

EL SEPULCRO DE SIXTO IV Y SU INFLUENCIA EN LA ESCULTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

por

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA

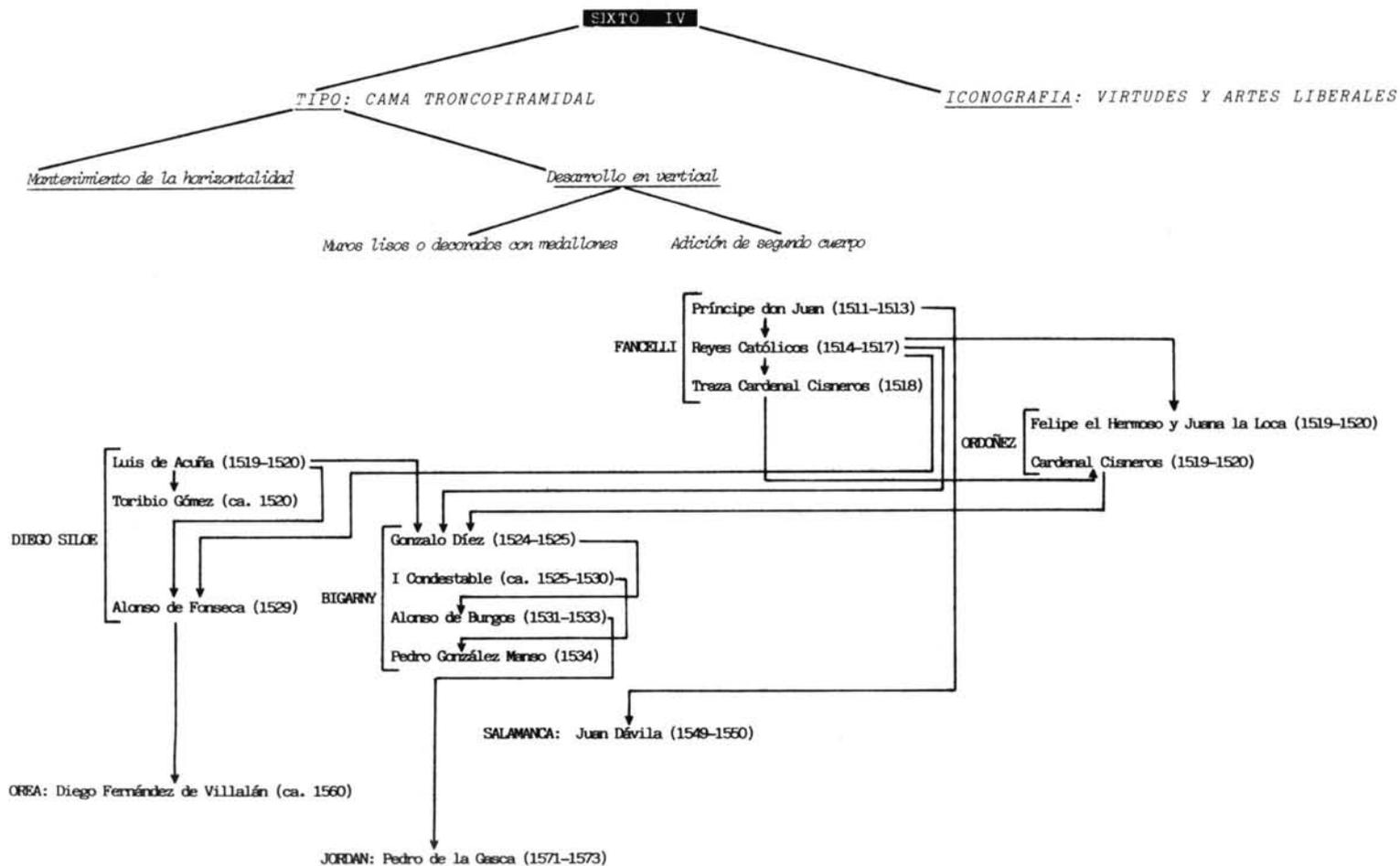
El impacto que supuso en el ambiente artístico de fines del siglo xv la colocación del sepulcro de Sixto IV en la capilla que había construido el propio pontífice años antes en la antigua basílica de San Pedro, para que le sirviera de panteón¹, debió de ser excepcional². Ya lo era la misma concepción exenta del monumento³, que se apartaba del tradicional sepulcro mural mediante el cual se había celebrado la memoria de los pontífices durante la Edad Media y el Renacimiento. A ello se unía la originalidad de la decoración figurada del sepulcro, donde a las alegorías de las siete Virtudes se unían las de las Siete Artes Liberales, acompañadas éstas últimas por la Perspectiva, la Filosofía y la Teología (dentro de un programa iconográfico menos innovador de lo que podría parecer a primera vista⁴) y la novedad de

¹ La capilla fue consagrada en 1479. Tras la muerte de Sixto IV en 1484, su sobrino, el futuro Julio II, encargó el sepulcro a Antonio Pollaiuolo. El monumento estaría instalado en 1493, a juzgar por la fecha de terminación que aparece en el propio sepulcro. Sobre el sepulcro de Sixto IV vid. L. D. ETTLINGER, "Pollaiuolo's tomb of Pope Sixtus IV", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVI, 1953, p. 239-274.

² La conservación del sepulcro de Sixto IV, así como la del de Inocencio VIII, ambos obra de Pollaiuolo, y su traslado a la nueva basílica en construcción se apartó de la norma general, ya que varios sepulcros papales fueron destruidos en favor de un rápido avance de las obras del nuevo templo de San Pedro: "Se cuenta que era tal la ansiedad de Bramante por terminar este trabajo, que destruyó en San Pedro hermosas tumbas de papas, pinturas y mosaicos, profanando así la memoria de muchos grandes hombres, cuyos retratos estaban diseminados en la principal iglesia de la Cristiandad", G. VASARI, "Vida de Bramante de Urbino", en *Le vite de piu eccelenti pittori, scultori ed architettori*, trad. esp., Buenos Aires 1945, t. II, p. 43.

³ Se ha considerado a la lauda bronceada de Martín V, en San Juan de Letrán, como un precedente del sepulcro de Sixto IV. En cuanto a la concepción exenta, se señala al monumento Foscari, en Santa María del Popolo, con figura de bronce sobre sarcófago de mármol, también como un antecedente del mausoleo papal. Sobre este punto vid. J. POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, Londres 1958, p. 317. L. D. ETTLINGER, en *op. cit.*, p. 270-271, opina, por el contrario, que la iniciativa de levantar un sepulcro exento se debe al comitente de la obra, el entonces cardenal della Rovere, tras haber contemplado los monumentos funerarios de este tipo durante sus visitas a Francia.

⁴ A la luz del estudio que del programa iconográfico del sepulcro hace L. D. ETTLINGER, en *op. cit.*, hay que interpretar éste como una plasmación de las ideas de la escolástica medieval acerca de las ciencias y el saber, así como de la propia personalidad del pontífice, en su calidad de teólogo franciscano. Sobre la representación de las Artes Liberales en el sepulcro papal vid. también E. PANOFKY, *Grabplastik*, Colonia 1964, p. 96-97.



la forma de la cama, constituida por un tronco de pirámide de paredes cóncavas. Este último aspecto del sepulcro papal alcanzaría a lo largo de la siguiente centuria un considerable éxito y difusión en la plástica funeraria de nuestro país.

Efectivamente, para algunos de los más importantes sepulcros de tipo exento que durante el Renacimiento se hicieron en o para España, se prefirió utilizar la cama en forma de tronco de pirámide oblonga, que había sido creada por Pollaiuolo en el monumento funerario de Sixto IV, en vez de la acostumbrada cama sepulcral constituida por un paralelepípedo rectangular.

El primer ejemplo de este tipo de cama sepulcral en España es la del monumento funerario del príncipe don Juan, que ya se encontraba instalado en el convento de Santo Tomás de Avila en 1513⁵. Su autor, Domenico Fancelli, relacionado estilísticamente con la escultura florentina posterior a Donatello y con los talleres de Carrara⁶, revela además en este sepulcro, tal como había hecho anteriormente en el de Diego Hurtado de Mendoza, en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla, su conocimiento de la escultura renacentista romana del último tercio del siglo xv. Para sus dos primeros encargos funerarios en España, así como para el posterior sepulcro de los Reyes Católicos, Fancelli tomó como modelo unos monumentos que gozaban del mayor prestigio a fines del siglo xv y principios del xvi: el del Papa Pablo II⁷, del que es un fiel trasunto el sepulcro sevillano, y el de Sixto IV, que sirvió de prototipo para el del príncipe don Juan y, posteriormente, para el de sus padres.

Algunas diferencias, sin embargo, separan al sepulcro abulense de su precedente romano. En el mausoleo del príncipe don Juan, Fancelli renuncia a la curvatura de los muros de la cama y dota a ésta de una mayor altura. Por este motivo, los relieves apaisados que decoraban las paredes del sepulcro de Sixto IV desaparecen en favor de una serie de hornacinas aveneradas colocadas a los lados de un tondo (en los costados y en el testero de la cabecera), que constituyen en rigor la continuación de las figuras colocadas bajo arquerías de los sepulcros góticos, aunque traducidas a un lenguaje clásico. Por otra parte, los follajes avolutados terminados en garras que rematan las esquinas del monumento papal son convertidas por Fancelli en fieros grifos guardianes del sepulcro. Pero Fancelli aumenta aún más la altura del sepul-

⁵ Según se deduce de la Cédula de 11 de octubre de 1513 otorgada por Fernando el Católico y publicada por M. R. ZARCO DEL VALLE en "Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España", *Documentos inéditos para la Historia de España* LV, Madrid 1870, p. 338-339; J. MARTÍ Y MONSÓ, en *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid 1901, p. 62 y L. FERNÁNDEZ MARTÍN, en *Los años juveniles de Íñigo de Loyola. Su formación en Castilla*, Valladolid 1981, p. 58.

⁶ J. HERNÁNDEZ PERERA, *Escultores florentinos en España*, Madrid 1957, p. 8-9.

⁷ Según testimonio de G. VASARI, el sepulcro de Pablo II fue considerado como "el más ricamente adornado de figuras y ornamentos que se hubiera visto", *op. cit.*, t. I, p. 338.

cro al añadir por encima del cuerpo principal de la cama un segundo cuerpo, de menor altura, que sirve de tránsito entre aquél y el lecho donde reposa la figura yacente del príncipe. Este cuerpo superior, en el que se prolonga la forma de pirámide truncada del inferior, contiene los escudos de armas del príncipe en los costados y en el testero de la cabecera, mientras que en el testero de los pies se coloca el yelmo que completa la indumentaria militar del difunto. El resto de la superficie de este pequeño cuerpo se decora con guirnaldas de flores y frutos, sobre las que se esculpen diversas figuras de simbolismo funerario y escatológico⁸, disposición tomada de los sarcófagos romanos⁹. En el sepulcro abulense las guirnaldas se reducen de tamaño y se multiplican en número con respecto a su precedente clásico, al mismo tiempo que se enriquecen con trofeos y símbolos funerarios, que cuelgan de las argollas a las que se han atado los festones.

Del mismo modo que en el sepulcro de Sixto IV, la figura yacente del príncipe descansa sobre un lecho que se eleva por encima de la amplia superficie del plano superior de la cama. Pero si en el monumento papal el difunto aparece totalmente rodeado por las figuras de las siete Virtudes, el epitafio y los escudos de armas (lo que, por otra parte, ha hecho pensar que en un principio el sepulcro se pudo concebir como una lápida¹⁰), en el del príncipe don Juan se prescinde de todos estos elementos, ya que se hallan distribuidos por diversos lugares en los muros de la cama¹¹. Con acertado criterio, Fancelli dejó desnuda esta zona del sepulcro, a excepción de los dos guantes de la armadura del príncipe, colocados a los flancos del yacente, pues dada la altura a la que se encuentra, no sería posible una visión cabal de lo allí representado.

La tendencia de Fancelli a potenciar la verticalidad del sepulcro con respecto al modelo sixtino se acentúa en mayor medida en el de los Reyes Católicos, encargado al escultor tras la terminación del mausoleo del príncipe don Juan e instalado en la Capilla Real de Granada ya en 1522¹². En el sepulcro real el segundo cuerpo de la cama se halla más desarrollado en altura

⁸ *Putto* ante un tronco seco, sirena, grifos, delfines, combates, etc. Sobre el significado de tales temas en la escultura funeraria renacentista en nuestro país vid. M. J. REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e Iconografía* (en prensa).

⁹ Especialmente los de época adrianea. Vid., por ejemplo, A. RUMPF, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs* (G. RODENWALDT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, t. V, 1), Roma 1969, p. 1-6.

¹⁰ La lauda se colocaría sobre un pequeño basamento, al estilo de la lápida sepulcral de Martín V. Las diferencias de estilo y composición entre las Virtudes que rodean al pontífice en su lecho (excepto la Caridad y la Fortaleza) y las Artes Liberales de la cama sería consecuencia de estas posibles dos etapas en la realización del sepulcro y de la intervención de Piero Pollaiuolo junto a su hermano Antonio en los trabajos del monumento. Cf. J. POPE-HENNESSY, *loc. cit.* Igualmente, A. CHASTEL, en *El Gran Taller de Italia 1460-1500*, Madrid 1966, p. 337, considera al sepulcro papal como paradigma del resultado en el que termina el desarrollo de la lápida sepulcral medieval, a la que se colocaría sobre un sarcófago en el Renacimiento.

¹¹ Las siete Virtudes se introducen en las hornacinas aveneradas de la cama. El epitafio aparece en el testero de los pies y el escudo de armas se repite por tres veces en el cuerpo superior de la cama.

¹² A. GALLEGO BURÍN, *La Capilla Real de Granada*, 2.ª ed., Madrid 1952, p. 54.

y se divide en dos frisos. Los elementos del sepulcro y su distribución son similares a los vistos anteriormente en el del príncipe don Juan. En los costados y testeros del cuerpo principal de la cama, las hornacinas aveneradas con figuras se sitúan a los lados de un tondo central; en las esquinas se esculpen grifos amenazadores; y en el cuerpo superior parejas de ángeles sostienen escudos de armas, en los costados y en el testero de la cabecera, y la inscripción sepulcral a los pies, flanqueados por guirnaldas talladas en el friso inferior. Cobijados por los festones aparecen diversas figuras reales y fantásticas de significado escatológico: Adán, Eva, la Muerte, Pegaso, el Ave Fénix, un pelícano, una sirena y un grupo de sirenas (?). En el friso superior de este segundo cuerpo se repiten aisladamente los componentes del emblema heráldico de los monarcas: el yugo y las flechas, la granada, el castillo, los leones, el águila, etc. Como novedad con respecto al sepulcro del príncipe, destaca la colocación de cuatro figuras exentas representando a los Santos Padres de la Iglesia en las esquinas, probablemente como recuerdo de aquellas de los Evangelistas que acompañaban a Juan II e Isabel de Portugal en su sepulcro de la cartuja de Miraflores en Burgos. Aunque se adaptan al perfil troncopiramidal del conjunto, actúan como términos de referencia que acentúan de nuevo la verticalidad del monumento. Por encima, el lecho prescinde de lo que ya sería una inútil franja alrededor de las figuras funerarias reales, que yacen sobre el lecho de forma más ajustada que la del príncipe en su sepulcro abulense, y son acompañadas por los respectivos leones simbólicos a los pies.

Tras la terminación del sepulcro real, le fue encargado a Fancelli el del cardenal Cisneros¹³, que debía superar, si ello era posible, a los dos monumentos funerarios anteriores. Sorprendido por la muerte, el escultor italiano sólo tuvo tiempo para dar la traza, ya que al año siguiente era el burgalés Bartolomé Ordóñez quien se hacía cargo del contrato en las mismas condiciones en las que se había comprometido el italiano¹⁴. Ordóñez respetó las cláusulas correspondientes al material con el que debía ser labrado el sepulcro, a la distribución de los elementos y figuras y a los temas iconográficos que debían ser representados, pero alteró la forma de la cama. De la lectura del contrato firmado por Fancelli se deduce que aquélla sería troncopiramidal¹⁵. Por otro lado, es lógico pensar que, dado el éxito alcanzado por el italiano con los monumentos principesco y real, utilizara de nuevo el mismo tipo de cama sepulcral en el mausoleo que debía conmemorar a un persona-

¹³ J. MARTÍ Y MONSÓ, *op. cit.*, p. 63; M. GÓMEZ MORENO, "Documentos referentes a la Capilla Real de Granada", *A.E.A.A.* II, 1926, p. 101-103 y GARCÍA REY, "El sepulcro del cardenal Cisneros y los documentos de los artifices", *Arte Español*, X, 1929, p. 484.

¹⁴ GARCÍA REY, *op. cit.*, p. 485-486.

¹⁵ "Ansimesmo se retraiga la dicha cama sobre el talús primero en nueve pies de porluengo encima de la cornisa y en el ancho del testero de la dicha cama sobre la cornisa seis pies de vara" (el subrayado es mío), M. GÓMEZ MORENO, *op. cit.*, p. 101 y GARCÍA REY, *op. cit.*, p. 484.

je que había estado tan vinculado al poder y a la persona de los Reyes Católicos y con cuyo sepulcro se pretendía emular el de aquéllos. Aunque Ordóñez cambiara la pirámide truncada por el paralelepípedo rectangular en el cuerpo inferior de la cama del sepulcro de Cisneros, el recuerdo de aquélla se mantuvo en el cuerpo superior, que reduce su tamaño a medida que asciende, hasta llegar a albergar a duras penas el lecho donde descansa la figura yacente del cardenal. La distribución de los elementos de la cama es muy parecida a la del sepulcro granadino; en el cuerpo inferior se abren en los costados y testeros hornacinas aveneradas repartidas simétricamente a los lados de tondos centrales; en las esquinas se sitúan grifos; y el cuerpo superior (dividido también en dos frisos) recibe parejas de *putti* tenantes del emblema heráldico y del epitafio en los testeros, y guirnaldas con figuras en los costados. Tal como llevó a cabo Ordóñez la cama sepulcral en su cuerpo principal, en el que abandonó la forma troncopiramidal y volvió a la tradicional composición de lados paralelos, el monumento funerario de Cisneros rompió su parentesco tipológico directo con el sepulcro papal, para convertirse en una derivación de éste a través del estado intermedio que supone el sepulcro de los Reyes Católicos. Pero con la figuración de las siete Artes Liberales, acompañadas de la Teología, en los ocho nichos avenerados que decoran los costados de la cama sepulcral del cardenal, surge una nueva y poderosa evocación, esta vez de carácter iconográfico, del sepulcro de Sixto IV. La presencia de tales alegorías, a las que acompañan santos de diverso tipo¹⁶, era además perfectamente apropiada para el sepulcro del fundador de la Universidad de Alcalá de Henares, en cuyo seno se impartían tales disciplinas y en cuya capilla debían reposar los restos de su benefactor a través de los siglos¹⁷.

La tendencia a aumentar la verticalidad del sepulcro con respecto al modelo vaticano que había sido iniciada por Fancelli, se acentúa en el monumento de Alcalá no sólo por la eliminación por parte de Ordóñez del talud de los muros del cuerpo inferior de la cama, sino también por el mayor relieve con el que se esculpe la figura yacente del difunto y por la colocación en las esquinas de las cuatro figuras de los Padres de la Iglesia, concebidas como esculturas independizadas del perfil del segundo cuerpo de la cama y

¹⁶ San Francisco y Santiago como patronos personal y nacional, respectivamente. San Isidoro, San Leandro, San Eugenio y San Ildefonso, por tratarse de santos obispos que se distinguieron por su sabiduría, su defensa de la fe cristiana o su condición de prelados de la sede toledana. Santo Domingo de Guzmán por su lucha contra la herejía y San Juan Bautista por razones de devoción personal.

¹⁷ La representación de las Artes Liberales en un monumento funerario ya tenía un antecedente en España en el sepulcro de Raimundo Lulio, en la iglesia de San Francisco de Palma de Mallorca, aunque en este caso las alegorías no se llegaron a esculpir y tampoco se asociaron a la Teología, como se había hecho en el sepulcro de Sixto IV y como se repitió posteriormente en el del cardenal Cisneros. Sobre el sepulcro de Raimundo Lulio vid. S. SEBASTIÁN, "La iconografía de Ramón Lull en los siglos XIV y XV", *Mayurga* 1, 1968, p. 52-53 y *Arte y Humanismo*, Madrid 1978, p. 288-290.

con un eje vertical perpendicular al plano superior del cuerpo principal de la cama.

Este desarrollo del sepulcro en altura llegó a su culmen en el perteneciente a Felipe de Borgoña y Juana de Castilla, en el que también trabajaba Ordóñez a su muerte en 1520¹⁸. A pesar de que este monumento funerario se encuentra ya muy alejado del sepulcro papal, aún se conservan evocaciones tipológicas e iconográficas de él, transmitidas a través de sus inmediatos precedentes. Del sepulcro de los Reyes Católicos toma la organización general (figuras dentro de nichos avenerados y tondos con escenas en relieve en los muros de la cama, monstruos en las esquinas, figuras exentas de santos sobre el primer cuerpo de la cama) y, en concreto, el segundo cuerpo troncopiramidal, que actúa de puente entre el paralelepípedo rectangular que forma el núcleo de la cama y el sarcófago sobre el que descansan las figuras yacentes de la pareja real. Del mismo modo que en el monumento de sus padres, este cuerpo superior de la cama sepulcral se divide en dos frisos, decorándose el inferior de nuevo con el tema de la guirnalda con figura o escenas, relativas en esta ocasión al santo de la esquina junto al que está colocado. Otro recuerdo del sepulcro sixtino, menos lejano con respecto a él que este secundario cuerpo superior de la cama descrito, se encuentra en la iconografía del monumento granadino, ya que entre las figuras colocadas en hornacinas se hallan las siete Virtudes, dos Artes Liberales (la Aritmética por el *Quadrivium* y la Gramática en representación del *Trivium*) y la Teología. La figuración y asociación de estas últimas tenía, a su vez, un precedente inmediato en el sepulcro del cardenal Cisneros.

Partiendo de la versión que Fancelli había dado del sepulcro papal, en especial en el del príncipe don Juan, se concibe el de los ayos de este último, Juan Dávila y Juana Velázquez, datado ya a mediados de siglo (1549-1550) y que se encuentra en una capilla lateral del mismo templo en el que se halla el de su señor. Si su autor, Pedro de Salamanca¹⁹, es el mismo que trabajaba en Granada en los años 1528-1530 en el modelo de su catedral²⁰, conocería también el de los Reyes Católicos y habría estado en contacto con Diego Siloe, profundo conocedor del modelo sixtino, como se verá más adelante. En cualquier caso, el parentesco más próximo del sepulcro de Juan Dávila y Juana Velázquez hay que establecerlo con el príncipe. Tal conexión tipológica entre ambos monumentos pudo deberse a la intención de subrayar las relaciones existentes entre don Juan y sus ayos a través de la for-

¹⁸ Según afirma el escultor en su testamento, los trabajos en el sepulcro real estaban bastante adelantados, aunque no tanto como en el monumento de Cisneros, que se hallaba ya prácticamente terminado. Cf. M. GÓMEZ MORENO, *Las águilas del Renacimiento español*, 2.ª ed., Madrid 1983, p. 174.

¹⁹ J. PARRADO DEL OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Avila*, Avila 1981, p. 285-288 y 481-484.

²⁰ *Ib.*, p. 252.

ma del monumento funerario. Sobre el cuerpo principal de la cama, cuyo límite superior se marca con una cornisa muy volada, se dispone un pequeño cuerpo en talud decorado con paños colgantes sobre los que aparecen genios funerarios, trofeos y otras figuras, de forma similar a las guirnaldas que recorren el segundo cuerpo de la cama sepulcral del príncipe. Sobre el plano superior, que por su amplitud también recuerda el de la cama del monumento de don Juan, un lecho contiene las figuras yacentes de los esposos, a cuyos pies se recuesta un paje con el yelmo del caballero.

Como ya se ha visto, la introducción en nuestro país del tipo de cama sepulcral derivada de la del monumento de Sixto IV corrió a cargo de Fancelli. Pero fue un escultor español, Diego Siloe, quien dio una versión más fiel del sepulcro papal en algunos de los monumentos funerarios que labró. Siloe vería el mausoleo de Sixto IV a su paso por Roma durante su etapa de formación en Italia. Cuando a su regreso a España contrató en 1519 el sepulcro de Luis de Acuña, con destino a la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos²¹, demostró un conocimiento del monumento sixtino mucho más exacto que el que se revela en las obras de Fancelli. El absoluto predominio de la horizontalidad en el monumento burgalés y su primitiva concepción en forma de lápida son notas generales que le aproximan a su modelo romano²². Pero Siloe mantuvo además la curvatura y la escasa altura de los muros de la cama, que Fancelli había transformado en planos rectos de mayor verticalidad. Asimismo, la distribución y composición de los relieves del prototipo papal se continúan en el del obispo Acuña, extendiéndose la organización tripartita de los costados de la cama sepulcral de Sixto IV también a los testereros. De este modo cada muro de la cama contiene en el centro un emblema heráldico y, a sus lados, dos figuras femeninas. La posición sedente de éstas y la pequeña cartela (aunque sin inscripción) de las cuatro que se hallan esculpidas en los costados, las relacionan estrechamente con las Artes Liberales del sepulcro papal. En las esquinas se mantiene la hoja de acanto, rematada en voluta en la parte superior y en garra de león por debajo, usada originalmente por Pollaiuolo y que Fancelli había transformado en grifos, monstruos que aquí aparecen como tenantes de escudos tallados en relieve en los costados. Sobre el lecho, la figura del obispo es rodeada por una inscripción que recuerda, de forma mucho más modesta, la disposición del yacente de Sixto IV, cercado por sus escudos de armas, el epitafio y las alegorías de las siete Virtudes. Estas últimas, al igual que el emblema heráldico, son trasladadas por Siloe a los muros de la cama en el monumento burgalés. Para obtener el número de ocho figuras necesario, desde un punto de vista

²¹ M. MARTÍNEZ SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos 1866, p. 289-290.

²² En su testamento el obispo ordenaba que sobre su sepultura "no hagan sino una piedra en que este figurado mi bulto", *Ib.*, p. 130.

compositivo, para completar el conjunto, Siloe esculpió una octava representación femenina, que aparece llevando una *tabula* en sus manos y que podría ser identificada con una Sibila.

Una versión simplificada del sepulcro de Luis de Acuña se encuentra en el perteneciente a Toribio Gómez de Santiago y María de Vertendona en la iglesia parroquial de Santiago de la Púebla (Salamanca). El monumento funerario debió de realizarse al mismo tiempo que el retablo de la capilla donde se halla, considerado como obra de colaboración de Siloe y Bigarny²³. La combinación de pizarra y alabastro que se llevó a cabo en sus figuras yacentes es característica de la escultura funeraria burgalesa de fines del siglo xv y principios del xvi. Pero el sepulcro salmantino ofrece la novedad de la forma troncopiramidal de la cama, aunque el talud y la curvatura de sus lados son menos apreciables que en el sepulcro Acuña. En los muros de la cama se repiten invariablemente parejas de veneras, que, por ser atributo del apóstol Santiago, hacen alusión al apellido del difunto y que alternan con hojas de acanto desplegadas sobre cartelas avolutadas; estas últimas serían un desarrollo de las volutas entre las que se disponen las Virtudes de los costados del sepulcro del prelado burgalés. A pesar de que el estilo de Siloe aparezca en el clasicismo y en la dulzura con los que está modelado el rostro de la figura sepulcral femenina y de que se eligiera un tipo de cama sepulcral renacentista, la combinación de materiales anteriormente mencionada y la elección de caracteres góticos y no de capitales romanas para componer la inscripción que rodea a los difuntos suponen, por su entronque medieval, un paso atrás con respecto al sepulcro del obispo Acuña.

A los diez años de contratar el monumento funerario de Luis de Acuña, Diego Siloe, que se encontraba entonces en Granada, se comprometió a labrar un nuevo sepulcro, el de Alonso de Fonseca, para el convento de Santa Ursula en Salamanca²⁴. De nuevo pesó decisivamente en el escultor el recuerdo del monumento papal en lo que se refiere a la concepción de la cama sepulcral, pero, como resultado de su conocimiento del sepulcro de los Reyes Católicos en Granada, añadió algunos de los elementos utilizados por Fancelli en su versión del modelo sixtino²⁵. De este modo, aumentó la altura de la cama, sobrepuso a ésta un pequeño cuerpo, igualmente ataludado, sobre el que se colocó el lecho con la figura yacente del prelado, centró compositivamente los costados con sendos tondos y talló monstruos (leones alados) en las esquinas. El recuerdo del prototipo vaticano se mantuvo, sin embargo, en la horizontalidad predominante del monumento, en la concavidad de los muros de la cama, en la división tripartita de los costados

²³ M. GÓMEZ MORENO, *Las águilas...*, p. 49.

²⁴ *Ib.*, p. 184.

²⁵ *Ib.*, p. 50.

de ésta y en la disposición apaisada de los relieves rectangulares que contienen las figuras de los Evangelistas. Estos últimos guardan, además, una estrecha relación compositiva con las Artes Liberales del sepulcro papal, no sólo por su postura sedente, sino también por su interés en la representación de la tercera dimensión a través del movimiento y del giro de diversas partes del cuerpo.

Felipe Bigarny, que había colaborado circunstancialmente con Siloe y que se había dejado influir por el clasicismo de éste, también se distinguió por el uso de la cama troncopiramidal en los monumentos funerarios que labró. Cuando en 1524 contrató el sepulcro de Gonzalo Díez de Lerma para la capilla de la Presentación de la catedral de Burgos²⁶, el borgoñón, que probablemente no conocía el sepulcro sixtino, sí había visto, en cambio, todos los monumentos funerarios inspirados en él que se encontraban en España hasta entonces, ya que en ese mismo año informó favorablemente sobre la condición impuesta por los comitentes del sepulcro del cardenal Cisneros de que el monumento funerario de éste igualase o superase el del príncipe don Juan y el de los Reyes Católicos²⁷, lo que suponía un buen conocimiento de todos ellos. Por otra parte, en la catedral burgalesa el sepulcro del obispo Acuña debía de estar instalado ya desde hacía cuatro años. Es probable, además, que Bigarny si no participó a través de su taller, al menos conociera el sepulcro de Toribio Gómez de Santiago y su mujer. De todo ello y de su propia formación personal, dejó testimonio el borgoñón en el sepulcro de Gonzalo Díez de Lerma. Del mismo modo que hiciera Fancelli, concibió los muros de la cama sepulcral como planos rectos y les dotó de mayor altura que los del modelo vaticano. De Siloe copió la garra de león transformada en hojas de acanto y resuelta en voluta en la parte superior para las esquinas de la cama, así como la división tripartita de los costados, marcada en este caso por grupos de hojas de acanto que se enrollan en volutas. Los medallones de los que se había servido Fancelli para centrar la composición de los muros de la cama fueron el único marco escogido para contener las figuras en relieve. Esta manera de componer los lienzos de la cama sepulcral, a base de medallones, ha sido identificada como una nota propia de la escultura funeraria francesa²⁸. Con esta evocación de su procedencia Bigarny enriqueció, pues, este tipo de cama sepulcral.

Contemporáneamente al sepulcro de Gonzalo Díez de Lerma, Bigarny preparaba también el del I Condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco y su esposa, Mencía de Mendoza, igualmente con destino a la catedral burgalesa²⁹. De nuevo recurrió el borgoñón a la cama de paredes ataludadas,

²⁶ M. MARTÍNEZ SANZ, *op. cit.*, p. 267-269.

²⁷ J. MARTÍ Y MONSÓ, *op. cit.*, p. 59.

²⁸ E. PANOFKY, *op. cit.*, p. 83.

²⁹ C. G. VILLACAMPA, "La capilla del Condestable, de la catedral de Burgos", *A.E.A.A.* IV, 1928,

aunque en esta ocasión no esculpió decoración alguna en ella a causa de la dureza del jaspe con que está realizada. Asimismo, una cama de jaspe en forma de pirámide truncada dispuso Bigarny en el sepulcro de Pedro González Manso, en el monasterio de Oña (Burgos), que contrató en 1534³⁰.

Pocos años antes, Bigarny había compuesto una cama muy parecida a la del sepulcro del canónigo Díez de Lerma en el desaparecido monumento funerario de Fray Alonso de Burgos, que se encontraba en su capilla funeraria en el colegio de San Gregorio de Valladolid y que había contratado en 1531³¹. Según las descripciones³², los muros de la cama se decoraban con ocho tondos que contenían cuatro figuras religiosas³³ y cuatro alegorías de Virtudes³⁴, mientras que en las esquinas aparecían sirenas colocadas sobre una garra de león que asomaba en la basa. De la concepción de la cama como un tronco de pirámide da fe, sin embargo, otro sepulcro posterior en cuarenta años al del fundador del colegio de San Gregorio. Se trata del perteneciente a Pedro de la Gasca, en la iglesia de la Magdalena de Valladolid, cuyo autor, Esteban Jordán, se comprometió a reproducir las dimensiones y la forma del de Fray Alonso³⁵. La pirámide truncada que forma la cama del sepulcro de Pedro de la Gasca sería, pues, una copia de la del monumento funerario del colegio de San Gregorio. El nuevo gusto tendente a la desornamentación y la elección del jaspe como material en el que debía ser labrada, impidieron la talla en ella de motivo decorativo alguno, a excepción de unos austeros pilares adosados colocados en las esquinas y en el centro de los costados.

Contemporáneo del sepulcro vallisoletano es el de Esteban de Almeida (1570-1573), en la iglesia del colegio de San Esteban en Murcia, de procedencia y mano italiana, seguramente genovesa³⁶. La cama del monumento conserva el perfil trapezoidal y los lienzos cóncavos del sepulcro de Sixto IV. La composición de éstos, sin embargo, es muy distinta a la del modelo vaticano, ya que los costados se decoran con un relieve ovalado flanqueado por dos figuras de Evangelistas desprovistas de cualquier tipo de marco.

Al tasador del sepulcro murciano, Juan de Orea³⁷, se debe el de Diego

p. 33-41 y M. de MONTESA, "Más acerca de la obra encargada a Bigarny por los Condestables", *A.E.A.* XVIII, 1945, p. 232-233.

³⁰ E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores*, Valladolid 1941, p. 7-9.

³¹ G. de ARRIAGA, *Historia del colegio de San Gregorio* (ed. por M. M. HOYOS), t. I, Valladolid 1928, p. 53.

³² A. PONZ, *Viaje de España*, Madrid 1772-1794, t. XI, carta II, 53 e I. BOSARTE, *Viaje artístico a varios pueblos de España. I: Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid 1804, p. 217-219.

³³ La Virgen, Santo Domingo, San Gregorio y San Pedro Mártir.

³⁴ La Fe, la Esperanza, la Caridad y la Justicia.

³⁵ I. BOSARTE, *op. cit.*, p. 414.

³⁶ J. C. LÓPEZ JIMÉNEZ, "Estela de Andrés de Vandelvira en Levante. Catedral de Murcia y Santiago de Orihuela", *Archivo de Arte Valenciano*, 1970, p. 21 y C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *La iglesia y el colegio de San Esteban de Murcia*, Murcia 1976, p. 43.

³⁷ *Ibidem*.

Fernández de Villalán, en la catedral de Almería³⁸, que probablemente sea anterior al de Esteban de Almeida³⁹. El monumento ofrece la peculiaridad de transformar la primitiva convexidad de las paredes de la cama del prototipo papal en un juego manierista de superficies cóncavo-convexas. La inscripción funeraria ocupa los costados y el escudo de armas aparece en los testeros. Aunque Juan de Orea conocía el mausoleo de los Reyes Católicos en la cercana Granada, donde había trabajado en el palacio de Carlos V, el sepulcro con el que guarda una relación más estrecha éste monumento es el de Alonso de Fonseca, con el que tiene en común la presencia de leones alados guardando las esquinas y la adición de un segundo cuerpo con una cornisa muy volada.

Con estos tres últimos ejemplos se cerraría una serie de monumentos funerarios que había comenzado sesenta años antes a partir de la imitación del sepulcro de Sixto IV. Lo que surgió en nuestro país como la copia de un monumento de gran prestigio, se convirtió en sinónimo de calidad y modernidad. La excepcionalidad de los personajes celebrados a través de este tipo de sepulcro y el alto aprecio de que gozaron los artistas que lo introdujeron, favorecieron su difusión a partir de la versión que éstos habían dado del monumento papal.

El bronce del prototipo vaticano se abandonó en favor de materiales más familiares para la escultura funeraria española, como son el mármol, el alabastro y el jaspe.

La iconografía, como se ha visto más arriba, también experimentó cambios con respecto al sepulcro papal. Se prefirió la representación de temas de carácter religioso, como reflejo del espíritu medieval que continuó informando la escultura española durante el Renacimiento, o bien se prescindió de la decoración figurada en la cama en algunas ocasiones. Hubo, no obstante, ciertos sepulcros exentos (y fueron precisamente aquellos en los que la forma troncopiramidal de la cama se conservó sólo a través de un ligero recuerdo) en los que reapareció la asociación de las representaciones de las Virtudes, las Artes Liberales y la Teología, que había sido utilizada en el mausoleo de Sixto IV, aunque en los monumentos españoles estas alegorías se acompañaran además de otras figuras y escenas religiosas⁴⁰.

³⁸ M. RODRÍGUEZ y otros, *La catedral de Almería*, León 1975, p. 59.

³⁹ La realización del sepulcro se situaría entre 1556, año de la muerte del obispo, y 1573, fecha en la que Juan de Orea deja de trabajar como maestro de obras de la catedral de Almería para pasar al año siguiente a ocupar el mismo cargo en la catedral de Granada, cf. E. LLAGUNO y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, t. III, Madrid 1829, p. 35.

⁴⁰ En el cuadro que se ofrece a continuación, se han colocado en columnas aquellos sepulcros que tienen en común la característica señalada en cursiva en la parte superior. La distribución vertical, por otra parte, intenta expresar la sucesión cronológica. Las influencias y dependencias de unos sepulcros para con otros se indican a través de las flechas.