de caballero en este caso, si porta la cruz de Santiago en el pecho. En Catalina asistimos al tratamiento de un rostro ovalado, ojos grandes y unos mechones largos que se aprecian sobresaliendo de su tocado, características de Fernández de la Vega. Sus ropajes, con el cuello y puños característicos, son en parte más lisos y con líneas más gruesas que las de su marido, además el hábito va abotonado.

Luis Fernández de la Vega (1601- 1675) natural de Gijón y de origen humilde, aunque se cuestionan sus antecedentes seminobles, fue un escultor con estética e influencia vallisoletana, que si bien empezó desde bien joven en este oficio, hasta 1641 no alcanza el éxito profesional que merece¹⁰¹. Su formación no está clara, pues no queda documentada, aunque se afirma que pudo formarse con Gregorio Fernández en

¹⁰¹ RAMALLO ASENSIO, G. *Ob cit.* pp. 11-12.

Valladolid¹⁰², bien es cierto que existe una similitud entre ambos si comparamos sus obras. Aunque no fuera discípulo de Fernández, no se puede negar que estudiase su obra y le siguiera de cerca, pues la influencia es palpable, a pesar de que el artista cree nuevos modelos o haga su labor diferente a la de Gregorio Fernández.

La comparación entre las figuras de ambos denota la misma ejecución en las vestimentas, esa manera en la que se doblan y envuelven y ese tacto grueso, sin embargo los rostros de De la Vega son algo más distantes y no llegan a ser tan realistas como los de Gregorio Fernández. En mi opinión, ese rostro ovalado y rasgos faciales que vemos en Catalina recuerdan a Pedro de la Cuadra, posiblemente porque ambos seguían el trabajo del gran maestro Fernández.

¹⁰² FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a. A. “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él.” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 49. 1983. p. 14.

- **Sepulcro de Don Alonso Reguilón Gaitán y Don Andrés Juan Gaitán, los Gaitán (1673-1690) en la iglesia de San Pedro (Tordesillas)**

Don Alonso Reguilón Gaitán fue obispo electo de Salamanca y parte del consejo de la Inquisición. Don Andrés Juan Gaitán también obispo, de Quito e inquisidor de la ciudad de los Reyes de Perú, fue miembro, además, del consejo del rey. Ambos eran familia como su mismo apellido indica; Martín González nos dice que son hermanos en *La escultura barroca castellana* (1959)¹⁰³, pero cuando habla a posteriori en un capítulo especial dedicado a *La capilla de los Gaitán*¹⁰⁴, afirma que se desconoce en el parentesco exacto.

Gracias al testamento redactado en julio de 1651 por el mismo Juan Gaitán sabemos que nació en Tordesillas y que era hijo de Juan Alonso Gaitán, contador de la Inquisición de Valladolid y de Doña Juan de Santa Clara y Córdoba¹⁰⁵. En el testamento se especifica el lugar donde quiere ser enterrado, pide en efecto, que sea en Tordesillas, “*en el arco y entierro que tengo en la iglesia mayor de Santa María o en la capilla si la hubiese fundado, como tengo intención de hacerlo*”¹⁰⁶, declara también que en caso de fallecer en Panamá, lugar donde se encontraba al redactar el testamento, su cuerpo debía ser depositado de manera provisional en el convento de Nuestra Señora de las Mercedes, para después ser trasladado a España. Y así fue, falleció el 14 de noviembre de ese mismo año, teniendo que ser llevado a territorio español.

El 20 de julio de 1673 “*se manda se haga y fabrique dicha capilla en la iglesia de San Pedro de dicha villa de Tordesillas, en la parte sitio y lugar de la capilla que está junto al altar mayor de dicha capilla*”¹⁰⁷. La construcción de la misma fue llevada a cabo gracias a los bienes y efectos del difunto que fueron trasladados con él.

Así pues, las estatuas orantes se hallan en un nicho de medio punto trazado por Francisco Castander, en el lado de la Epístola de la capilla de los Gaitán, que colinda con la Capilla Mayor, en la iglesia de San Pedro de Tordesillas (Valladolid). Esta

¹⁰³ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1959. p. 97.

¹⁰⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Artículos varios. Vol. VII. “La capilla de Los Gaitán en Tordesillas”*. Valladolid, 1982-1993. p. 235.

¹⁰⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 225.

¹⁰⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 225.

¹⁰⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 226

iglesia, de estilo gótico, fue construida en el segundo cuarto del siglo XVI, consta de tres naves que sostienen arcos apuntados y su arquitecto fue Diego de Hano¹⁰⁸.

Respecto a la parte arquitectónica de la capilla, corre a cargo de Juan Tejedor Lozano, el cual redacta una serie de condiciones el 14 de enero de 1674 y establece tras muchas idas y venidas y bajadas de precio, un total de 60.000 reales por la obra. La capilla es de planta cuadrada, sobre la misma se levanta una cúpula de ladrillo decorada con yeserías, y toda ella se encuentra cerrada por unas rejas de hierro balaustradas que terminan en medio punto, frecuente del periodo barroco, y son obra de Pedro de Cea.



En 1689, Juan Mirón (pintor y estofador) se compromete, o más bien, se ve obligado, a *“hacer un nicho en dicha capilla y poner dos bultos de piedra, efigies del fundador della, que ha de tener el coste de más de seis mil reales, y además, dél, a instancias de dicho patrón, ha hecho otras muchas mejoras en toda ella, que importan más de quinientos ducados”*¹⁰⁹. Se suma, Francisco Castander, que redacta unas condiciones para llevar a cabo la traza del sepulcro, y dice así *“el nicho habría de abrirse debajo de la ventana de la calle, frente a la reja de la capilla mayor. Nicho y bultos habrían de fabricarse con piedra. En el interior se pondrían los bultos de los patronos, con los sitiales y las mitras episcopales. La obra debería quedar acabada para fines de abril de 1690.”*¹¹⁰ Y concluye, con *“un precio de cinco mil reales”*.

¹⁰⁸ ARA GIL, J. C, PARRADO DEL OLMO, J.M. *Catalogo monumental. Tomo XI. “Antiguo partido judicial de Tordesillas”*. Valladolid, 1994. pp. 206, 208.

¹⁰⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 233.

¹¹⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 234

Y así fue como se llevó a cabo, Juan Mirón se encargó del nicho, la pintura y de las esculturas, aunque para ello, fue necesaria la ayuda de otros operarios. Además el artista introdujo numerosas mejoras, por las que incrementó un poco el precio para lo cual tuvo que ser llevada a efectos una tasación de la obra. Estas mejoras fueron las siguientes: un pie y medio más ancho de nicho; cartelas decoradas con hojas en el basamento; pilastras con elegantes festones que colgaban hasta la mitad; dorado de las molduras del nicho y letras de la lapida y un color verde montaña en las rejas.

Las estatuas se disponen de rodillas sobre una almohada, visten ropa hasta la altura de los talones (algo habitual en el marco eclesiástico), que consiste en una gran túnica con grandes plegados (cosa que los artistas captaban muy bien a la hora de tallar) y se apoyan sobre un reclinatorio en el que vemos la mitra episcopal de cada uno. La mitra era un tocado con forma oval que solo portaban los obispos, incluyendo los Papas, y que iba decorada con adornos y diseños.

Son esculturas realizadas en madera, y pintadas en blanco a imitación del alabastro. En la lapida se puede leer:

“El señor licenciado Don Alonso Reguilón Gaitán, del Consejo de Su Majestad en el de la Santa Inquisición, electo obispo de Salamanca. Murió en 2 de agosto de 1605. Dotó y fundó capilla y entierro en la parroquia de San Martín desta villa de Tordesillas, donde era beneficiado de preste: Requiescat in pace, amen.

*El señor licenciado Don Andrés Juan Gaitán, natural desta villa de Tordesillas, beneficiado de preste de la parroquia de San Miguel, Inquisidor de la ciudad de los Reyes, en el reino del Perú, del Consejo de Su Magestad en la suprema y general Inquisición. Murió en la ciudad de Panamá, obispo electo de Quito, en el dicho reino del Perú, en 13 de noviembre de 1651. Dotó y fundó esta capilla, capellanías, memorias, limosnas y obras pías y libertó a esta villa de la paga del servicio real, furciones y martiniega, que el estado general de ella pagaba. Requiescat in pace, amen”.*¹¹¹

Como se explica anteriormente en el proceso de realización del sepulcro, gracias a Martín González¹¹², sabemos quiénes fueron los autores de estas esculturas, y también todo lo referente a la capilla. Todo corrió a cargo de Juan Mirón y Francisco Castander,

¹¹¹ARA GIL, J. C, PARRADO DEL OLMO, J.M. *Ob cit.* p. 214

¹¹²MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 235.

siendo Juan Mirón con la ayuda de algunos operarios quien se encargase de la ejecución del nicho y de la pintura de las esculturas según las pautas de Castander. Pues, estas esculturas como ya se ha dicho, estaban realizadas en madera, para ser posteriormente pintadas en blanco para dar la impresión de ser de mármol o alabastro. Se recurre a esto, dado que la escultura en alabastro fue decayendo y que las clases se habían empobrecido¹¹³. A simple vista, nos encontramos ante unas esculturas muy arcaizantes, no obstante, en ellas se aprecian pliegues rígidos quebrados, algo típico de artistas que seguían la obra de Gregorio Fernández.

Comparando estos bultos con el resto de los vistos, cabe destacar como debido al empobrecimiento y a los pocos encargos funerarios que se realizaban a finales de siglo, las esculturas pasan a ser de madera pintadas para abaratar costes.

¹¹³ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Ob cit.* p. 96.

4. Conclusiones

Tras este estudio se concluye que durante el siglo XVII en Valladolid se realizaron buenas esculturas de carácter funerario donde la tipología que predomina es la de orante, pero a medida que avanza el tiempo estos encargos escultóricos van disminuyendo porque la labor de preservar el arte cae en otras manos, manos que no cuentan con la cuantía monetaria que poseía la clase noble que poco a poco se había visto arruinada. Al haber escasos encargos de este carácter y contar con menos dinero, se recurre a relegar materiales como el alabastro o la piedra, que son los principalmente utilizados, para pasar a realizar las esculturas en madera y pintarlas de blanco, imitando el mármol, como hemos visto sobre todo en los de la provincia y a finales del siglo XVII.

Los encargos de estas esculturas se solían hacer a priori, es decir, el cliente manifestaba como quería que se planteara el lugar que iba a ocupar, quien iba a realizar las figuras, cómo se dispondrían, etc. para verse a sí mismo y a los suyos reflejados y hacerse a la idea de que como se mostraría su recuerdo una vez que ya no estuviesen. Para solventar estas pretensiones se recurre a artistas que trabajan en Valladolid en ese momento, uno de los más destacables es Gregorio Fernández, de los más grandes escultores que nos ha dejado la historia, pero también hay que hablar de Pedro de la Cuadra, que aunque no llega a tallar con la misma maestría, se especializó en escultura funeraria y fue uno de los más activos en este campo, no sólo en Valladolid. A su vez, otro de los más importantes es Pompeo Leoni, principal exponente del modelo que seguirían los artistas que se estaban formando y trabajaban en la ciudad, entre ellos Gregorio Fernández. Todos estos escultores bebían del estilo de Pompeo, y a su vez del de Fernández, como Pedro de la Cuadra o Luis Fernández de La Vega, y aunque muy influidos los unos por los otros y con el mismo tratamiento de las formas siempre habrá posibles rasgos que los diferencien e identifiquen, incluso aunque se dé el caso de que se trate de un autor desconocido, debido a las inexistentes referencias documentales, hay que intentar atribuir a un determinado artista la obra relacionándolo con su estilo, calidad o los trabajos que ha realizado.

5. Bibliografía

- ALONSO CORTÉS, N. *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1872-1875.
- ANDRÉS GONZÁLEZ, P. *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*. Salamanca, 2001.
- ANIZ IRIARTE, C. *500 años de fidelidad: V centenario de la fundación del convento de Santa Catalina de Siena, Valladolid, 1488-1988*. Burgos, 1988.
- ARA GIL, J. C, PARRADO DEL OLMO, J.M. *Catálogo monumental. Tomo XI. "Antiguo partido judicial de Tordesillas"*. Valladolid, 1994.
- BASAS FERNÁNDEZ, M. *Testamento y mayorazgos del mercader Simón Ruíz Embito*. Burgos, 1962.
- BELDA, C., MARTÍN GONZÁLEZ, JJ., MORALES MARTÍN, J.L., RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., SEBASTIÁN, S., TOVAR MARTÍN, V., VALDIVIESO, E. *Los siglos del Barroco*. Madrid, 1997.
- BEMBIBRE, C. *Del Barroco al Rococó: Indumentaria, encajes y bordados*. Buenos Aires, 2005.
- CASTELFRANCHI, L., CRIPPA, M.A. *Iconografía y arte cristiano*. Madrid, 2012.
- CHUECA GOITIA, *La Catedral de Valladolid: una página del Siglo de Oro de la arquitectura española*. Madrid, 1999.
- COSSÍO, F, DE. *Guía-anuario de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 2010.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A. "La Compañía, Gregorio Fernández y Los Condes de Fuensaldaña". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 48. 1982.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a. A. "Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 49. 1983.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A. "El convento de San Francisco de Valladolid. Nuevos datos para su historia". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 51. 1985.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A. *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos en Valladolid*. Valladolid, 1998.
- FLORIANO, A. C. *El Monasterio de Santa María de Guadalupe*. León, 1977.

- GARCÍA CHICO, E. *Pedro de la Cuadra*. Valladolid, 1960.
- GARCÍA CHICO, E. *Medina del Campo*. Valladolid, 1991.
- GARCÍA HINOJOSA, P. *Simbolismo, religiosidad y ritual Barroco. La muerte en el siglo XVII*. Zaragoza, 2013.
- GÓMEZ MARTÍN, D. *Iconografía de la muerte en el arte moderno occidental*. Barcelona, 2015.
- GÓNZALEZ DE ZARATE, J.M. *El arte sepulcral como una de las mayores manifestaciones del Renacimiento en la Vitoria del siglo XVI*. País Vasco, 1987.
- GONZÁLEZ GARCÍA, C. *Datos para la historia biográfica de Valladolid*. Valladolid, 2003.
- GONZÁLEZ, L., VIRGILI BLAQUET, M.A., *Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid, 1982.
- GUTIÉRREZ ALONSO, A., MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., URREA, J. RUBIO. *Manual histórico y descriptivo de Valladolid*. Valladolid, 1861.
- GUTIÉRREZ ALONSO, A., MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., URREA FERNÁNDEZ, J. *Historia de Valladolid IV. Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid, 1982.
- LAPEYRE, H., RUÍZ MARTÍN, F. *Simón Ruiz (1525-1597) en Medina del Campo*. Valladolid, 1971.
- MARTÍ MONSÓ, J. *Estudios histórico-artísticos. Relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1992.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Artículos varios. Vol. VII*. Valladolid, 1982-1993.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *La escultura barroca castellana*. Madrid, 1959.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1970.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Valladolid artístico.3. Monumentos religiosos: iglesias y monasterios*. Valladolid, 1950.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y DE LA PLAZA SANTIAGO, F.J. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid, Tomo XIV, Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (2ª parte)*. Valladolid, 1987.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. y URREA FERNÁNDEZ, J. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid, Tomo XIV, Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte)*. Valladolid, 1985.
- ORTEGA RUBIO, J. *Los pueblos de la provincia de Valladolid*. Valladolid, 1895.

- PORTELA SANDOVAL, F.J. *La escultura es el Monasterio de El Escorial*. San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 1994.
- RAMALLO ASENSIO, G. *Luis Fernández de la Vega. Escultor asturiano del siglo XVII*. Oviedo, 1983.
- REDONDO CANTERA, M^a J. *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, 1987.
- URREA FERNÁNDEZ, J. “El escultor Francisco del Rincón”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 39. 1973.
- URREA FERNÁNDEZ, J. “Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández, en Valladolid. (II)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 58. 1992.
- URREA FERNÁNDEZ, J. *Los Leoni (1509-1608): Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*. Madrid, 1994.
- URREA FERNÁNDEZ, J. *Patrimonio restaurado de la provincia de Valladolid, 1907-2003. Del olvido a la memoria (Vol I.) pintura y escultura*. Valladolid, 2008.
- VALERO COLLANTES, A.C. *Tesis doctoral: Arte e iconografía de los conventos carmelitas de la provincia de Valladolid*. Valladolid, 2014.
- VITORES SANGRADOR, M. *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII*. Tomo II. Valladolid, 1851-1854.
- ZIEGLER, M.M. *Vanidad de Vanidades: Meditación sobre la muerte en la pintura barroca*. Rioja, 2010.

 Museo Nacional de Escultura:

<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Duque%20de%20Lerma&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=%5BMuseo%20Nacional%20de%20Escultura%5D>

 Museo del Prado:

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/fernandez-gregorio/47e7a755-b3ec-46a0-8ba1-b7e9d9261464>