



Universidad de Valladolid

MÁSTER EUROPA Y EL MUNDO ATLÁNTICO.

PODER, CULTURA Y SOCIEDAD

**UNA APROXIMACIÓN AL ARTE
FUNERARIO EN CASTILLA DURANTE EL
REINADO DE ENRIQUE IV DE CASTILLA
(1454-1474)**

ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ

TUTOR: DR. MIGUEL ÁNGEL ZALAMA

Facultad de Filosofía y Letras
Valladolid
2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
METODOLOGÍA.....	9
EL ARTE FUNERARIO.....	12
EL ARTE FUNERARIO EN EUROPA EN EL SIGLO XV. BORGONA E ITALIA.....	16
BORGONA.....	17
<i>Sepulcro de Felipe el Atrevido</i>	18
<i>Sepulcro de Juan Sin Miedo y Margarita Baviera</i>	20
<i>Sepulcro de Philippe Pot</i>	21
ITALIA.....	22
<i>Sepulcro de Leonardo Bruni</i>	23
<i>Sepulcro del canciller Carlo Marsuppini</i>	24
<i>Sepulcro del cardenal Jacobo de Portugal</i>	25
EL ESPACIO FUNERARIO. LAS CAPILLAS FUNERARIAS.....	27
EL MONUMENTO FUNERARIO. EL SEPULCRO.....	35
BURGOS.....	35
<i>Sepulcro del obispo Alonso de Cartagena</i>	37
<i>Sepulcro de Alfonso Rodríguez de Maluenda</i>	40
<i>Sepulcro de Pedro Martínez de Ayllón</i>	41
TOLEDO.....	42
<i>Primer sepulcro del condestable don Álvaro de Luna</i>	43
<i>Sepulcro de don Juan Martínez de Contreras</i>	43
<i>Sepulcro de don Juan de Cerezuela</i>	45
<i>Sepulcro de don Juan de Luna</i>	46
<i>Sepulcro de don Pedro de Luna</i>	47
<i>Sepulcro de doña Inés de Ayala</i>	47
<i>Puerta de los leones</i>	49
SEVILLA.....	49
<i>Sepulcro de Juan de Cervantes</i>	49
ÁVILA.....	51
<i>Sepulcro de don Pedro González de Valderrábano</i>	53
<i>Sepulcro del deán Alonso González de Valderrábano</i>	54
<i>Sepulcro de Ruy González Dávila</i>	55

CÁCERES	56
<i>Sepulcro de Fray Gonzalo de Illescas</i>	57
<i>Sepulcro de don Alfonso de Velasco</i>	58
VALLADOLID	60
<i>Sepulcro de Fray Lope de Barrientos</i>	60
PALENCIA.....	62
<i>Sepulcro del deán Rodrigo Enríquez</i>	62
LEÓN.....	64
<i>Sepulcro de don Juan Martínez de Grajal</i>	64
<i>Sepulcro del obispo Gonzalo de Osorio</i>	65
SALAMANCA	67
ZAMORA	67
CIUDAD REAL	68
<i>Sepulcro de don Pedro Girón</i>	68
CUENCA	68
SEGOVIA.....	69
GUADALAJARA.....	70
<i>Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza</i>	70
LA RIOJA.....	72
<i>Sepulcro de don Pedro Suárez de Figueroa</i>	72
CONCLUSIONES	75
ILUSTRACIONES	79
BIBLIOGRAFÍA	93

INTRODUCCIÓN

La figura del rey Enrique IV de Castilla (1454-1474) ha sido tratada por la historiografía siempre en relación con el reinado de su sucesora, la reina Isabel I. El pleito sucesorio con su hermanastra que se produjo en los últimos años del reinado y tras la muerte del rey Enrique IV ha condicionado el estudio de la figura de este monarca. De acuerdo con esto han sido los aspectos políticos los que han primado a la hora de su estudio. Las luchas políticas que se producen en los años finales de la Castilla bajomedieval han determinado que las biografías que se han realizado de este período hayan incidido en este aspecto, hurtando de su estudio otra serie de aspectos destacados del reinado. Biografía de referencia es la de Luis Suárez. Se trata de una biografía política en que se narran los distintas luchas e intrigas entre, primero los infantes de Aragón y su padre, Juan II, por la corona de Castilla, problema que él heredará (aunque ya atenuado), luego con los distintos bandos nobiliarios y finalmente con su hermanastra¹. En esta misma línea de obras de historia política tenemos las biografías de Rogelio Pérez Bustamante², la clásica de Jean Lucas-Dubreton³, la de Ana Sánchez Prieto⁴ así como la de obra de Julio Valdeón Baroque⁵. Una obra clásica y de referencia es la de Gregorio Marañón⁶, si bien esta obra trata más sobre la personalidad del monarca, incidiendo sobre todo en dos aspectos: el carácter “pusilánime”, lo que le hace ser un veleta de las ambiciones de la nobleza (olvidando que en su reinado se produce un fortalecimiento del poder real) y la supuesta “impotencia” del rey, lo que será determinante en la literatura sobre el pleito sucesorio, aunque quizá no tanto para el desarrollo de los acontecimientos. Ninguna de estas biografías trata de aspectos económicos, sociales, demográficos o culturales, salvo de manera tangencial.

¹ SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Enrique IV de Castilla: la difamación como arma política*, Ariel, Barcelona, 2001.

² PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio. *Enrique IV de Castilla: 1454-1474*, Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1998.

³ LUCAS-DUBRETON, Jean, *El rey huraño (Enrique IV de Castilla y su época)*, Morata, Madrid, 1945.

⁴ SÁNCHEZ PRIETO, Ana, *Enrique IV. El impotente*, Aldebarán Ediciones, Madrid, 1999.

⁵ VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Los Trastámaras: el triunfo de una dinastía bastarda*, RBA, Barcelona, 2006.

⁶ MARAÑÓN, Gregorio, *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.

Para el estudio de la figura del monarca se tienen en cuenta como no podía ser de otra manera las fuentes documentales. Sin embargo, con el inconveniente que los documentos directamente relacionados con Enrique IV y su corte son muy escasos. La no existencia de un archivo específico en Castilla durante la Edad Media como ocurre en la corona de Aragón y que la documentación de corte se encontrara en los alcázares de Madrid y Segovia que sufrieron sendos incendios es una de las causas. Simplemente señalar que el Archivo de Simancas apenas contiene unos pocos documentos de su reinado, un par de ellos en el Registro del Sello Real y la mayoría en la Escribanía Mayor de Rentas⁷. Por ello hay que destacar la importante labor que está realizando el equipo dirigido por Miguel A. Ladero Quesada, y César Olivera Serrano con el objeto de elaborar una colección de documentos sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo⁸.

Si pocas son las referencias documentales de la época relacionadas directamente con el monarca, esta carencia documental es suplida con creces por la gran cantidad de crónicas de su reinado. Las crónicas del siglo XV se van a diferenciar de las anteriores (crónicas alfonsinas) en que “el relato escueto y lacónico deja paso a nuevas técnicas narrativas”⁹, siendo precursor de esta forma literaria don Pedro López de Ayala. Esta crónicas van a incorporar apreciaciones personales de sus autores por lo que son hasta cierto punto subjetivas, por lo que es necesario hacer un estudio crítico de las mismas¹⁰. Son varios los cronistas que relatan los acontecimientos de este reinado¹¹, siendo los más importantes Alonso de Palencia¹² y Diego Enríquez del Castillo¹³, que afrontan el reinado desde dos puntos de vista bien diferentes¹⁴. También es de obligada referencia

⁷ PLAZA BORES, Ángel de la, *Archivo General de Simancas: guía del investigador*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Subdirección General de Archivos, 1992.

⁸ VV.AA., *Documentos sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo. Volumen I*. Directores: Ladero Quesada, Miguel Ángel, Olivera Serrano, César, Editorial: Universidad Carlos III de Madrid. Comité Español de Ciencias Históricas, 2016.

⁹ MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, MARTÍNEZ CACHERO, José M^a, ARELLANO AYUSO, Ignacio, CASO GONZÁLEZ, José Miguel y CASO MACHICADO, M.^a Teresa, *Historia de la Literatura española. Vol. I. Edad Media*. Everest. León. 2010.

¹⁰ SOTO VÁZQUEZ, JOSÉ y MONTES SALAS, Antonio, “Notas para una crítica textual de la Crónica de Enrique IV”, *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, 68 (2008), págs. 9-20.

¹¹ PUYOL Y ALONSO, Julio, *Los cronistas de Enrique IV*, Reus, Madrid, 1921.

¹² PALENCIA, Alfonso de, *Crónica de Enrique IV. Escrita en latín por Alonso de Palencia*, ed. y trad. de A. Paz y Meliá, Colección de Escritores Castellanos, Madrid, 1904-1909, 5 vols.

¹³ ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, Diego, *Crónica de Enrique IV*, Aureliano Sánchez Martín, editor crítico. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1994.

¹⁴ MONTERO MÁLAGA, Alicia Inés, “Dos cronistas para un reinado: Alonso de Palencia y Diego Enríquez del Castillo” en *Estudios medievales hispánicos*, 2 (2013), págs. 107-128.

la Crónica anónima¹⁵. Nos dan mucha información aunque sobre aspectos cortesanos y artísticos son más limitadas¹⁶. Por eso son muy importantes las crónicas nobiliarias que nos dan una visión de la vida cotidiana y por tanto de estos aspectos más culturales. La más importante sin ninguna duda es la del condestable Miguel Lucas de Iranzo¹⁷. Para el conocimiento de los personajes relevantes de la época es de gran ayuda la obra de Hernando del Pulgar¹⁸.

Por lo que hace referencia al mundo del arte, objeto del presente trabajo, la producción historiográfica de lo que ocurrirá con su sucesora, la reina Isabel y su época¹⁹ también es abrumadora a favor de esta última. Frente a la imagen de una reina identificada como gran promotora de las artes, excelsa mecenas de la cultura e introductora tanto de las formas hispano flamencas como italianas, la figura del rey Enrique IV y su época parece alejada de todos estos aspectos a tenor de lo que estos estudios demuestran. La historia del arte español no ha tratado la relación de monarca con el arte de manera global. Todo lo que encontramos son estudios parciales sobre diferentes aspectos artísticos, pero no hay ninguna obra de referencia y síntesis que analice el arte en la época de Enrique IV. Las obras de estudio general que se refieren al siglo XV apenas se detienen en este reinado. Da la sensación que la fuerza que ejerce la labor de la reina Católica es tal que lo anterior o no existía o no tiene importancia. No

¹⁵ *Crónica anónima de Enrique IV de Castilla, 1454-1474 (Crónica Castellana)*. Edición crítica y comentada de María Sánchez-Parra. Ediciones de la Torre, Madrid, 1991.

¹⁶ NIETO SORIA, José Manuel, *De Enrique IV al emperador Carlos: crónica anónima castellana de 1454 a 1536*. Sílex, Madrid, D.L. 2015.

¹⁷ *Hechos del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV)* / edición y estudio por Juan de Mata Carriazo; estudio preliminar por Michel García, Marcial Pons, Madrid, 2009. Son varios los estudios que se han hecho sobre esta crónica e inciden en aspectos interesantes de la vida cortesana. En este sentido, JÓDAR MENA, M., “La imagen de Miguel Lucas de Iranzo: un cortesano precursor del Renacimiento en el reino de Jaén a finales del siglo XV”, *Millars: Espai i historia*, 35 (2012), págs. 69-91; CONTRERAS VILLAR, Angustias “La Corte del Condestable Iranzo: la ciudad y la fiesta”, *En la España medieval*, 10 (1987) (*Ejemplar dedicado a: La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI (III)*), págs. 305-322.

¹⁸ PULGAR, Hernando del, *Claros varones de Castilla*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 2007.

¹⁹ Entre la abundante bibliografía, VALDEÓN BARUQUE, Julio (coord.), *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica: ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, Ámbito Ediciones: Universidad de Valladolid, Instituto Universitario de Historia, 2003; ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo y MANSO PORTO, Carmen (coords.), *Isabel La Católica y el arte*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2006; MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel (coord.), *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*, Universidad de Granada, 2014; CHECA CREMADES, Fernando Y GARCÍA, Bernardo (coords.), *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Fundación Carlos de Amberes, 2005; DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Editorial Alpuerto, 1993; YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid, 1993.

son una ni dos las obras que cuando habla de la segunda mitad del siglo XV sitúan los ejemplos con los que quieren ilustrar sus tesis en el último cuarto de siglo, desechando lo ocurrido en el reinado de Enrique IV. La historia del arte ha llegado a acuñar un término para este arte finisecular, estilo Reyes Católicos o estilo gótico isabelino, con lo que se acentúa más la importancia de aquellos que están al frente de la monarquía en el mecenazgo y la capacidad de influir en el gusto artístico. Una obra que da un panorama amplio pero abarcando todo el siglo XV con un capítulo de síntesis sobre el arte funerario es la de Joaquín Yarza *La Nobleza ante el rey*²⁰.

No es intención lógicamente de este trabajo el que se llegue a algo parecido, ni siquiera que se pueda hablar de un arte específico del reinado de Enrique IV, pero sí intentar averiguar, en lo que respecta al arte funerario, si hay unas características que lo distinguan de los períodos que lo preceden y suceden. Y ello por una razón clara. El ejercicio del poder es consustancial a la propaganda política y una de las manifestaciones de ésta se realiza a través del patrocinio de obras de arte. Y si esto es así en todas las épocas no lo va a ser menos en época de Enrique IV. Una época, el siglo XV donde el ideal de caballería toma un nuevo auge con lo que esto supone en el mundo de las mentalidades, un mundo que tiene su reflejo clarísimo en los monumentos funerarios.

Una cuestión es si se puede hablar de un mecenazgo real y de un mecenazgo nobiliario, civil y eclesiástico. La respuesta es sí por una razón tan simple como que las obras artísticas las realizaban estos estamentos sociales, los únicos con poder económico suficiente para llevarlas a cabo. La pregunta es si este mecenazgo es mayor o menor que en otras épocas. La historiografía sí se ha preocupado de esta labor de mecenazgo real, que fue muy superior a la de su antecesor Juan II pero sin llegar a las cotas de la reina Católica. Enrique IV era un gran amante del lujo y esto se ve en las obras artísticas que patrocina. En primer lugar y sobre todo se preocupa de la reparación y el embellecimiento de los alcázares y palacios. La corte de Enrique IV era itinerante pero se pueden señalar dos lugares preferidos donde se asentó, Madrid y Segovia²¹. A esta labor dedicó gran parte de sus esfuerzos. Unas obras de acondicionamiento y

²⁰ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, El Viso, Madrid. 2003.

²¹ RÁBADE OBRADÓ, María Del Pilar, "Escenario para una Corte real: Madrid en tiempos de Enrique IV", *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 8 (2009) (Ejemplar dedicado a: Itinérance des cours).

embellecimiento en la que apreciamos su “devoción por el arte”. Así el Alcázar de Segovia cubrió sus estancias con ricas decoraciones de estilo gótico y mudéjar, muy del gusto del soberano. Hablamos de muebles, tapices, armaduras, convirtiéndolo a tenor de las crónicas de embajadores europeos en uno de los mejores palacios de su época. Todo con un objetivo como señala Calvo Cabezas, “la exaltación simbólicamente de la majestad real y su persistencia institucional”²².

La confirmación de la monarquía como institución le lleva a realizar una de las obras más importantes de esta época cual es la de completar la sala de los reyes²³ del Alcázar de Segovia, hoy desgraciadamente desaparecida, a cuya imagen se realizaron las salas de linajes de las grandes familias nobiliarias como por ejemplo la del Palacio del Infantado. Iniciada en época de Alfonso X la labor de Enrique IV es muy importante porque mandó completar y retocar muchos de las figuras de los reyes y realizar los arcosolios en que se acogen las figuras. También realizaría otra sala de los reyes en el Alcázar de Sevilla que posiblemente inicio su padre Juan II.

Enrique IV también embellecerá la ciudad de Segovia con la creación de otros edificios, como será el monasterio de San Antonio del Real, el palacio Real de San Martín para su uso personal, pues el Alcázar a pesar de su magnificencia resultaba muy frío, y el monasterio de El Parral.

Se ha estudiado el gusto de este monarca por el arte, si bien centrado en lo que la historiografía ha denominado artes menores o decorativas²⁴. Hacemos referencia a obras de extraordinaria belleza y buen hacer artístico, alguna de las cuales pasará a formar parte de esa espléndida colección de arte de los Reyes Católicos²⁵.

²² CALVO CABEZAS, Eva, “Patrimonio y arqueología del Alcázar de Segovia: reflexiones en torno a la arquitectura de los monarcas bajomedievales”, *Fòrum de Recerca*, 17 (2012), págs. 111-129.

²³ NOGALES RINCÓN, David, “Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)”, *En la España medieval*, 1 (2006) (Ejemplar dedicado a: Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria / coord. por Miguel Ángel Ladero Quesada), págs. 81-112.

²⁴ BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., “Las artes decorativas del gótico en Castilla”, *Biblioteca: estudio e investigación*, 25 (2010) (Ejemplar dedicado a: El Duero Oriental en la transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, arte y patrimonio), págs. 299-322.

²⁵ En este aspecto, los estudios de ZALAMA, Miguel Ángel, “Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla: su fortuna posterior”, en PARRADO DEL OLMO, Jesús María y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor De la Plaza Santiago*, Valladolid, Diputación de Valladolid-Universidad de Valladolid, 2009, págs. 55-60; LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Capilla, joyas y armas, tapices y libros de Enrique IV de Castilla”, *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 26 (2005) (Ejemplar dedicado a: Homenatge a la Professora Dra. Carme Batlle i Gallart), págs. 851-874; LADERO QUESADA, Miguel Ángel y CANTERA

En cuanto al arte de la corte de Enrique IV los problemas que plantea son ya sobre la propia definición de corte en estos tiempos bajo medievales. Con la ausencia de un lugar de residencia fija, la corte era itinerante y por lo tanto se consideraba tal el círculo de influencia nobiliaria que rodeaba al monarca, lo que estaba sujeto a los vaivenes políticos. La corte de Enrique IV organizaba muchos festejos y era conocida por su buen gusto²⁶, pero no generó un arte cortesano sino que el arte de los principales del reino era un arte privado, para su propia propaganda y legitimación, totalmente desvinculado de la figura del monarca.

Con relación a los intercambios artísticos con otros reinos europeos la historiografía es más abundante. Aunque nuevamente se incide sobre manera en los años finales de siglo. No obstante, las relaciones diplomáticas de Enrique IV con otros reinos son abundantes, especialmente con el papado²⁷, vías por la que se ha querido ver la introducción de las formas renacentes.

Pero la introducción de novedades vendrá determinada no por el rey sino por otros personajes importantes, hablamos de los privados del rey y los grandes eclesiásticos que llamaran a artistas relevantes para la realización de sus obras. Por ello, la historiografía se ha preocupado por la vía de penetración de ciertas formas de hacer en el arte como iremos viendo. Que el arte del siglo XV y en concreto el que se da durante el reinado de Enrique IV no es un arte hispano es evidente, pero esta influencia foránea es siempre matizada²⁸. El arte que llega a Castilla es fundamentalmente el del Norte, un “arte de renovación” y no lo italiano²⁹. Pero incluso lo que se conoce como hispano-flamenco tiene a veces más de hispano que de flamenco, se produce un “proceso de gradual hispanización”³⁰.

MONTENEGRO, M., “El tesoro de Enrique IV en el alcázar de Segovia 1465-1475”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 31 (2004), págs. 307-352.

²⁶ VALDEÓN BARUQUE, Julio, “La corte de Enrique IV y la Corte de Isabel” en *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 54 (2004), págs. 39-48.

²⁷ TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “Las relaciones de Enrique IV de Castilla con la corte papal y su influencia en el arte: el caso de la sillería leonesa” en María C. COSMEN, María Victoria HERRÁEZ ORTEGA, María PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, 2009, págs. 143-150.

²⁸ ARA GIL, CLEMENTINA Julia, “El siglo XV: influencia europea y singularidad castellana” en *Historia de una cultura* (coord. Por Agustín García Simón), vol. II, 1995, págs. 103-175.

²⁹ ZALAMA, Miguel Ángel, *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*. Cátedra. Madrid, 2016, pág. 30.

³⁰ DURÁN SANPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan, *Escultura gótica. Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, VIII, Plus Ultra, Madrid, 1956, pág. 303.

A la hora de realizar el presente trabajo se nos planteaba como enfocar su estudio. Se han empleado diferentes métodos para su análisis. No ha resultado difícil puesto que hacemos referencia a un reinado, el de Enrique IV de Castilla, que ocupa los años centrales del siglo XV. Un siglo que apunta al final de la Edad Media y en algunos aspectos atisba la Edad Moderna, y que en las artes visuales se caracteriza por la presencia dominante del Gótico y la llegada puntual de formas italianas, es decir, el Renacimiento. Es decir un período lleno de matices. Para la historia del arte es un siglo en que se produce un cambio de estilo. El estilo comporta un elemento formal evidente. Por ello se ha tenido en cuenta este método formal para analizar las obras de arte. No se ha seguido una metodología formalista pura, en la línea de Alois Riegl que se preocupa de estudiar las formas, única y exclusivamente, sino más en la línea de Max Dvorak que estudia la obra de arte desde el punto de vista formalista junto a otras manifestaciones culturales del mismo periodo. Todo lo más, si tenemos en cuenta que las innovaciones de este período central de siglo conviven con formas más retardatarias. Su estudio es necesario para apreciar esos matices. Así, se ha optado por una descripción estilística de las obras de manera que permitiera detectar esos cambios y a través de ellos rastrear las posibles influencias foráneas en su realización. Además, este análisis formal, nos ayuda a una sistematización de las posibles características comunes que las obras tienen con la finalidad de poder extraer unas conclusiones que nos permitan caracterizar el período analizado. Para ello, en la medida de lo posible hemos visitado un buen número de las obras que vamos a ver y utilizado los medios gráficos disponibles para una mejor comprensión. Y, por supuesto, las descripciones que se han hecho por la historiografía, sobre todo de aquellas obras que desafortunadamente ya no se conservan, siendo muy útiles, a estos fines, los semanarios que se editaban en el siglo XIX y que se caracterizaban por la descripción de diferentes monumentos, así como los catálogos monumentales que se han ido realizando.

Sin embargo hace mucho tiempo que la historiografía ha abandonado este método formalista como único método para el estudio de las obras de arte. Hemos tenido en cuenta la riqueza que supone la combinación de diferentes métodos. El

método iconográfico es otro aspecto que se ha tenido en cuenta. Se preocupa por el estudio de los temas o del contenido de la obra de arte. En el estudio del arte funerario es fundamental la simbología que el concepto de la muerte tiene en todo tiempo y lugar. Como veremos en el siglo XV este concepto sufre importantes cambios, separándolo de lo que ocurre en siglos anteriores. En un ámbito religioso, cual es el funerario, es necesario acudir al estudio del significado de las imágenes. Y en este siglo por una triple razón. En primer lugar, por si se han introducido nuevos motivos iconográficos. En segundo lugar, porque aunque se utilicen motivos iconográficos anteriores estos han cambiado de significado. Y, por último, por si estos motivos iconográficos tienen un carácter particular al aplicarlos al ámbito funerario. Afortunadamente hay una abundante bibliografía sobre este aspecto. Un estudio, el iconográfico que aunque tiene una larga tradición en los últimos años ha experimentado un gran desarrollo con la incorporación de gran número de revistas sobre el tema. Además nos interesaba este estudio iconográfico porque permitía el estudio del monumento funerario desde el punto de vista del poder. En este aspecto es fundamental el estudio de la heráldica. Los sepulcros están adornados con escudos heráldicos. Estos escudos nos van a permitir, primero la identificación de la obra y, por tanto, una mejor datación, cuestión esta última no menor si tenemos en cuenta que no se conoce mucha documentación sobre algunas de las obras. Además nos lleva a una mejor comprensión de los cambios estilísticos situándolos en su justo término temporal. A este fin nos ha sido de gran ayuda los trabajos que sobre heráldica se han realizado. Sobre todo en los ámbitos eclesiásticos que siempre han tenido buen cuidado de preservar la tradición. Si tenemos en cuenta que muchos sepulcros pertenecen al estamento eclesiástico la documentación recogida en los archivos diocesanos y catedralicios es fundamental, donde es habitual la descripción de los escudos de obispos y arzobispos. Asimismo, la documentación de las diferentes casas nobiliarias. Un último aspecto de este método iconográfico es lo referente a las inscripciones epigráficas. El epitafio es consustancial a la obra mortuoria. También de gran ayuda para la datación, al contener la fecha del fallecimiento (que no siempre es la de la realización de sepulcro). Esto aporta otra información muy importante, la del mundo de las mentalidades que en este siglo XV es realmente rica. Verdaderos testimonios en piedra del pensamiento del hombre del siglo XV en Castilla. De gran ayuda por tanto, los trabajos que desde el punto de la filología se han

preocupado por la traducción de muchos de estos epitafios (todavía muchos en latín a pesar de la progresiva utilización del castellano).

No ha sido nuestra intención abordar las obras desde un punto de vista biográfico del autor. Y ello por una razón en principio evidente: aunque es una época en que, como veremos, el artista va adquiriendo cada vez más peso como protagonista e impulsor de las obras de arte, muchas de las obras carecen de autoría conocida. Y de los pocos de los que sí conocemos su obra más o menos documentada no existen, por regla general, trabajos de referencia que hagan un estudio completo de la obra de estos artistas. Lo que sí hay son estudios concretos que los ponen en relación con determinadas obras. Estos han sido valiosísimos para extraer unos mínimos datos biográficos. Estos datos vitales son necesarios. La mayoría de los autores como veremos son de origen foráneo por lo que conocer su lugar de procedencia ayuda a comprender el lugar donde aprendieron su arte, y qué tipo de arte van a introducir en Castilla. Como mucho podríamos abordarlo desde un sesgo generacional, estudiando a estos artistas agrupados en el período concreto que estamos estudiando. No ha sido nuestro propósito, pero es verdad que está muy relacionado con un estudio formalista de las obras, más si tenemos en cuenta que muchas de ellas son realizadas por varias manos dentro de un mismo taller.

El estudio del ambiente artístico en que se mueve las obras de arte es otro aspecto que nos interesaba mucho, sobre todo en la vertiente que entendía Frederick Antal de relación entre mecenazgo y el artista, o como entendía Arnold Hauser, al relacionar las artes plásticas como otras formas artísticas dentro de un mismo contexto social. Este aspecto se ha tratado muy someramente, aunque sí hay dos aspectos que hemos tenido en cuenta. En primer lugar, el ambiente artístico europeo en los dos lugares más significativos en la mitad de la centuria, Borgoña e Italia. Y en segundo lugar, al tratar el concepto de la muerte en el siglo XV y su reflejo en el arte, así como la interrelación que hay entre las artes plásticas y otras artes. En este último aspecto, muy tangencialmente hacemos referencia a la influencia que algunas obras literarias tienen en el imaginario del hombre del siglo XV y que éste tiene en cuenta a la hora de su muerte.

El diccionario de la Real Academia Española define funerario como lo perteneciente o relativo al entierro y a las exequias. Y define entierro como sepulcro o sitio en que se ponen los difuntos y como acompañamiento de un cadáver que se lleva a enterrar. Y exequias como honras fúnebres, es decir, ceremonias religiosas celebradas en honor a un difunto³¹. En el presente trabajo vamos a centrarnos en las manifestaciones artísticas que hacen referencia al lugar de reposo del difunto, es decir, el monumento funerario y el lugar donde éste se deposita, fundamentalmente las capillas funerarias. Pero como vemos lo funerario va más allá y comprende una serie de rituales y ceremonias que tienen una manifestación artística.

Johan Huizinga señala que “no hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV”³². ¿Cuál es el concepto de la muerte en el siglo XV y cómo se verá reflejado en el arte? En el siglo XV conviven aspectos de modernidad con aspectos medievales en lo que al concepto de la muerte se refiere³³. Se impone la idea del más allá como continuación de la vida, no hay miedo a la muerte, es más todavía se mantiene una creencia muy medieval de la muerte como liberadora. Lo que sí produce temor es ser condenado, no conseguir la salvación³⁴. Sin embargo, el hombre del siglo XV empieza a tomar conciencia de la importancia del recuerdo de su vida lo que para el mundo del arte se traduce en importantes obras como sepulcros y capillas funerarias.

A la hora de la muerte las preocupaciones de los privilegiados se pueden situar en tres niveles, según López Benito: un nivel individual de carácter religioso, un nivel familiar de carácter material y un nivel social que refleje su rango social³⁵. La preocupación por la salvación lleva al hombre del siglo XV a prepararse para el

³¹ Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.).

³² HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Altaya, Barcelona, 1997, pág. 194.

³³ SÁNCHEZ PÉREZ, María, “La muerte por entregas”, *Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento religioso*, 15 (2008), págs. 75-110.

³⁴ PORRAS GIL, María Concepción, “El concepto de la muerte a finales de la Edad Media”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 2006 (1993), pág. 9-17.

³⁵ LÓPEZ BENITO, Clara Isabel, “La oligarquía salmantina en los inicios de la edad moderna: actitudes ante la vida y la muerte”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 12 (1992), págs. 31-42.

momento de la muerte. Por ello surgieron los *ars moriendi* o Manuales de la Buena Muerte, que es una forma individual de afrontar la muerte. Se circunscribe al ámbito de la intimidad y propugnan una disposición valiente y positiva ante la muerte³⁶. Junto a esta forma individual de prepararse hay otra que tiene que ver con la organización social. La teoría de purgatorio propugna una forma para la salvación a través de donaciones, oraciones y limosnas de los pobres, lo que está íntimamente ligado a la figura del patronato, y tiene relevancia para el mundo del arte.

Todo lo que rodea a la muerte va a tener tanta importancia en el siglo XV que inunda la vida cotidiana. Y lo hace hasta tal punto que lo aleja de lo meramente religioso, y los límites entre lo sagrado y lo profano se desvanecen³⁷. Las danzas macabras es un claro ejemplo de esta confusión, acercándolo más a las fiestas populares que a una ceremonia religiosa, que tendrán en las artes literarias y figurativas sus correspondientes representaciones. Sin embargo, transmiten una mentalidad todavía medieval propia de este siglo de transición. Según estas danzas, la muerte iguala a todas las personas con independencia de su lugar en la sociedad, la fama es efímera y la muerte borra la belleza en favor de la corrupción del cuerpo³⁸. Esta forma de entender la muerte se concilia mal con la de los privilegiados para quienes por supuesto la muerte es una continuación de la vida y la misma situación que se ocupa en la sociedad estamental se tendrá en el más allá. Ni que decir de la importancia de la fama, tema estrella del siglo XV y uno de los conceptos fundamentales para entender el cambio de mentalidad del hombre moderno. Y en cuanto a la corrupción del cuerpo a través de esqueletos y calaveras no encontramos en Castilla en el siglo XV³⁹ estas representaciones en los sepulcros, muy al contrario se caracterizan por un “realismo idealizado”.

En relación con lo macabro vamos a encontrar una tipología específica de escultura funeraria, el *transi tomb*. Consiste en sustituir el yacente idealizado por una imagen de un cuerpo en descomposición, o esta imagen junto a la del yacente habitual. Es un tema que tiene escasos ejemplos en España, siendo un tema que tuvo mucho auge

³⁶ HAINDL UGARTE, Ana Luisa, “Ars bene moriendi: el Arte de la Buena Muerte”, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 3 (2013), págs. 89-108.

³⁷ HUIZINGA, Johan, *Op. Cit.*, pág. 221.

³⁸ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “La danza macabra”, *Revista digital de iconografía medieval*, VI, 11, (2014), págs. 23-51.

³⁹ REDONDO CANTERA, María José, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, pág. 222.

en este siglo XV en el norte de Europa. Este tipo de representación es un mensaje simbólico en que “las figuras del vivo y el muerto acostadas sobre un lecho muestran, de forma simplificada pero muy elocuente, la concepción dicotómica y dual de la vida tal y como la percibían los teólogos neoplatónicos de la Baja Edad Media”⁴⁰.

Los privilegiados aspiran a la inmortalidad del alma y a la fama del linaje⁴¹. En la cúspide de esta sociedad tenemos al rey. La imagen del rey y de la monarquía va asociada a la imagen del poder. El rey en sus distintas actuaciones da muestras del ejercicio del poder. Estas manifestaciones se desarrollan a lo largo de toda su vida. Pero no acaban ahí. A la hora de la muerte, el rey y la institución que representa, también quieren hacer sentir su poder. Y este poder se verá reflejado en los actos que se llevan a cabo después de fallecido el monarca. Los rituales, exequias y ceremonias que realizan a la muerte del rey se caracterizan por un gran despliegue decorativo y suntuosidad⁴². En estas ceremonias la decoración era fundamental lo cual podía generar un desarrollo artístico⁴³. Sin embargo no parece que la realización por ejemplo de túmulos funerarios fuera encargada a artistas medianamente competentes y ni mucho menos tendrán el desarrollo artístico que ocupara en estas ceremonias esta arquitectura efímera a partir del siglo XVI⁴⁴.

Estas prácticas ceremoniales no solo eran exclusivas de la realeza sino también de las personas más destacadas donde se combina el ritual privado con el público. Estos

⁴⁰ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert y BERZAL LLORENTE, Laura María, “El *transi tomb* iconografía del yacente en proceso de descomposición”, *Revista digital de iconografía medieval*, VII, 13 (2015), págs. 67-104.

⁴¹ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 113.

⁴² PASCUAL MOLINA, Jesús F., “Lujo y exhibición pública: el arte al servicio del poder en las recepciones a doña Juana y don Felipe” en ZALAMA, Miguel Ángel (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, 2010, págs. 305-324. Varios trabajos sobre funerales reales en el siglo XV como GARCÍA PÉREZ, Francisco José y GONZÁLEZ ARCE, José Damián, “Ritual, jerarquías y símbolos en las exequias reales de Murcia (siglo XV)”, *Miscelánea medieval murciana*, XIX-XX (1995-1996), págs. 129-138.

⁴³ CABRERA SÁNCHEZ, Margarita, “Funerales regios en la Castilla bajomedieval”, *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 22 (2001) (Ejemplar dedicado a: Homenatge al Dr. Manuel Riu i Riu (vol. 2)), págs. 537-564.

⁴⁴ VARELA, Javier, *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*, Turner, D.L., Madrid, 1990.

ceremoniales eran establecidos en los testamentos de estos personajes. Así Pedro Girón dejó dispuesto todo lo relativo a sus funerales⁴⁵.

En lo que al estamento eclesiástico se refiere podría parecer que el carácter religioso primara sobre su condición mundana, sin embargo la tumba de un obispo sería más una manifestación del último aspecto, es decir, un reflejo de su calidad moral, pero también y sobre todo de su condición social⁴⁶. Esto tampoco es casualidad, los altos cargos de la Iglesia castellana son gente más preparada intelectualmente que la nobleza y por tanto eran utilizados por los reyes para las relaciones con otros reinos los que les permitía viajar y por ello entrar en contacto con otros ambientes artísticos, alguno de los cuales importará a la península, como por ejemplo Alonso de Cartagena⁴⁷.

Como es un siglo de contradicciones, nos encontramos en muchos testamentos una humildad en los deseos del testador en todo lo relativo a sus exequias⁴⁸. Un ejemplo de virtudes que tiene en muchas de las representaciones una finalidad pedagógica. Por ello, en las capillas funerarias se hacen retablos destinados a este objetivo. Sin embargo, en el arte funerario no se crea una tipología específica de retablo para esta finalidad.

En vista de todo esto, veremos que el arte funerario va ser una de las principales preocupaciones de las elites, y a ello van a dedicar gran parte de sus esfuerzos y fortunas. Es un reflejo claro de la importancia de la muerte en esta sociedad medieval, y que tendrá su continuación en época moderna. El mundo de lo funerario va a contemplar algunas de las obras de arte más importantes de este período.

⁴⁵ PÉREZ MONZÓN, Olga, “Escenografías funerarias en la Baja Edad Media”, *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 27 (2011) (Ejemplar dedicado a: Pensar en imágenes, pensar con imágenes en la Edad Media), págs. 213-244.

⁴⁶ CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “El poder episcopal a través de la escultura funeraria en la Castilla de los Trastámara”, *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 5 (2006), págs. 173-184.

⁴⁷ VILLARROEL GONZÁLEZ, Óscar, “Eclesiásticos en la diplomacia castellana en el siglo XV”, *Anuario de estudios medievales*, 40, 2 (2010), págs. 791-819.

⁴⁸ HAINDL UGARTE, Ana Luisa, “La Muerte en la Edad Media”, *Historias del Orbis Terrarum*, 1 (2009), págs. 104-206.

EL ARTE FUNERARIO EN EUROPA EN EL SIGLO XV. BORGOÑA E ITALIA

El siglo XV es el siglo en del Renacimiento en Italia, algo que ha sido mitificado en exceso. Ya en el año 1942 Lucien Febvre escribió su tesis titulada *El problema de la incredulidad en el siglo XVI*⁴⁹. En este libro rompía con el mito del Renacimiento, que tradicionalmente se contraponen con Edad Media. Frente a un período de una cultura de escaso brillo, el Renacimiento alcanzaría la perfección en las formas, en el pensamiento, en buena medida merced a la vuelta a la Antigüedad clásica. Todo lo que es perfección se identifica con el Renacimiento, el hombre se libera de una serie de trabas que le tenían atado y pasa a estar en disposición de controlar la realidad. El hombre centro del universo.

A quien se le atribuye la definición primera y el concepto de Renacimiento es a Vasari (mediados del siglo XVI) a partir de la perspectiva artística en contraposición con el Gótico, atribuyendo al arte del Renacimiento un altísimo grado de perfección que no tendría el arte anterior y ello porque se vuelve nuevamente al modelo clásico⁵⁰.

Jacob Burckhart escribe un libro fundamental en el año 1870 que es *La cultura del Renacimiento en Italia* que historiadores como Peter Burke en una de sus obras de síntesis *El Renacimiento* considera un libro de enorme valor. Burckhart delimitó el Renacimiento a tres aspectos: un movimiento cultural, italiano y paganizante⁵¹.

Jean Delumeau hizo una crítica en los años 50 del siglo XX a todos estos rasgos que Burckhart había definido. Es cierto que existe un círculo en torno a la Universidad de Padua caracterizado por su paganismo, pero lo que más define al Renacimiento es el intento de conciliar fe y razón. Por tanto para Delumeau todavía tiene efecto aquella división establecida por los humanistas entre lo que era la Edad Antigua y su época, y en medio una Edad Media de escaso valor. El historiador Jean Delumeau prefiere hablar de la civilización del Renacimiento⁵², verlo como un fenómeno de civilización dentro del concepto de Historia Total, más global. Para Delumeau el Renacimiento sería la

⁴⁹ FEBVRE, Lucien, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: la religión de Rabelais*, Akal, Madrid, 1993.

⁵⁰ VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid, 2007. [1550]

⁵¹ BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Akal, Madrid, 2004.

⁵² DELUMEAU, Jean, *La civilización del Renacimiento*, Juventud, Barcelona, 1977.

época en que la civilización europea se distancia definitivamente del resto de civilizaciones. Se puede hablar ya de un modelo de civilización europea que se exporta e importa a otras. Y eso no es solo exclusivo de Italia sino de un ámbito mucho más amplio.

Erwin Panofsky inicia su clásico *Los primitivos flamencos* en su capítulo de introducción de la siguiente manera:

“Cuando dos hombres del siglo XVI tan dispares como Lutero y Miguel Ángel dirigían su conversación a la pintura, pensaban que sólo había dos escuelas dignas de mención, la italiana y la flamenca.”⁵³

Por tanto ya Panofsky antes que Delumeau puso el acento en que el “renacer” del arte del siglo XV va más allá de Italia. No todo viene de Italia⁵⁴. Gombrich al hablar del siglo XV lo considera un siglo de transición, habla de tradición e innovación, pero a la vez distingue claramente los dos grandes focos del arte del cuatrocientos, Italia y el Norte⁵⁵, es decir, Flandes. Esto es más evidente en la pintura, pero también la escultura presentará innovaciones importantes que la apartan de la tradición gótica.

BORGOÑA

Una de la cortes más fastuosas que hay en el siglo XV es la del ducado de Borgoña. El ducado tiene su origen en una donación de patrimonio del rey de Francia Juan II a su hijo Felipe en 1364 (no heredero a la Corona). Dicha donación de estos territorios se caracteriza por la prohibición de enajenarlos, regresando al patrimonio real en caso de agotamiento de la línea sucesoria (*apanage*). Los duques de Borgoña son Felipe el Atrevido (1364-1404) que casó con Margarita de Flandes (heredera de una parte muy importante de los Países Bajos), Juan Sin Miedo (1404-1419) que casó con Margarita de Baviera, Felipe el Bueno (1419-1467) que casó sucesivamente con Micaela de Valois, Bona de Artois e Isabel de Portugal, Carlos el Temerario (1467-1477) que casó con Margarita de York, y María de Borgoña (m. 1482) que casó con Maximiliano de Austria (padres de Felipe el Hermoso).

⁵³ PANOFSKY, Erwin, *Los primitivos flamencos*, Cátedra. Madrid. 2016.

⁵⁴ COSMEN, María C., HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María (coord.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Universidad de León, 2009.

⁵⁵ GOMBRICH, Ernest H., *Historia del arte*. Debate, 1995.

Se forma a partir de este momento uno de los estados más pujantes del fin de la Edad Media. La Corte y el centro artístico se sitúan inicialmente en Dijon. En 1383 se fundó la Cartuja de Champmol como panteón familiar, iniciándose una fuerte actividad para enriquecer la cartuja, pero no había personal para cubrir los encargos lo que propicia la llegada de artistas franco-flamencos.

La corte de Borgoña se va a caracterizar por el ideal caballeresco con el auge de las ordenes de caballería, un nuevo sentido del trato amoroso que lo retrotrae a las cortes trovadorescas del Languedoc del siglo XII, un gusto desmesurado por la vida y un nuevo sentido religioso, más espiritual, unido a una nueva concepción de la muerte⁵⁶. Todos estos aspectos tendrán su reflejo en el arte, sobre todo como tema iconográfico pero también en lo que a los aspectos formales se refieren. Materia y contenido unidos para la nueva forma de entender el mundo que se está alumbrando en el siglo XV.

De acuerdo con ello lo importante en este arte del Norte no es el simbolismo (propio del Gótico) sino la narración⁵⁷, figuras “sacadas del natural, con volúmenes nítidos”⁵⁸.

Sepulcro de Felipe el Atrevido

Se van a labrar algunos de los sepulcros más espectaculares del siglo XV, que en principio siguen el modelo de las tumbas reales de Saint-Denis pero con un motivo propio borgoñón, el cortejo fúnebre de plañideros⁵⁹. El primero es el Sepulcro de Felipe el Atrevido [il. 1] en cuya realización interviene uno de los mejores escultores de la historia del arte Claus Sluter (1379-1406). El nombre de Sluter es conocido a partir de 1379, fecha en la que aparece en las listas de gremio de talladores en piedra de Bruselas. En ella se lee su lugar de nacimiento que se puede interpretar como Haarlem. Sin embargo se buscaría inútilmente los orígenes escultóricos de Sluter en su nativa diócesis de Utrech, y posiblemente trabajó en Bruselas. En 1385 trabaja en la cartuja de Champmol como ayudante de J. Marville que recibió el encargo de levantar en la cartuja una tumba de mármol y alabastro para Felipe el Atrevido y el portal de la Cartuja. Tras su fallecimiento en 1389 Sluter se hace cargo del taller y las obras

⁵⁶ HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Ediciones Altaya, Barcelona, 1997.

⁵⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Historia de la escultura*, Gredos, Madrid, 1964, pág. 150.

⁵⁸ ZALAMA, Miguel Ángel, *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*, pág. 96.

⁵⁹ BIALOSTOCKI, Jan, *El arte del siglo XV: de Parler a Durero*, Istmo, Madrid, 1998, pág. 55.

contratadas. En 1396 hizo llamar a su sobrino Claus de Werve para que le ayudara, muriendo en 1405-1406 sin haberse terminado el sepulcro y el pozo.

Su estilo se caracteriza por imprimir fuerte movimiento a las figuras, a veces casi helicoidal con independencia total respecto al fondo, por un tratamiento superficial que permite crear matices a la luz y produce calidades, la superficie no queda lisa, por el carácter individual de las figuras y la gran fuerza expresiva en los rostros y por el uso de las telas como recurso expresivo. Su estilo tuvo larga repercusión, dando lugar al llamado estilo borgoñón. El estilo borgoñón tiene una fuerte caracterización de los rostros y los valores táctiles de la tela⁶⁰.

El Sepulcro de Felipe el Atrevido que fue destinado a la capilla de la Cartuja de Champmol, actualmente está en el Museo de Bellas Artes de Dijon. Los trabajos del sepulcro se ralentizan, ya que al duque le interesa mucho la construcción del calvario que es lo que se estaba haciendo. En 1404 muere el duque y el sepulcro está sin terminar, la obra se hace prioritaria concluyéndose en 1410. Sluter había fallecido en 1406 y será su sobrino quien lo termine. La tumba fue desmontada durante la Revolución francesa. La figura yacente del duque se destruyó, también se desmonta la tumba de Juan sin Miedo y se mezclan los plañideros de ambas tumbas. Fue restaurado en 1819-1827. Gracias a un dibujo de 1736 fueron colocadas las cuarenta figuras en disposición semejante a la original

Los materiales son mármol negro para la caja, pedestal y lápida y alabastro para el yacente y plañideros. ¿Cómo es su estructura? Gran basamento de mármol negro que Marville trajo de Dinant. La decoración de la caja se caracteriza por la introducción de una nueva especialidad, la galería de columnas abiertas a la manera de claustro, donde las cuarenta figuras de bulto redondo (plañideros y niños de coro) parecen que se desplazan en forma de cortejo o procesión continua. La figura yacente, reconstruida en 1824, era fuertemente realista. La cabeza flanqueada por dos ángeles con rasgos de dulzura (posiblemente por la intervención de Claus de Werve). Los plañideros son figuras muy movidas con fuerte realismo en el rostro y con gran expresividad dada por las telas. Hay muchas diferencias de calidad, y pocos se atribuyen a Sluter.

⁶⁰ RIVERA BLANCO, Javier, LA PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de y MARCHÁN FIZ, Simón (coords.), *El arte gótico*, Historia del arte de Castilla y León, III, Ámbito Ediciones, 1994, pág. 290.

Esta diferencia estilística y de calidad se debe a la conclusión por parte de Claus de Werve (1380-1439). Era natural de Hattem, cerca de Werve. En 1396 llegó a Dijon, llamado por su tío Sluter, apareciendo relacionado por primera vez en el pozo de Moisés junto a Jean de Prindale. En 1406 a la muerte de su tío se convierte en su sucesor y dirige las obras del taller de Dijon. En 1406 se compromete con Juan sin Miedo a terminar el sepulcro de Felipe el Atrevido. En 1415 pasó a trabajar a Poligny en el convento de clarisas de San Hipólito. Trabajó todo el tiempo a las órdenes de Juan Sin Miedo, y a la muerte de éste paso a ser también escultor de Felipe el Bueno. Se conocen algunas de sus obras por dibujos o grabados. Su estilo se reconoce en las obras realizadas después de la muerte de su tío. No tiene el talento artístico de Sluter. Herencia de Sluter es la interpretación más pictórica, más dulce. Su expresión alcanza mayor intensidad dramática. Continúa la tradición de las telas abultadas y del pelo lanoso (todavía más que Sluter).

Sepulcro de Juan Sin Miedo y Margarita Baviera

El sepulcro de Juan Sin Miedo y Margarita Baviera [il. 2] (actualmente en el Museo de Bellas Artes de Dijon)⁶¹ fue realizado por Juan de la Huerta (1439-1462). Español de Daroca que trabajó al servicio de los Duques de Borgoña. En 1442 hizo contrato con Felipe el Bueno para realizar la tumba de Juan Sin Miedo y Margarita de Baviera en Dijon. En 1456 abandona el taller ducal y se ignora su nuevo destino. El sepulcro está sin terminar.

La obra contratada en 1442, en la que trabaja hasta 1456 abandonándola sin terminar, la concluye Antoine Le Moiturier que 1466 realiza los yacentes y acabó los plañideros. Tanto Juan sin Miedo como su hijo Felipe el Bueno querían que la tumba fuera un fiel modelo del sepulcro de Felipe el Atrevido. El basamento, la caja y la lápida se realizan en mármol negro y el resto en alabastro. Los plañideros siguen el modelo de Sluter.

⁶¹ HUYNH, M., KAGAN, J. y JUGIE, S., *Itinéraire du Patrimoine: Le Puits de Moïse. La chartreuse de Champmol*, Editions du Patrimoine- Musée des beaux-arts de Dijon, 2004; BARON F., JUGIE, S. y LAFAY, B., *Les tombeaux des ducs de Bourgogne, de la chartreuse de Champmol au musée des beaux-arts de Dijon: création, destruction, restauration*, Somogy, Paris, 2009; *The Mourners. Tomb Sculptures from the Court of Burgundy*, Seattle, Marquand Books, 2010, (2016) del Musée des Beaux-Arts de Dijon en Sitio web: <https://mba.dijon.fr/>.

Sepulcro de Philippe Pot

Merece especial mención el Sepulcro de Philippe Pot [il. 3] (h. 1480), gran senescal de Borgoña y caballero del Toisón de Oro, orden de caballería fundada por Felipe III de Borgoña. Actualmente se encuentra en el Museo del Louvre, realizado por Antoine Le Moiturier. Originario de Avignon, sobrino de Jacques Morel, se instala en Dijon en 1466 hasta 1494. Acaba su carrera en París donde los documentos le mencionan todavía en 1497. Trabaja para Felipe el Bueno. Lo más importante es su aportación a la transformación de la escultura funeraria. Con este escultor el sepulcro toma una nueva caracterización, sustituye los plañideros pequeños que circulan por la galería de un claustro por figuras de mayor tamaño que llevan sobre sus hombros la lápida con la figura yacente.

Los plañideros van encapuchados, al estilo borgoñón, con túnicas negras portando los escudos de la familia. Son figuras que transmiten el dramatismo y expresión a través de las telas que les cubre el rostro. La figura del yacente, Philippe Pot, aparece con indumentaria de caballero. Es una escultura de tres dimensiones, cada vez depende menos de la arquitectura, convirtiendo la escena en algo muy naturalista, plañideros emancipados sueltos que conducen el cadáver. Es una obra única que no crea escuela.

En Castilla lo borgoñón en los sepulcros se aprecia sólo en detalles concretos, sobre todo en el mayor naturalismo con que se tratara a la figura del yacente. Sin embargo el concepto global de este tipo de sepulcro no se va a dar. Sí tendrá cierta influencia en la zona del reino de Navarra, en estos casos por la simple razón que el comitente, el rey Carlos III pertenecía a una dinastía de origen francés, Evreux, y estaba emparentado con la dinastía de Borgoña. Su sepulcro y el de su mujer Leonor de Castilla en la nave central de la catedral de Pamplona fue encargado a un escultor flamenco Johan Lome de Tournay⁶², aunque su resultado es mucho más pobre comparado con los que hay en Dijon.

⁶² JUSUÉ SIMONENA, Carmen (coord.), *La catedral de Pamplona*, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, págs. 340 y ss.

ITALIA

El siglo XV en Italia supone una auténtica revolución para la historia del arte. Lo que con el tiempo se llamara Renacimiento vuelve su vista hacia el mundo clásico, especialmente Roma, pues el conocimiento de lo griego es muy parcial y siempre de forma indirecta, trata de recuperar una época que el hombre de ese siglo considera mejor que en la que vive. ¿Pero para el mundo del arte en qué se fijan? En primer lugar, en la forma, hay una recuperación arqueológica de la antigüedad, una forma de trabajar que denominan *all'antica*. En segundo lugar, la búsqueda de la realidad frente al simbolismo medieval. Y por último, un aspecto más filosófico, una forma de entender el mundo que coloca al hombre como centro del universo⁶³. El arte funerario es una manifestación artística perfecta para ejemplificar todos estos aspectos. La recuperación de las formas se aprecia en la forma que van adquirir estos monumentos funerarios, que tienen una configuración arquitectónica que toma como referente la obra tanto teórica como práctica de Leon Battista Alberti⁶⁴. En cuanto a la búsqueda de la realidad, se aprecia en el mayor naturalismo en los bustos de los yacentes, donde destaca la importancia del retrato y la representación de motivos antiguos con gusto por lo aristocrático⁶⁵. Y sobre todo, el último aspecto, el hombre como centro del universo, el hombre del siglo XV toma conciencia del yo, se aprecia un mayor individualismo.

El arte funerario a pesar de lo religioso va a permitir la introducción de motivos páganos que concilien bien con lo sagrado, porque a pesar de lo mucho que queramos incidir en la progresiva secularización del arte, el arte seguirá siendo cristiano y los artistas van a centrar, sobre todo, su atención en la belleza de las formas⁶⁶. Se ha incidido en un aspecto, cual es la relación entre humanismo y Renacimiento. En primer lugar, hay muchos humanismos. Pero se insiste demasiado en la vertiente neoplatónica del humanismo y su influencia sobre el arte. Sin embargo, el neoplatonismo se circunscribe a círculo muy reducido y si algo podemos decir desde nuestro punto de vista sobre el arte del renacimiento es que es profundamente aristotélico.

⁶³ ZALAMA, Miguel Ángel, *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*, pág. 22.

⁶⁴ SUÁREZ QUEVEDO, Diego, "Sobre Leon Battista Alberti en el sexto centenario de su nacimiento. La Capilla Rucellai en San Pancrazio de Florencia", *Anales de historia del arte*, 14 (2004), págs. 85-120.

⁶⁵ ANTAL, Frederick, *El mundo florentino y su ambiente social: la república burguesa anterior a Cosme de Médicis, siglos XIV-XV*. Alianza Editorial, 1989, pág. 233.

⁶⁶ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Juan José, *Historia de la escultura*, Gredos, Madrid, 1964, pág. 174.

Los sepulcros de esta época del reinado de Enrique IV coinciden con la realización en Italia de unos sepulcros a cargo de artistas pertenecientes a la llamada “segunda generación” de escultores florentinos, tras una primera es la que destacan Ghiberti y Donatello.

Sepulcro de Leonardo Bruni

Bernardo Rossellino (1409-1464) inaugura una forma de hacer en los monumentos funerarios. Perteneciente a esta segunda generación de quattrocentistas. Participa del furor humanístico de los papas Pío II y Nicolás V para quienes trabajó en sus proyectos. Es un escultor florentino y su escultura bebe de Brunelleschi, Ghiberti y Donatello así como de los principios teóricos formulados por Alberti⁶⁷.

Una de sus grandes obras es el sepulcro de Leonardo Bruni [il. 4] situado en la iglesia franciscana de Santa Croce de Florencia. Leonardo Bruni, canciller de la República de Florencia desde 1427 a 1444, es uno de los grandes humanistas del siglo XV, filólogo e historiador. Su sepulcro es uno de los ejemplos de monumento público. No es un encargo personal sino una muestra del reconocimiento de la ciudad a un hijo suyo del que se siente orgulloso y al que quiere honrar. El monumento intenta recuperar de manera arqueológica la antigüedad como hace Alberti. Así el monumento está formado por un gran arco triunfal muy similar al de la fachada de Santa María Novella (recogida en el tratado de Alberti). Sostenido por unas columnas con podio, acanaladas, con capiteles más robustos y un entablamento. Es una recuperación arqueológica pero a la manera florentina. La columna es toscana no romana, es decir, clásica a medias. Es más contundente, tiene más masa.

En el testero otro elemento *all'antica* son paneles de distinto color (tomado de los antiguos llamado estilo pompeyano). En algunas pinturas se colocan también estas intarsias de mármoles de colores para imitar las estancias antiguas. Este tipo de tumba une la plástica clásica con la tradición cristiana. Por eso no hay problema de que aparezca un tondo con la Virgen en la luneta del muro. Es un relieve en que se reduce la línea propia de la primera generación de escultores florentinos, pero superponiendo curvas y elevando algunas partes. En la cúspide hay dos ángeles que sostienen el escudo blasonado del difunto, realizados posteriormente y descomponen la primitiva

⁶⁷ POPE HENNESSY, John, *La escultura italiana en el Renacimiento*, Nerea, Madrid, 1998.

composición cerrada del monumento, así como elementos de la iconografía clásicos, como águilas que sostienen las andas sobre las que reposa el yacente. A estos humanistas se les hace casi héroes. Se le representa con un laurel en la cabeza coronándolo. Se busca la eternidad y la fama. Está sosteniendo un libro (que tradicionalmente era sagrado), pero aquí es la Historia de Florencia que él mismo escribió. Además su epitafio alude a las musas, símbolo claramente humanista. Como vemos combina la antigüedad con el mundo cristiano. Sepulcro con forma de sarcófago con leones. Hay por tanto una interpretación política⁶⁸. Las banderías políticas en la ciudad del Arno entre los güelfos y gibelinos se remonta a siglos anteriores y todavía en el siglo XV esto se pone de manifiesto en monumentos funerarios. Por ejemplo, el león hace referencia a su pertenencia al partido güelfo, defensores del papado pero sobre todo acérrimos enemigos del poder nobiliario.

El sepulcro es un fiel reflejo de la ceremonia del entierro según la relata Vespasiano da Bisticci⁶⁹. Todo un canto al humanismo florentino.

Sepulcro del canceller Carlo Marsuppini

Desiderio da Settignano, quien trabajó con Donatello, realiza otro de los sepulcros fundamentales de estos años centrales del siglo XV. Es el sepulcro de Carlos Marsuppini [il. 5] también en la iglesia de Santa Croce. Canciller florentino tras la muerte de Leonardo Bruni⁷⁰. Es casi una réplica del monumento de Bernardo.

Tiene que ver también con la arquitectura de Alberti. Rodeado de un arco triunfal con paneles de pórfido rojo, presenta una visión escenográfica. Las mismas columnas toscanas acanaladas sobre las que descansa un entablamento que sostiene un arco magníficamente decorado. El friso presenta motivos a *candelieri*. El conjunto coronado por una lámpara encendida sostenida por unos bellos jóvenes y a los lados unas guirnaldas⁷¹ que caen elegantemente alrededor del arco. La lámpara tiene unas claras reminiscencias al culto romano a los muertos, la llama que tiene un sentido de

⁶⁸ PIJOÁN, José, *Arte del período humanístico: trecento y cuatrocento*, Summa Artis: historia general del arte, XIII, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, pág. 293.

⁶⁹ HEYDENREICH, Ludwig H., *Eclosión del Renacimiento: Italia 1400-1460*, Universo de las formas, Aguilar, Madrid, 1972, pág. 211.

⁷⁰ *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 71, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008.

⁷¹ PIJOÁN, José, *Op. Cit.*, pág. 295.

hogar y familia. Este sepulcro según Vasari⁷² hizo famoso a Desiderio destacando que lo más interesante fue como trabajó el mármol, su gran sutileza. Era un escultor dotado para la gracia de la decoración⁷³. En el interior del nicho la urna funeraria parece sacada de un yacimiento arqueológico. Destacan que todos estos sarcófagos tienen patas, no apoyan directamente sobre el suelo, normalmente simulando patas de animales.

No abandona los elementos cristianos en el tondo que hay bajo el arco con la Virgen y el Niño, en esa misma forma de trabajar el relieve que hemos visto en Bernardo Rossellino y que caracteriza a esta generación, en esa forma que algún autor ha llamado “relieve aplastado”. A los pies de las columnas hay unos niños que sostienen unos escudos. Desiderio da Settignano es un escultor que ama las formas redondas que utiliza a la hora de esculpir figuras de niños, así como también es un gran retratista de modelos femeninos.

La figura del yacente es magnífica, con un elegante sudario que cae sobre las andas sobre la que está la figura. La figura está ligeramente girada hacia el espectador. Sostiene un libro en las manos como Leonardo Bruni acentuando su condición de humanista.

Los sepulcros de Bernardo Rossellino y Desiderio da Settignano tienen su continuación en la obra de Mino da Fiesole aunque ésta supone una versión estilizada del tipo anterior⁷⁴, como se aprecia en el sepulcro del conde Ugo di Toscana (1469-1481) en la Badia Fiorentina.

Sepulcro del cardenal Jacobo de Portugal

Hermano menor de Bernardo, es Antonio Rossellino. Es un escultor de más talento⁷⁵. Realiza el sepulcro del cardenal Jacobo de Portugal (arzobispo de Lisboa) [il. 6] en la iglesia de San Miniato al Monte. Este monumento tiene menos concesiones al mundo clásico al tratarse de un clérigo, pero está también dentro de arco triunfal con el intradós recorrido por casetones. El monumento es más tradicional iconográficamente. Tiene un carácter escenográfico, con un recogido entre cortinas, que será muy del gusto del sepulcro romano. El resto de la composición sigue la disposición

⁷² VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*.

⁷³ HEYDENREICH, Ludwig H., *Op. Cit.*, pág. 212.

⁷⁴ CHASTEL, André, *El gran taller italiano*, Universo de las formas. Aguilar, Madrid, 1972, pág. 116.

⁷⁵ ZALAMA, Miguel Ángel, *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*, pág. 79.

del tondo con Virgen y el Niño sostenido por ángeles, profusión de guirnaldas, ángeles y efebos. Sarcófago de reminiscencias clásicas y busto con rostro de mucha finura. Antonio Rossellino era un gran cincelador. A pesar de ser un monumento para un clérigo los elementos no cristianos, paganos, son abundantes. En el frente aparece el dios Helios y motivos alusivos a la filosofía platónica cuyo significado es la lucha del bien contra el mal, propio de ámbitos funerarios. Es el triunfo no de la muerte sino sobre la muerte (quizá de ahí esa forma de arco de triunfo que adoptan estos monumentos a la manera que los erigidos en la antigua Roma para conmemorar una victoria militar). A este respecto un detalle destacable es que este cardenal era gran defensor de la cruzada contra el imperio otomano.

Nuevamente Vespasiano da Bisticci nos da noticias del entierro de este personaje y confirma que el rostro del yacente estaba hecho tomando como modelo máscaras funerarias realizadas al difunto. El retrato del difunto, sin embargo no tiene que ser fiel. No es tan importante la fidelidad al original como que sea “fiel a la casta”. Lo importante es el “recuerdo” del personaje. Esto es lo más importante en la nueva condición del retrato que introduce el renacimiento italiano⁷⁶.

Este tipo de monumento funerario italiano no va a tener influencia en el sepulcro español de estos años de la segunda del siglo XV en Castilla pero tampoco cuando se produzca la recepción de lo italiano. Frente a este tipo de sepulcro florentino en Castilla la influencia es la del sepulcro romano, en concreto el modelo que inaugura el sepulcro del papa Sixto IV realizado por Antonio del Pollaiuolo, que se caracteriza por su carácter exento, la cama tronco piramidal y su tendencia hacia la verticalidad⁷⁷.

⁷⁶ HEYDENREICH, Ludwig H., *Op. Cit.*, pág. 211.

⁷⁷ REDONDO CANTERA, María José, “El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, LII (1986), págs. 271-282.

EL ESPACIO FUNERARIO. LAS CAPILLAS FUNERARIAS

Los nobles y principales del reino quieren hacer valer su condición social más allá de la muerte. A la hora de la muerte, por tanto, no pueden ser uno más como el resto de los mortales. La muerte no iguala a pesar de lo que señalan los textos sagrados. El lugar donde descansan sus restos mortales debe denotar la importancia que tuvieron en vida. Fruto de este deseo de perpetuarse una vez muerto, el arte nos ha permitido a lo largo de la historia conservar magníficos espacios de enterramientos, espléndidas capillas⁷⁸. Obras arquitectónicas que son hijas de su tiempo y responden a las necesidades, gustos y caprichos de la época en que fueron construidas.

El lugar de enterramiento de los cristianos ha variado a lo largo de la historia fluctuando entre los enterramientos en cementerios y en el interior de recintos sagrados. De una inicial práctica romana de enterrarse extramuros de las ciudades se pasó a que estos cementerios se situaran lo más próximos a lugares donde lo sagrado actuara como intercesor ante el más allá. Y qué lugar más adecuado que allí donde habían descansados los restos de algún mártir⁷⁹. Hasta tal punto es lugar de atracción que sobre estos cementerios se construyen iglesias siendo el ejemplo por antonomasia la basílica de San Pedro en Roma.

Estos enterramientos, cuando estamos hablando de personajes ilustres, lógicamente iban acompañados de su correspondiente monumento funerario lo que creaba problemas de espacio y comodidad para la liturgia⁸⁰, lo que será una constante a lo largo de la Edad Media. De ahí comienza la sucesión de normas que se dan por las autoridades eclesiásticas para determinar la prohibición o no de los enterramientos dentro de los templos y que dará lugar a numerosos pleitos sobre el derecho o no de los laicos o algunos eclesiásticos a enterrarse en determinados lugares y que enfrentará al cabildo con muchos personajes ilustres de la época⁸¹.

⁷⁸ BANGO TORVISO, Isidro G., "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4 (1992), págs. 93-132.

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 93.

⁸⁰ *Ibidem*, pág. 93.

⁸¹ ORLANDIS ROVIRA, José, "Sobre la elección de sepultura en la España Medieval", *Anuario de historia del derecho español*, 20 (1950), págs. 5-49.

No nos paramos en los cementerios ya que por regla general en la Edad Media no generan un aparato arquitectónico lo suficientemente importante para su estudio por la historia del arte. Lo que sí se pone ya en evidencia desde casi los inicios del cristianismo como constante a lo largo de la historia es la jerarquización social del lugar de enterramiento⁸². Fruto de este deseo de destacarse de los demás lleva a la construcción de recintos privados, ya sea dentro de las iglesias o directamente a la construcción de una, para utilizarlos como capillas funerarias. No vamos a analizar la historia y evolución de estos espacios pero hay que señalar que ya desde muy pronto se realizan capillas funerarias. Los primeros lógicamente serán los reyes, así ya en el siglo IX con Alfonso II en Oviedo⁸³, a los que seguirán por imitación los principales del reino.

Las capillas funerarias del siglo XV se van a caracterizar por su gran brillantez y colosalismo en muchos casos lo que va a conllevar la ruptura de la armonía del edificio gótico que mal que bien se venía dando en las capillas funerarias durante el gótico, “los grandes señores del siglo XV no se conformarán con la posesión de una capilla de tamaño similar a la de otros. Necesitarán un gran espacio para satisfacción de su ego, donde los arquitectos de finales del gótico darán rienda suelta a sus fantasías espaciales y ornamentales”⁸⁴. Este tipo de capillas daban además respuesta a una necesidad de prestigio cual era la posibilidad de realizar un sepulcro exento, lo cual les estaba vedado en las naves centrales de los templos por regla general, aunque las excepciones son casi tantas como la norma⁸⁵ (esta prohibición llevó a que se cambiaran de ubicación muchísimos de los sepulcros medievales).

Las formas flamígeras en Castilla utilizadas en una capilla funeraria tienen su punto de arranque en la capilla del contador Fernán López de Saldaña que mandó construir en el convento de Santa Clara de Tordesillas⁸⁶. Si bien no podemos decir que

⁸² BANGO TORVISO, Isidro G., *Op. Cit.*, pág. 96.

⁸³ *Ibidem*, pág. 100.

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 106.

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 124.

⁸⁶ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Ángel, “Un enterramiento en la capilla de Saldaña, en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, LVIII (1992), págs. 301-312.

se introduzca plenamente las formas de hacer arquitectónicas sino más bien estaríamos ante la utilización del flamígero desde el punto de vista decorativo⁸⁷.

El modelo funerario que se da comienzo en época de Enrique IV y que se extenderá durante el resto del tardogótico es el modelo de capilla de planta centralizada. Parece que no admite discusión que su introducción en Castilla, como casi todas las novedades, se produce a través de Burgos, y en concreto con la llegada de Juan de Colonia de la mano del obispo Alonso de Cartagena que introduce formas alemanas y flamencas. Posiblemente basándose en modelos directos como la Cartuja de Champmol en Dijon o en la iglesia martirial de san Gereón en Colonia⁸⁸. No parece que tenga fundamento el hecho de que algún autor haya querido ver el desarrollo de este tipo de planta centralizada a partir de modelos árabes existentes en la península o incluso en modelos prerrománicos⁸⁹.

Los primeros ejemplos de capillas centralizadas tienen un desarrollo en planta mucho más atemperado que el que posteriormente se llevará a campo en los años finales de siglo con el rompimiento de la uniformidad arquitectónica. Uno de los primeros ejemplos es la Capilla de la Visitación en la catedral de Burgos. En 1442 “don Alonso solicitó licencia para derribar la Capilla de Santa Marina y construir sobre parte de su emplazamiento, otra en reverencia de la Santa Visitación, con ánimo de establecer en ella su sepultura y la de familiares suyos que fuesen eclesiásticos”⁹⁰. La obra se encarga a Juan de Colonia quien “introduce en el castellano la concepción del espacio arquitectónico único, diáfano y amplio como espacio funerario”⁹¹, al unir dos tramos. Junto a esta característica de espacio único lo que marca la diferencia y será la seña de identidad de ésta y las sucesivas capillas funerarias es el sistema de cubrición. También se atribuye a Juan de Colonia la aplicación por primera vez para esta capilla de bóvedas de crucería con terceletes más complejas que las utilizadas hasta entonces, adelantando lo que serán las magníficas bóvedas estrelladas del último cuarto de siglo. Así le siguen

⁸⁷ YUSTE GALÁN, Amalia María, “La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna”, *Archivo español de arte*, LXXVII, 307 (2004), págs. 291-300.

⁸⁸ MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena, “Un modelo funerario de la escuela burgalesa: las capillas centrales de la segunda mitad del siglo XV en Burgos”, *Anales de Historia del Arte*, 23, 1 (2013), págs. 273-287.

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 276.

⁹⁰ LÓPEZ MATA, Teófilo “La capilla de la Visitación y el obispo don Alonso de Cartagena”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 101 (1947), págs. 632-643.

⁹¹ MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena, *Op. Cit.*, pág. 278.

dentro del templo catedralicio primero la capilla de Santa Ana y por último la capilla de los Condestables.

¿Pero qué ocurre con los enterramientos reales? Enrique IV quiere convertir el monasterio jerónimo de El Parral en palacio-monasterio-panteón como relata fray José de Sigüenza, aunque rápidamente pasó a manos de su privado Juan Pacheco, marqués de Villena⁹² donde se mandó enterrar y cuyo sepulcro es plenamente renacentista. Lo significativo de la mención de este monasterio es que se trata del primero de una serie de edificios donde se va a dar una forma de capilla funeraria centralizada típicamente española: las capillas treboladas. Los ejemplos son escasos, apenas doce documentados ¿En qué consisten estas capillas? En planta remata en tres ábsides poligonales de tres lados cada uno. El tres es un número claramente simbólico. Lo que no se sabe es cómo se introdujo en Castilla. Una primera hipótesis sería situarlo en el entorno de Juan de Colonia pues en Alemania hay constancia de este tipo de planta, sin embargo no hay ningún edificio realizado por Juan de Colonia de estas características. Por ello, se atribuye su introducción a Juan Guas⁹³ cuya familia llegó a Toledo de la mano de los Egas. Si es así debió de ser una de sus primeras obras en solitario⁹⁴.

Los tres grandes proyectos funerarios nobiliarios del siglo XV son la capilla de don Álvaro de Luna en la catedral de Toledo, la capilla de los Condestables en la catedral de Burgos⁹⁵ y la capilla de los Vélez en la catedral de Murcia⁹⁶. Y, por otro lado, el de la Cartuja de Miraflores, que aunque se inicia en los años centrales de siglo, es en época de los Reyes Católicos cuando se realiza la magnífica bóveda que lo singulariza desde el punto de vista arquitectónico, realizada por Simón de Colonia.

Vamos a hacer referencia a la primera pues las otras caen fuera del período que estamos analizando, y porque servirá de modelo para la nobleza castellana hasta la construcción de la cabecera de la iglesia de la Cartuja de Miraflores⁹⁷. La Capilla de don

⁹² ALONSO RUIZ, Begoña, “Un modelo funerario del tardogótico castellano: las capillas treboladas” en *Archivo español de arte*, LXXVIII, 311 (2005), págs. 277-295.

⁹³ *Ibidem*, pág. 278.

⁹⁴ NICOLAU CASTRO, Juan, “El arquitecto Juan Guas en el V centenario de su muerte”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 36 (1997), págs. 45-71.

⁹⁵ PAYO HERNANZ, René Jesús (coord.), *La Catedral de Burgos: ocho siglos de historia y arte*. Diario de Burgos, 2008.

⁹⁶ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “La capilla funeraria de los Vélez en la catedral de Murcia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16 (2004), págs. 45-54.

⁹⁷ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 127 y ss.

Álvaro de Luna [il. 7] tiene su origen en la petición realizada al cabildo catedralicio del espacio para su realización, concediéndole éste algo insólito y además en un lugar privilegiado al lado de la cabecera⁹⁸, ocupando y derribando tres capillas preexistentes. Don Álvaro de Luna no eligió para su enterramiento un edificio de la Orden de Santiago como era habitual a pesar de ser maestro de esta orden⁹⁹.

La historiografía ha venido atribuyendo su construcción en un primer momento a Alvar Martínez y, posteriormente, al taller de Hanequin de Bruselas, pero Yuste Galán atribuye la misma o parte de la misma a un tal Pedro Jalopa que habría trabajado en la catedral de Huesca como maestro mayor y que se trasladó a Toledo coincidiendo con la ejecución de las obras¹⁰⁰. Una de los argumentos esgrimidos es que se introducen formas de la arquitectura flamígera que no corresponden con el hacer de Alvar Martínez y porque hay un lapso temporal entre la muerte de éste y el conocimiento documentado de la intervención por parte de Hanequin de Bruselas.

Ya las crónicas nos señalan el gusto por el lujo de don Álvaro de Luna, aunque no siempre existe relación entre los medios de fortuna y los que se dedican a la construcción del recinto en que se depositaran sus restos mortales¹⁰¹. Los inventarios que se hicieron tras su muerte nos hablan de su enorme fortuna donde abundan las joyas y el oro¹⁰² y su generosa contribución a la realización de obras de arte¹⁰³. En relación con esta magnificencia proyectó su capilla funeraria a la que dotó de generosas contribuciones.

La planta de esta capilla es octogonal, para acentuar el carácter centralizado y con la significación que suponen las plantas de ocho lados desde el punto de vista funerario. Caracterizada por su altura, el sentido ascensional que se ve acentuado por la decoración de los sepulcros adosados a sus muros y que rematan todos en gabletes apuntados y muy estrechos, se cubre con una bóveda estrellada. La transición de la

⁹⁸ ALONSO RUIZ, Begoña, *Op. Cit.*, pág. 292.

⁹⁹ PÉREZ MONZÓN, Olga “La imagen del poder nobiliario en Castilla: el arte y las Órdenes Militares en el Tardogótico”, *Anuario de estudios medievales*, 37, 2 (2007), págs. 907-956.

¹⁰⁰ YUSTE GALÁN, Amalia María, “La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna”, pág. 292.

¹⁰¹ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 153.

¹⁰² VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, “«Muchas copas de oro con muchas piedras preciosas»: joyas, lujo y magnificencia en la Castilla de don Álvaro de Luna”, *Anales de historia del arte*, 24 (2014) (Ejemplar dedicado a: VII Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica), págs. 611-628.

¹⁰³ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, “Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla y maestro de Santiago: hombre de su tiempo y promotor de las artes”, *La nobleza peninsular en la Edad Media*, 1999, págs. 135-170.

planta octogonal a la bóveda se realiza por trompas angulares que suponen una innovación. En ella se incorporan todos los elementos constructivos y formales propios de lo que se hace en Flandes¹⁰⁴. Destacan las formas caladas. En la decoración de la capilla van a destacar los grandes escudos en paredes¹⁰⁵. La heráldica va a presidir las capillas de los grandes linajes nobiliarios como veremos en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos. La capilla se pone bajo la advocación de Santiago, pues don Álvaro de Luna había sido nombrado maestro de la Orden de Santiago. Los escudos de los Luna aparecen rodeados de seis conchas propias de los Pimentel, esposa del condestable¹⁰⁶.

No todos podían o querían enterrarse en una catedral como hemos visto y mucho menos construir un panteón familiar que conllevara la realización de unas obras que alteraran la estructura del edificio. En estos casos son los monasterios o conventos los edificios elegidos por estos personajes principales como lugar de enterramiento, tanto propio como de su linaje. Las generosas donaciones que hacen estos nobles les permitirán disponer en el recinto monástico de un lugar preferente para elevar su panteón familiar¹⁰⁷. En el siglo XV las familias nobiliarias van a tener sus preferencias en cuanto a la orden monástica que no solo acogerá sus cuerpos sino que será la encargada de los cultos del difunto. Los franciscanos ocupan el primer lugar en las preferencias. En la capilla de don Álvaro de Luna aparece en el retablo el cordón franciscano y los santos tutelares son San Francisco y San Antonio de Padua. La nobleza tiene una relación especial tanto con su rama masculina como femenina, las clarisas, patrocinando muchos conventos: Santa Clara de Medina de Pomar, San Esteban de los Olmos, Santa Clara de Palencia. Y en segundo lugar la orden de los jerónimos destacando Lupiana, Guadalupe, Santiponce y San Juan de Ortega que son los primeros en esta época, y que recibieron gran apoyo de la realeza¹⁰⁸.

¹⁰⁴ NAVASCUÉS, Pedro, *La Catedral de Toledo: obra y fábrica*, Lunweg Editores, 2011.

¹⁰⁵ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, “Nuevamente fazer una capilla para su enterramiento: Juan II, Álvaro de Luna y Juan de Cerezuela en la capilla de Santiago en la catedral de Toledo” en TEIJEIRA PABLOS, M.D., HERRÁEZ ORTEGA, M.V. y COSMEN, M.C. (coords.), *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Sílex, 2014, págs. 389-402.

¹⁰⁶ MORALES CANO, Sonia, *Moradas para la eternidad. La escultura funeraria gótica toledana*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012, pág. 62.

¹⁰⁷ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 161.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pág. 163.

Como hemos visto los medios de fortuna no son directamente proporcionales con el lugar de enterramiento. Lo que sí resulta curioso es la existencia de una oligarquía urbana o nobleza de segundo orden que sin embargo no escatima esfuerzos por dotar su lugar de *última residencia* de una pompa que va más allá de su verdadera situación en la sociedad estamental del siglo XV, lo cual es un indicio claro de una cierta movilidad y ascenso social, que anticipa la edad moderna. Suele darse en ciudades que no tienen una gran relevancia como centros de poder como por ejemplo Salamanca¹⁰⁹ o Segovia que aun siendo residencia habitual de Enrique IV no generó a su alrededor una corte lo suficientemente brillante que se tradujera en las obras de la ciudad¹¹⁰.

Las iglesias de las órdenes militares son también lugares de enterramiento. Destaca la capilla de Pedro Girón. Es uno de los personajes más importantes dentro del reinado de Enrique IV. Y no solo por ser hermano de todopoderoso Juan Pacheco, marqués de Villena, sobrino del arzobispo de Toledo, sino también por adquirir importantes títulos nobiliarios, ostentar numerosos señoríos, y fundador de lo que con el tiempo será el ducado de Osuna (una de las grandezas de España), siendo un exponente claro del ascenso social de la nobleza de segunda clase a los primeros lugares de importancia del reino. Pero sin duda el título más importante que ostentó fue el de maestre de la orden de Calatrava¹¹¹ con todo el poder y riquezas que llevaba anejo el mismo. Tal es así que para hacer frente a este importante contrapoder a partir de 1487 el título de maestre quedó vinculado a la monarquía española.

El poder y riqueza que tienen las órdenes militares se va a traducir en la realización de magníficos edificios artísticos. La condición militar y religiosa de estas órdenes va a dar una especial singularidad a las obras patrocinadas. Y será en el siglo XV cuando esta actividad alcance mayor importancia gracias a la llegada a sus puestos más altos de personajes pertenecientes a las principales familias nobiliarias¹¹². Y el

¹⁰⁹ ABAD CASTRO, Concepción y MARTÍN ANSÓN, María Luisa, *Estudio histórico-artístico del convento de San Francisco el Real de Salamanca, panteón de la nobleza de Salamanca*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2013.

¹¹⁰ ABAD CASTRO, C. y MARTÍN ANSÓN, M.L., “Los Herrera y su Capilla funeraria de San Idefonso en la Cartuja de El Paular”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18 (2006), págs. 31-48.

¹¹¹ VIÑA BRITO, Ana Del Carmen, “Don Pedro Girón y los orígenes del señorío de Osuna” en *Historia. Instituciones. Documentos*, 17 (1990), págs. 267-285.

¹¹² RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, Enrique, “El proceso de aristocratización de la Orden de Calatrava (siglos XIII-XV)”, *Hispania sacra*, LIX, 120 (2007), págs. 493-535.

ámbito funerario no es un espacio que descuidaran las órdenes, muy al contrario encontraron en la realización de sus iglesias-panteones una seña de distinción y de clan.

Y a esta tarea se encomendó Pedro Girón, quien proyectó una magnífica capilla funeraria para él y su familia en la iglesia de Calatrava la Nueva (sede de la orden)¹¹³. La iglesia tenía tres ábsides en la cabecera y la capilla de los Girón sería la capilla del lado del Evangelio¹¹⁴. La capilla era de planta centralizada, abovedada¹¹⁵.

La gran mayoría de enterramientos, sin embargo, se realizarán en arcosolios. En esta época de Enrique IV responden todos a formas del gótico, como veremos ya con influencia flamenca y con la introducción de motivos flamígeros¹¹⁶. Estos arcosolios emulan el trazado de las portadas góticas y por ello se habla de sepulcros portada¹¹⁷. En consonancia con esto, en este sepulcro mural va a primar el sentido de verticalidad que será todavía más acusado en los años finales del siglo¹¹⁸.

¹¹³ CORTÉS ARRESE, Miguel. *El espacio de la muerte y el arte de las Órdenes militares*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999.

¹¹⁴ CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente, *Descripción del Sacro Convento y Castillo de Calatrava la Nueva y de su iglesia, capillas y enterramientos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2011.

¹¹⁵ PÉREZ MONZÓN, Olga y RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, Enrique, “Mentalidad, cultura y representación del poder de la nobleza Calatrava en la Castilla del Siglo XV”, *Hispania: Revista española de historia*, LXVI, 222 (2006), págs. 199-242.

¹¹⁶ BANGO TORVISO, Isidro G., *Op. Cit.*, pág. 116.

¹¹⁷ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 152.

¹¹⁸ REDONDO CANTERO, María José, *El sepulcro en España en el siglo XVI Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, pág. 108. Y REDONDO CANTERA, María José, “El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, LII (1986), págs. 271-282.

EL MONUMENTO FUNERARIO. EL SEPULCRO

En el estudio del sepulcro en el siglo XV no existe una obra de síntesis y referencia como la María José Redondo Cantero para el siglo XVI¹¹⁹. La escultura en general y la escultura funeraria en particular del siglo XV se caracteriza, sobre todo a partir de su segunda mitad, por la existencia de diferentes escuelas o talleres locales¹²⁰. De ahí que hayan primado los estudios particulares tomando como referencia estas escuelas. De acuerdo con ello, vamos a analizar los sepulcros agrupándolos por provincias.

El estudio del sepulcro de este período nos da mucha información. Veremos que hay una iconografía religiosa y otra profana, fundamentalmente a través de la heráldica que nos revelan muchas cosas del personaje enterrado. Pero además, todo ello a través de unas formas, las hispano-flamencas que a media que avanza el siglo van ganando terreno a las formas del estilo internacional y que nos habla de un cambio en la mentalidad de la sociedad¹²¹.

BURGOS

Son dos los focos fundamentales del arte en la Castilla de la segunda mitad del siglo XV: Toledo y Burgos. A pesar de la crisis económica que se arrastra del siglo anterior, Burgos sigue siendo un núcleo fundamental de la economía del reino, especialmente por sus relaciones comerciales con Francia y Flandes. Sin embargo, la época del reinado de Enrique IV, en cuanto a la realización de sepulcros funerarios se refiere, puede considerarse una etapa de transición¹²². El monasterio de las Huelgas Reales había sido Panteón real desde el siglo XIII con lo que suponía de influencia sobre el resto de la escultura funeraria¹²³. Sin embargo, el traslado desde mediados del siglo XIV de los enterramientos reales a Sevilla y Toledo inició un período de

¹¹⁹ REDONDO CANTERO, María José, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, 1987.

¹²⁰ AZCARATE, José María, *Arte gótico en España*, Cátedra, Madrid, 2010.

¹²¹ RODRÍGUEZ VELASCO, María, "Símbolos para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media", *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones* / coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, I (2014), págs. 445-462.

¹²² GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1988, pág. 12.

¹²³ *Ibidem*, pág. 19.

decadencia que finalizará con los Reyes Católicos al retomar la ciudad el lugar de primacía gracias al mecenazgo de los propios reyes y de los principales del reino. Esta etapa de Enrique IV sin embargo es fundamental pues en ella vemos la introducción del estilo flamenco y anticipará lo que será la gran escultura funeraria del tardogótico del último cuarto del siglo XV.

El reinado de Enrique IV (1454-1474) coincide con una de las etapas en que Gómez Bárcena, cuyos trabajos son referencia en esta materia, clasifica temporalmente la escultura gótica funeraria en Burgos. Una etapa que gira en torno a la figura de Alonso de Cartagena, con unas características propias y que finaliza en 1475 con la llegada de la magnificencia de la producción artística ya indicada¹²⁴. La producción artística se caracteriza en este período por el anonimato de los artistas que realizan los sepulcros frente a la clara atribución a partir del reinado de los Reyes Católicos, si bien podemos decir que seguramente la misma gira en torno al taller de Juan de Colonia y sus colaboradores¹²⁵. La llegada de Juan de Colonia de mano del obispo Alonso de Cartagena supone la introducción de las formas flamencas en Burgos, caracterizadas por un mayor realismo en la figura de los yacentes, aunque sin llegar a lo macabro más propio de Europa¹²⁶ y una minuciosa y detallista decoración en ropajes y demás elementos ornamentales. No obstante, ya en las primeras décadas del siglo tenemos un ejemplo único de influencia borgoñona en el sepulcro de don Gómez Manrique¹²⁷ y doña Sancha de Rojas del Monasterio de Fredesval (hoy en el museo de Burgos) y “estaríamos ante uno de los ejemplos de la vanguardia del estilo en Castilla”¹²⁸. Modelo que por otro lado no tendrá continuidad en la provincia y tendría más relación con lo que en esas mismas fechas se estaba haciendo en el reino de Navarra como hemos visto con el sepulcro de Carlos III y Leonor de Castilla en la catedral de Pamplona¹²⁹.

El siglo XV burgalés conoce sobre todo la utilización del alabastro, un material mucho más rico, sobre todo en la figura del yacente, como material de elaboración en contraposición a la piedra (fundamentalmente piedra de Hontoria) utilizada

¹²⁴ *Ibidem.*, pág. 20.

¹²⁵ AZCARATE, José María, *Op. Cit.*, pág. 253.

¹²⁶ GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, pág. 27.

¹²⁷ MONTERO TEJADA, Rosa María, “Los señoríos de los Manrique en la baja Edad Media”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 7, (1994), págs. 205-258.

¹²⁸ GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, “El sepulcro de Gómez Manrique y Sancha de Rojas”, *Reales Sitios*, 83 (1985), págs. 29-36.

¹²⁹ JUSUÉ SIMONENA, Carmen, (coord.), *La catedral de Pamplona*, Caja de Ahorros de Navarra, 1994.

habitualmente hasta esta centuria. El alabastro es un material que permitía también el uso de la policromía aunque se conservan pocos ejemplos¹³⁰.

La iconografía habitual de este período es la Anunciación, tema que ya se daba en siglos anteriores, pero con la peculiaridad de que los personajes aparecen arrodillados¹³¹. Temas también habituales son el de la Piedad, los santos apóstoles y algunos santos, especialmente franciscanos, muy del gusto de las elites burgalesas, y santos locales como San Lesmes. Junto a estos relieves es muy importante el desarrollo heráldico en estos sepulcros. Su generalización tiene una clara relación con el aumento de la nobleza como consecuencia de las mercedes, sobre todo en el reinado de Juan II y Enrique IV. Una nobleza nueva que quiere hacer valer su nuevo estatus social utilizando el sepulcro como un signo de prestigio. Para reforzar esta política de prestigio se utiliza la heráldica que experimenta un importante desarrollo en este siglo. Los escudos heráldicos en los sepulcros en esta época se caracterizan por estar sostenidos bien por ángeles bien por perros, siendo más excepcional los leones¹³². Para completar el programa iconográfico los sepulcros contienen unas inscripciones epigráficas. En cartelas, sostenidas normalmente por ángeles, aparece la inscripción del epitafio del difunto. Una inscripción que empieza a abandonar el latín en favor del castellano y que frente a la sencillez de siglos anteriores acude a fórmulas más retóricas que ensalcen el prestigio y fama del finado¹³³. Curiosamente esta profusión de emblemas en las capillas y sepulcros del cuatrocientos castellano servirá a futuro en la resolución de pleitos sobre la propiedad de dichas capillas¹³⁴.

Sepulcro del obispo Alonso de Cartagena

Alonso de Cartagena nació judío. Hijo del rabí burgalés Selomo-ha Leví quien junto con toda su familia se convirtió al catolicismo, adoptando el nombre de Pablo de Santa María, o de Cartagena, de donde fue obispo. Hombre dotado de gran inteligencia, consejero del rey Enrique III, gran teólogo y poeta¹³⁵. Parece como si su hijo hubiera

¹³⁰ GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, pág. 16.

¹³¹ *Ibidem*, pág. 31.

¹³² *Ibidem.*, pág. 39.

¹³³ *Ibidem*, pág. 41.

¹³⁴ ARIAS NEVADO, Javier, "El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII-XVI)", *En la España medieval*, 1 (2006) (Ejemplar dedicado a: Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria / coord. por Miguel Ángel Ladero Quesada), págs. 49-80.

¹³⁵ MARTÍNEZ BURGOS, Matías, "En torno a la Catedral de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González*, 128 (1954), pág. 215-226.

heredado todos estos dones. Fue él mismo gran erudito, teólogo y uno de los grandes humanistas del siglo XV¹³⁶. Ocupó diferentes cargos eclesiásticos hasta llegar a ser obispo de la ciudad que le vio nacer. También fue uno de los principales consejeros del rey Juan II quien en la tradición de utilizar eclesiásticos para misiones diplomáticas¹³⁷ fue enviado al importante Concilio de Basilea que trató problemas de la Iglesia, como el problema husita o todo lo referente a la doctrina del conciliarismo, pero también cuestiones de política internacional como los conflictos entre los reinos hispanos.

El sepulcro [il. 8] está exento en el centro de la capilla de la Visitación de la catedral. Toda vez que los diferentes concilios sinodales venían determinando la prohibición de que este tipo de sepulcro exento fuera ubicado en las naves, sobre todo centrales; una de las formas de dar magnificencia al monumento funerario era situarlos en capillas laterales, en este caso en una capilla propia dentro de la catedral después de los permisos y abonar las “tarifas” correspondientes exigidas por el cabildo catedralicio.

Las partes del sepulcro son las clásicas en esta época: basamento, peana, cama y cuerpo yacente. En el basamento encontramos ocho escudos en los laterales y esquinas con la flor de lis (blasón personal del obispo). La peana, de piedra como el basamento, es la encargada del desarrollo iconográfico. Separados por pilares y arcos a la manera tradicional de la Edad Media se sitúa la decoración. Los arcos son conopiales formando chambranas muy a la moda de este final gótico y muy utilizado en los retablos. Los lados largos en seis espacios cada uno contienen en un lado a San Pedro y San Pablo, y los cuatro Padres de la Iglesia latina: San Ambrosio, San Gregorio, San Agustín y San Jerónimo; y en el otro diferentes santos locales y Santa Úrsula en clara alusión al origen de los Colonias. Las figuras son hieráticas, sin nada del naturalismo que encontramos en la figura del yacente. Gómez Bárcena destaca que estas estatuillas van sobre basas con sus nombres, aspecto este excepcional en la escultura burgalesa¹³⁸. En los lados cortos encontramos a la cabeza el tema de la Visitación y a su lado ángeles con escudos con el emblema del obispo. La escena de la Visitación no tiene un carácter funerario y tiene más que ver con la advocación de la capilla y la devoción del obispo. Sin embargo esta escena diferencia perfectamente a la Virgen de su prima Santa Isabel, lo que no era tan

¹³⁶ FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, “Humanismo y comentario en la Castilla del siglo XV: Juan de Mena y Alonso de Cartagena”, *Minerva: Revista de filología clásica*, 24 (2011), págs. 17-30.

¹³⁷ VILLARROEL GONZÁLEZ, Óscar, “Eclesiásticos en la diplomacia castellana en el siglo XV”, *Anuario de estudios medievales*, 40, 2 (2010), págs. 791-819.

¹³⁸ GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, págs. 50-53.

habitual en siglos anteriores¹³⁹. En el lado opuesto un tema que se pone de moda en este siglo, la imposición de la casucha de la Virgen a San Ildefonso, flanqueado por ángeles con escudos.

Hasta ahora este sepulcro no denota ninguna innovación destacable. Será en la figura del obispo donde se nota la introducción de las características de la escultura flamenca. El rostro se caracteriza por su profundo naturalismo, hasta el punto de insinuar algún autor que es fiel reflejo del rostro del prelado¹⁴⁰, aseveración un tanto atrevida toda vez que no hay documentos ni escritos ni gráficos para asegurarlo. Lo que es más que destacable es el resto del cuerpo del difunto con una mitra ricamente decorada con la escena de la Anunciación y con un ropaje caracterizado por una minuciosa y exquisita decoración. A los pies un criado sostiene un libro, única referencia a su condición de humanista.

Es muy importante la cartela con el epitafio en latín. La importancia de los epitafios es fundamental en este siglo donde se quiere dejar constancia de la gloria y fama del finado. En este caso se destacan además de sus cargos eclesiásticos y virtudes morales su labor política como diplomático de reyes de Castilla y Portugal y su participación en el Concilio de Basilea. Todo ello en un lenguaje retórico muy querido en estas fechas del siglo XV.

La autoría del sepulcro junto con la de su datación es objeto de debate. Hay varias hipótesis. Casi todos los autores ven dos fases de ejecución, la de la peana y la posterior del cuerpo yacente. Basándose en este criterio algunos autores quieren ver que el cuerpo fue realizado en época muy posterior llegando a atribuirlo a Gil de Siloé por su semejanza con los de la Cartuja de Miraflores¹⁴¹.

En Italia hay un primer humanismo muy interesante, denominado Humanismo crítico, que se fija en muchos aspectos: filosofía, filología, etc., y que choca mucho con la escolástica. Uno de los máximos exponentes es Leonardo Bruni. Es el humanista más

¹³⁹ GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, “La Visitación y el Nacimiento en los sepulcros góticos burgaleses”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 199 (1982), págs. 307-316.

¹⁴⁰ CARDERERA y SOLANO, V., *Iconografía española*, Madrid, 1885, citado en GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, pág. 52.

¹⁴¹ WETHEY, H.E., *Gil de Siloé and his school*. Cambridge (Mass.), 1936, citado en GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús. *Escultura gótica funeraria en Burgos*, pág. 52.

conocido en Castilla en el siglo XV¹⁴², entre otras cuestiones por su controversia con el obispo Alonso de Cartagena¹⁴³. Más allá del clásico debate sobre la existencia de humanismo en el siglo XV en Castilla, lo que sí es evidente es que hay humanistas y Alonso de Cartagena es uno de los principales. Por ello, a la hora de analizar los sepulcros de estos dos personajes tan relevantes no dejan de sorprender las grandes diferencias entre ambos. El de Bruni nos muestra un lenguaje propiamente renaciente y no podemos negar que el que está enterrado es un auténtico humanista, sin embargo el de Alonso de Cartagena está a años luz del programa humanista que desprende el sepulcro italiano y nada hace suponer que estamos ante un humanista.

Sepulcro de Alfonso Rodríguez de Maluenda

En la estela del sepulcro del obispo Alonso de Cartagena tenemos, en la misma capilla de la Visitación de la catedral, el sepulcro de Alfonso Rodríguez de Maluenda [il. 9], primo de aquél. Ocupó muchos cargos eclesiásticos y en diferentes diócesis, pero nuevamente el epitafio aclara los cargos más importantes. Indica que fue protonotario apostólico y abad de Valladolid y de Castro. Si hubiera tenido un cargo más importante parece lógico que este apareciera en la cartela del epitafio¹⁴⁴.

En este caso se trata de un arcosolio, con una arquitectura propiamente gótica con gabletes y arcos conopiales envolviendo el sepulcro. Este está compuesto por un basamento sobre el que descansa la peana con una división tripartita. Repite la forma del sepulcro del obispo, con arcos de tipo conopial y chambranas. En el hueco central tenemos un calvario (iconografía claramente funeraria) y a su lados los mismos escudos sostenidos por ángeles con las flores de lis emblema del obispo. En el testero también en una división tripartita, y bajo la cartela del epitafio se representa a San Pedro y San Pablo, y a los lados los cuatro Padres de la Iglesia de Occidente. Todo ello tomado del sepulcro del obispo¹⁴⁵.

El cuerpo del yacente es, desde el punto de vista artístico, mucho más pobre que el del obispo, no obstante se aprecia el naturalismo en el rostro con esa característica

¹⁴² JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Montserrat, “Del latín al vernáculo: la difusión manuscrita de la obra de Leonardo Bruni en la Castilla de siglo XV”, *Revista de literatura medieval*, 23 (2011), págs. 179-194.

¹⁴³ MORRÁS RUIZ-FALCÓ, María, “El debate entre Leonardo Bruni y Alonso de Cartagena: las razones de una polémica”, *Quaderns: Revista de traducció*, 7 (2002), págs. 33-57.

¹⁴⁴ GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, págs. 55-57.

¹⁴⁵ GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, “Presencia de la iconografía religiosa en los sepulcros del clero en el ámbito burgalés”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XX, 1-2 (2002), págs. 105-120.

castellana de resaltar la tristeza del fallecido frente a lo macabro más propio de otros reinos europeos. El ropaje asimismo es muy sencillo. A los pies descansa un león cuya presencia en los sepulcros además de un carácter protector tiene un significado resurreccional¹⁴⁶.

Sepulcro de Pedro Martínez de Ayllón

En el claustro de la catedral encontramos otro sepulcro datado en este período que estamos analizando. Está muy deteriorado pero se pueden apreciar alguna de las características que atribuimos a estos años comienzos de la mitad del siglo XV. En primer lugar determinar quién es este personaje. No hay más datos que los que proporciona la lápida que en castellano dice que es o ha sido Abad de Fronucea (*sic*)¹⁴⁷.

El sepulcro [il. 10] está situado en una esquina de unos de los lados del claustro, adosado al muro, sin ningún desarrollo arquitectónico que lo cobije. Encontramos el motivo del león en el basamento. La peana está dividida en cinco compartimentos donde se desarrolla el programa iconográfico, separados por arcos y cada uno de ellos coronado por una chambrana con arcos conopiales. Preside la misma una imagen de la Piedad, motivo que se pone de moda en el siglo XV. Durante la Edad Media tuvo un carácter escatológico de la muerte, si bien el inicial carácter pesimista de dicha simbología se torna en optimismo en el siglo XV, en donde se considera el tema como un medio redentor, María como intermediaria¹⁴⁸. Y nuevamente a los lados ocupando un compartimento cada uno los cuatro padres de la Iglesia de Occidente.

El yacente viste ropas eclesiásticas, todavía sin los plegados latonados y abundantes el último tercio de siglo. La cabeza descansando sobre altos almohadones, sosteniendo un libro entre sus manos con los dedos entre las hojas y a los pies un león. No tiene gran calidad, a lo que no ayuda tampoco la piedra de la que está hecho todo el monumento.

¹⁴⁶ GARCÍA GARCÍA, Francisco De Asís, “El león”, *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. I, 2 (2009), págs. 33-46.

¹⁴⁷ GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, págs. 95-96.

¹⁴⁸ GABARDÓN DE LA BANDA, José F., “Iconografía de la piedad en los programas ornamentales de los espacios funerarios. El caso hispalense: El sentido escatológico del motivo iconográfico de la Piedad. Su inclusión en la escenografía de la muerte de las capillas funerarias” en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, Vol. 1, 2014, págs. 479-492.

La heráldica que completa el conjunto viene determinada por bastantes escudos en todas las partes del sepulcro. El motivo de los escudos es siempre el mismo: una estrella de seis puntas en el centro rodeado de tres jarrones.

TOLEDO

Toledo es el otro gran foco artístico de este período¹⁴⁹. A su carácter emblemático dentro de la empresa de la Reconquista hay que añadir su condición de sede primada de España. Añadir a todo ello el que dentro de sus muros encontramos mezquitas, iglesias mozárabes y sinagogas, lo que le da un carácter singular, hasta el punto de ser considerada la ciudad de las tres culturas, aunque sí algo es, es una ciudad cristiana, y a pesar de los esfuerzos por atribuir al arte toledano de este período que estamos viendo influencias de estas otras culturas en el arte¹⁵⁰, apenas se aprecia en ciertos aspectos decorativos. En el siglo XV se produce un importante desarrollo de la actividad artesanal. Este desarrollo económico, al igual que en Burgos, va a suponer la realización de importantes obras artísticas por la profusión de conventos y el mayor poder adquisitivo de los principales, en concreto las dos grandes familias toledanas enfrentadas: los Ayala¹⁵¹ y los Silva, de origen converso.

Toda esta labor constructora se traducirá en la llegada a la ciudad de importantes artistas. Así se produce la llegada de la familia de los Cueman formada por los hermanos Hanequin de Bruselas y Egas Cueman, procedentes de Bruselas. No se sabe con exactitud cuando llegaron a Toledo, aunque hay desde quien los que los sitúa ya en fechas tan tempranas como 1432 para la reconstrucción del palacio de Escalona de don Álvaro de Luna hasta los que la retrasan a fechas próximas a mediados de siglo poniéndolo en relación con la capilla funeraria de Álvaro de Luna que se había iniciado años antes¹⁵². Lo que sí está claro que es fueron los introductores del arte flamígero en Toledo.

¹⁴⁹ PORRES MARTÍN-CLETO, Julio, "La ciudad de Toledo a mediados del siglo XV", *Anales toledanos*, 28 (1991), págs. 33-54.

¹⁵⁰ YARZA LUACES, Joaquín, *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Sílex, Madrid, 1992, pág. 20.

¹⁵¹ PALENCIA HERREJÓN, Juan Ramón, "Las relaciones de poder en Toledo a comienzos del siglo XV (1406-1422): Pedro López de Ayala, la oligarquía local y la monarquía castellana", *Anales toledanos*, 36 (1998), págs. 45-52.

¹⁵² HEIM, Dorothee, "La torre de la catedral de Toledo y la dinastía de los Cueman: De Bruselas a Castilla", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, LXIV (1998), págs. 229-253. También DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, "El entorno familiar y social del escultor Egas Cueman de Bruselas", *Archivo español de arte*, LXVIII, 272 (1995), págs. 341-352.

Al igual que en otras ciudades, el arte va a girar alrededor de lo que se hace en la catedral de Santa María de Toledo, y es ahí donde vamos a encontrar los mejores ejemplos de la escultura funeraria de mediados de siglo XV¹⁵³. Si a esto añadimos que había sido lugar de enterramiento de los primeros Trastámaras que la habían elegido como panteón real¹⁵⁴, la tradición en el arte funerario toledano de la catedral es muy importante.

Primer sepulcro del condestable don Álvaro de Luna

El ajusticiamiento en Valladolid en 1453 de don Álvaro de Luna conllevó la paralización de las obras de la capilla. Además los odios que había generado el condestable habían hecho que años antes la capilla fuera asaltada¹⁵⁵. Por ello fue su hija María Pimentel la que en fechas tan alejadas como 1484 continuara las obras y mandara a Sebastián de Toledo la realización de los magníficos sepulcros de sus padres¹⁵⁶. Sin embargo las crónicas nos hablan de un primer sepulcro (cenotafio) que posiblemente mandó desmontar Enrique IV aunque no hay consenso sobre las fechas.

La mención de este sepulcro es pertinente por su singularidad. Gracias a las fuentes documentales y literarias podemos hacernos una idea de cómo era¹⁵⁷. La utilización de estas fuentes literarias ha llevado a sucesivas fabulaciones sobre su forma. Lo que sí parece unánime es su carácter dorado, posiblemente realizado en bronce o latón. Lo que no parece seguro es su carácter articulado como se ha insinuado en diferentes ocasiones, así como que las estatuas eran orantes, con lo que serían unos de los primeros modelos de esta tipología funeraria en Castilla.

Sepulcro de don Juan Martínez de Contreras

Juan Martínez de Contreras fue arzobispo de Toledo de 1423 a 1434. Su sepulcro [il. 11] está en la capilla de san Ildefonso de la catedral que en el siglo XIV el arzobispo Gil Álvarez de Albornoz convirtió en panteón funerario. Se cobija en un

¹⁵³ MORALES CANO, Sonia, *Moradas para la eternidad. La escultura funeraria gótica toledana*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012, págs. 19-40.

¹⁵⁴ RUIZ SOUZA, Juan Carlos, “Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18 (2006), págs. 9-30.

¹⁵⁵ MORALES CANO, Sonia, *Op. Cit.*, pág. 60.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pág. 63.

¹⁵⁷ RODRÍGUEZ PORTO, Rosa M.ª, “«Fartan sus iras en forma semblante»: la tumba de Álvaro de Luna y el status de la imagen en la Castilla tardo medieval”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 16 (2003), págs. 11-28.

arcosolio presidido por el escudo de Gil Álvarez de Albornoz (de oro una banda de sable)¹⁵⁸. Su estructura arquitectónica está formada por dos altos pináculos que flanquean un arco flamígero muy poco destacado con una decoración muy suave y elegante. Encima del arco tenemos un tímpano triangular a la manera de las fachadas de las catedrales góticas, de manera un tanto retardatario en su composición. En la parte baja una arquería con el apostolado entronizado con unas figuras exquisitamente labradas. En la parte superior el tema de la Coronación de la Virgen que es habitual en algunos tímpanos góticos españoles¹⁵⁹. El tema actúa con una función redentora de la Madre de Cristo, perfectamente lógica en un ámbito funerario. El tema de la coronación se completa siempre con ángeles y querubines que rodean la escena principal. En este caso los ángeles portan algunos de los instrumentos de la pasión. Las figuras son bellísimas aunque guardan más relación con la estatuaria de siglo anterior, con una acusada idealización en los rostros.

En cuanto al sepulcro propiamente dicho, lo primero que destaca es la policromía. La combinación del negro y el blanco muy del gusto de este período tardogótico y tiene clara influencia borgoñona¹⁶⁰. El frontal de la peana se compartimenta en tres espacios sencillos con otros tantos escudos policromados del arzobispo. El blasón es un cuartelado en cruz, primero y cuarto en azur una cruz flordelisada y hueca de plata, y segundo y tercero un castillo de oro, timbrado con sombrero arzobispal. El testero se decorada también con tres escudos sostenidos por ángeles repitiendo el motivo en los laterales y el central el escudo de Castilla y León¹⁶¹.

La figura del yacente responde claramente a las características borgoñonas, con un gran realismo, sobre todo en el rostro. Está vestido con las ropas litúrgicas: mitra, báculo, guantes, anillo. A los pies aparece un león. Todos ellos trabajados con gran esmero y detallismo. Una forma de hacer que lo asemeja a la forma de trabajar de Egas Cueman a quien se le atribuye por sus características estilísticas.

¹⁵⁸ LEBLIC GARCÍA, Ventura, “La heráldica arzobispal toledana”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 23 (1989), pág. 21. El sepulcro parece estaba destinado a otra persona aunque Morales Cano erróneamente lo atribuye a los Luna.

¹⁵⁹ AZCÁRATE LUXÁN, Matilde “La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles”, *Anales de historia del arte*, 4 (1993-1994) (Ejemplar dedicado a: Homenaje a José María de Azcárate y Ristori), págs. 353-363.

¹⁶⁰ MORALES CANO, Sonia, *Op. Cit.*, págs. 53.

¹⁶¹ LEBLIC GARCÍA, Ventura, “La heráldica arzobispal toledana”, pág. 25. Erróneamente señala que los tres escudos del testero son iguales.

Sepulcro de don Juan de Cerezuela

Juan de Cerezuela fue arzobispo de Toledo de 1434 a 1442. Fue elegido por el cabildo catedralicio no sin alguna oposición (lo que también era habitual), pero a lo que no debió ser ajeno la preferencia del rey Juan II por éste su candidato, todo más si tenemos en cuenta que era hermanastro del todo poderoso privado don Álvaro de Luna¹⁶².

Su monumento funerario [il. 12] se coloca en un lateral de la capilla de Santiago en un arcosolio. Envuelve el sepulcro una magnífica decoración donde prima la ornamentación sobre lo estructural lo cual es más propio de lo burgalés “donde lo escultórico es siempre superior a lo arquitectónico, bien al contrario que en Toledo”¹⁶³. Estructura rematada en gablete con profusión de curvas y contracurvas con tracería ondulada, donde se nota la mano de Hanequin de Bruselas, introductor del arte flamígero en Toledo¹⁶⁴. Característica de lo toledano es que en los arcosolios por regla general los testeros son más sobrios, no desarrollan ningún programa iconográfico a través de figuras escultóricas limitándose a la realización de bellísima decoración de tracería, donde algún autor no descarta la influencia de las yeserías mudéjares toledanas.

La disposición clásica del cuerpo yacente sobre la cama con las manos en posición orante. Descansa sobre una peana dividida en tres medallones separados por otras tantas pequeñas hornacinas que contienen figuras de santos en relieve con muy poco resalte. Los medallones contienen su escudo arzobispal, ya el característico español del siglo XV rectangular redondeado en la parte inferior, cortado en la parte superior de gules un creciente ranversado de plata (de los Luna) y la inferior de oro seis roeles de sable puesto de pares a tres¹⁶⁵.

En cuanto a la figura del arzobispo aparece con ropajes pontificales y a los pies un águila sosteniendo la divisa del condestable don Álvaro de Luna. Pero es sobre todo en el rostro donde se aprecia el mayor naturalismo. Un rostro macilento que algún autor atribuye a la utilización de máscaras funerarias lo que estaría en consonancia por ese

¹⁶² VILLARROEL GONZÁLEZ, Óscar, “Las intervenciones regias en las elecciones episcopales en el reinado de Juan II de Castilla (1406-1454): El caso de los arzobispos de Toledo”, *Anuario de estudios medievales*, 31, 1 (2001), págs. 147-190.

¹⁶³ YARZA LUACES, Joaquín, *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, pág. 88.

¹⁶⁴ AZCÁRATE, José María de, “El maestro Hanequin de Bruselas”, *Archivo español de arte*, XXI, 83 (1948), págs. 173-188.

¹⁶⁵ LEBLIC GARCÍA, Ventura, “La heráldica arzobispal toledana”, págs. 9-63.

gusto por la búsqueda de la individualidad propia de ese siglo XV que ya anuncia el Renacimiento¹⁶⁶. El naturalismo, sobre todo en los cuerpos, es lo propio de ese estilo borgoñón que introduce Egas Cueman en la escultura toledana, de ahí que la autoría se atribuya con toda seguridad a este artista¹⁶⁷.

En el segundo tercio del siglo XV empieza a ponerse de moda la figura del salvaje como tenante de escudos, y el sepulcro de Juan de Cerezuela es uno de los primeros ejemplos, pero no con el tamaño natural que alcanzarán estas figuras a finales de siglo. La figura del salvaje se popularizó en el siglo XV como en otras partes de Europa. Hay antecedentes literarios que contribuyen a esta popularización. Uno de estos antecedentes es el *Libro de Alexandre*, primer poema del mester de clerecía, del siglo XIII, que es un auténtico manual de cortesanos donde los caballeros luchan contra estos salvajes encarnando un ideal moral, por lo que su colocación en ámbitos funerarios tiene una significación evidente¹⁶⁸.

Completa el programa iconográfico una inscripción en el borde de la cama sepulcral con un contenido filosófico sobre la fama tan del gusto del período analizado.

Sepulcro de don Juan de Luna

En un arcosolio situado a la izquierda del altar de la capilla de Santiago, se encuentra el sepulcro del hijo del condestable, don Juan de Luna. Valiente caballero, las crónicas de Enrique IV señalan como aquél recuperó el favor del rey tras caer en el ostracismo tras la muerte de su padre. Era conocido como el caballero de las espuelas doradas. El sepulcro es una clara representación del caballero.

El arcosolio que contiene el sepulcro es similar a los que apreciamos en el resto de la capilla, con el característico gablete, entre altos pináculos. El gablete con estilizada tracería flamígera, arcos conopiales, burbujas y motivos decorativos¹⁶⁹. Bajo el arco conopial polilobulado descansa el sepulcro. La peana con tres espacios separados por

¹⁶⁶ DÍAZ DÍAZ, Teresa, “Evolución del retrato funerario: la necesidad de perpetuidad” en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, Vol. 1, 2014, págs. 623-640. También en FRANCO MATA, María A., “Imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XIV)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XX, 1-2, (2002), págs. 121-144.

¹⁶⁷ MORALES CANO, Sonia, *Op. Cit.*, 72-73.

¹⁶⁸ OLIVARES MARTÍNEZ, Diana “El salvaje en la Baja Edad Media”, *Revista digital de iconografía medieval*, V, 10 (2013), págs. 51-55.

¹⁶⁹ AZCARATE, José María, *Arte gótico en España*, pág. 116.

pequeños arcos conopiales recogen los escudos de los Luna, los laterales con salvajes como tenantes con el significado que hemos visto anteriormente. El interior está sujetado por ángeles cuya particularidad es que están arrodillados. El yacente no descansa directamente sobre esta peana sino sobre una especie de basamento decorado con animales fantásticos¹⁷⁰. Su condición de caballero se aprecia en primer lugar en su indumentaria, al hacerse representar con armadura y cota de malla. No le acompaña a los pies ningún animal ni ningún paje como se estaba empezando a poner de moda, sobre todo en las tumbas de los caballeros. El testero decorado con tracería gótica pero curiosamente no ocupa todo el espacio sino la parte superior coincidiendo con el arranque del arco conopial principal.

Sepulcro de don Pedro de Luna

Completa esta capilla en lo que a sepulcros de esta época se refiere el del arzobispo don Pedro de Luna, tío del condestable, a cuya capilla fueron trasladados sus restos que se encontraban en la capilla de San Andrés. Nuevamente Egas Cueman se encargará de la obra del sepulcro. El arcosolio es prácticamente idéntico al don Juan de Luna, justo enfrente, a la derecha del altar, y la disposición de la peana con ese pequeño basamento decorado encima igual. Lógicamente cambia la figura del yacente que está vestido con la vestimenta arzobispal y con un perro a los pies¹⁷¹. Y los escudos no están sostenidos por ninguna figura. Es el de los Luna, en gules un creciente ranversado en plata y terrazado de lo mismo¹⁷², en este caso timbrado de acuerdo a su condición de arzobispo.

Sepulcro de doña Inés de Ayala

De ilustres ascendientes, Inés de Ayala y Toledo es hija de Pedro Suárez de Toledo, alcalde y notario mayor de Toledo¹⁷³. El sepulcro de su padre fue realizado por Ferrand González se encuentra en el museo Marès de Barcelona. A su vez casada con Diego Fernández de Córdoba, mariscal de Castilla y súbdito fiel de los reyes de Castilla, nada menos que bisabuela del rey católico.

¹⁷⁰ MORALES CANO, Sonia, *Op. Cit.*, págs. 74-75.

¹⁷¹ *Ibidem*, págs. 75-76.

¹⁷² LEBLIC GARCÍA, Ventura, “La heráldica arzobispal toledana”, pág. 24.

¹⁷³ MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, “Doña Inés de Ayala”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 47 (2002), págs. 101-138. El artículo hace referencia a la abuela de Inés de Ayala y Toledo, a la que para diferenciarla llama Inés de Ayala I frente a Inés de Ayala II que es la que estamos estudiando.

Su sepulcro [il. 13] se encuentra en el Convento franciscano de Santa Isabel de los Reyes en Toledo. El convento se funda sobre una casa primitiva propiedad de Inés de Ayala¹⁷⁴ por María Suárez de Toledo en 1477, siendo dotado generosamente por los Reyes Católicos ya que en ella descansan los restos de su hija Isabel¹⁷⁵.

El sepulcro no tiene un aparato arquitectónico que lo envuelva. Es muy sencillo, se cobija en un nicho bajo un simple arco carpanel. El cuerpo principal o peana dividida en tres partes separadas por pináculos, con profusión de tracería gótico-flamígera que lo asemeja a la decoración de la capilla de Santiago de la catedral¹⁷⁶. En el centro un gran escudo sostenido por dos ángeles muy idealizados para la época. Las armas son las de la casa Ayala que tienen su origen en la conquista de Baeza, con dos lobos pasantes puestos en palo y en bordura ocho cruces de san Andrés¹⁷⁷. Este tipo de decoración de tracería en Toledo es habitual y se pone siempre en referencia con la posible influencia de las yeserías mudéjares como hemos señalado.

El bulto que descansa sobre la cama destaca por la negrura de sus hábitos franciscanos. El juego de la policromía era propio de la escuela borgoñona por lo que “se hace eco de las novedades aportadas por el equipo de Hanequin de Bruselas y Egas Cueman”¹⁷⁸. Ese juego policromo se dará en Castilla en el siglo XV destacando a finales de siglo el sepulcro de Constanza de Castilla (en la actualidad en el Museo Arqueológico Nacional) y que también se atribuye a Egas Cueman. Hacerse representar con hábito y velada tiene un claro sentido simbólico. Se alude a las virtudes de la difunta, en este caso a la humildad, con una clara intención moralizante, como modelo de virtudes. Pero este aspecto religioso no debe hacernos olvidar el sentido político de la sepultura. Así en un epitafio en castellano en una cartela adosada al muro se insiste en su condición privilegiada como mujer del mariscal de Castilla y abuela de la que ya a su muerte (1453) era reina de Aragón y Sicilia, Juana Enríquez (madre de Fernando el Católico).

¹⁷⁴ HERREJÓN NICOLÁS, Manuela, *Los conventos de clausura femeninos de Toledo*, Diputación Provincial, D.L., Toledo. 1990.

¹⁷⁵ “El convento de Santa Isabel de los Reyes” *Anales toledanos*, 6 (1973), págs. 241-245.

¹⁷⁶ MORALES CANO, Sonia, *Op. Cit.*, pág. 121.

¹⁷⁷ ARELLANO GARCÍA, Mario y LEBLIC GARCÍA, Ventura, “Estudio sobre la heráldica toledana”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 19 (1986), págs. 267-283.

¹⁷⁸ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 159.

Puerta de los leones

Una curiosidad es la que se conoce como Puerta de los Leones que traemos a este punto porque se considera que había un sepulcro gótico a su lado si bien no se sabe a quién iba destinado e incluye una iconografía de llorones muy del gusto borgoñón. Pero también porque es una escuela de futuros grandes escultores, así en ella trabaja Juan Alemán¹⁷⁹ quien introduce las formas alemanas, con pliegues más violentos frente a la suavidad flamenca de Egas Cueman¹⁸⁰.

SEVILLA

En Sevilla, por la propia dinámica del proceso de reconquista, el Gótico tiene una llegada tardía. Martínez de Aguirre¹⁸¹ señala que desde este momento el arte gótico sevillano puede dividirse en tres etapas. La última etapa donde se encuadra el período que estamos analizando es la más importante gracias a la construcción de la catedral de Sevilla lo que conlleva encargos cada vez de más enjundia y por la llegada de importantes artistas que prefiguran lo que será el magnífico siglo XVI hispalense. Una de estas figuras será Lorenzo de Mercadante que realizará uno de los mejores sepulcros de estos años centrales de siglo y que será un referente en la escuela sevillana siendo seguido por escultores como Pedro Millán que hará la transición al Renacimiento.

Sepulcro de Juan de Cervantes

El sepulcro del cardenal Juan de Cervantes [il. 14] está situado en la capilla de San Hermenegildo de la catedral de Sevilla. Fue arzobispo de Sevilla e impulso las obras de la catedral. Asimismo fue cardenal con título, siendo titular de la iglesia romana de San Pietro ad Vincula, y el más importante, cardenal obispo de la sede suburbicaria de Ostia. En Italia desarrolló una importante labor diplomática, llegando a tener como secretario al humanista Eneas Silvio Piccolomini, futuro Pío II.

¹⁷⁹ YUSTE GALÁN, Amalia María, “El tardogótico en Castilla: el maestro Juan Alemán en la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo” en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la Escultura de su época: Burgos, 13-16 octubre de 1999*, Centro Cultural “Casa del Cordón”, 2001, págs. 475-482.

¹⁸⁰ AZCÁRATE, José María, *Arte gótico en España*, págs. 244-245.

¹⁸¹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la Capilla Real y el Sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)”, *Archivo español de arte*, LXVIII, 270 (1995), págs. 111-130. Hace un magnífico análisis de los primeros sepulcros regios en la catedral de Sevilla de Fernando III y Alfonso X, los sepulcros de arzobispos y nobles, y el sepulcro de Guzmán el Bueno en San Isidoro del Campo (Santiponce).

La importancia del personaje no siempre va en consonancia con el monumento funerario que acoge sus restos, pero en este caso el sepulcro es magnífico. Se encarga a un artista Bretón, Lorenzo de Mercadante. Su origen bretón es muy importante porque frente a lo hispano-flamenco que se estaba realizando en esta época en el resto de Castilla (con algunos apuntes borgoñones), introduce en Sevilla un arte borgoñón que es más propio de su lugar de origen. El estilo borgoñón se puede situar en término medio entre la manera cortesana característica francesa y el aguzado espiritualismo del arte de Flandes¹⁸². Algún autor habla de estilo o renacimiento eyckiano-borgoñón¹⁸³, quizá por esa característica suya de trasladar modelos dibujados a modelos esculpidos, de la línea al volumen¹⁸⁴, con lo que esto tiene de innovación en la media en que la pintura estaba mucho más adelantada como arte figurativa.

El sepulcro del cardenal está realizado en alabastro. Es un sepulcro exento que se sitúa en el centro de la capilla. La peana apoya sobre un basamento en forma de escocia decorado por seis leones, uno en cada uno de los lados largos y cuatro en las esquinas. Sobre estos leones, apoyados en unas pequeñas peanas tenemos bajo doseletes calados las figuras de seis apóstoles. Seis pequeñas figuras muy bien labradas en ese estilo de realismo idealizado propio de la época¹⁸⁵. En los lados largos, divididos por la figura de uno de los apóstoles encontramos dos compartimentos en cada lado donde tenemos el escudo del arzobispo, motivo que se repite en los lados cortos. Como es también habitual sostenido por una pareja de ángeles. Los ángeles son bellísimos en esa forma mezcla de realismo e idealismo (que alude a su espiritualidad) que hemos señalado. Las magníficas alas esculpidas por el autor además de su gran naturalismo sirven para envolver la escena, dando un marco al conjunto mucho más suave que el propio del compartimento rectangular al que están constreñidas.

El escudo merece mención aparte porque es una obra de arte en sí mismo. El blasón del cardenal está compuesto por dos ciervas de oro puestas en palo, pasante la de

¹⁸² DURÁN SANPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan, *Op. Cit.*, pág. 366.

¹⁸³ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, “Exégesis iconográfica y desarrollo artístico del gran retablo de la Catedral de Sevilla”, *Minervae Baeticae*, VIII (1980), págs. 5-18.

¹⁸⁴ LAGUNA PAÚL, María Teresa, “De la línea al volumen: génesis figurativa y modelos grabados en la obra de Lorenzo Mercadante de Breñaña” en *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura española. II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura*, Valladolid, 2013, págs. 137-150.

¹⁸⁵ DURÁN SANPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan, *Op. Cit.*, pág. 367.

arriba y paciando la de abajo¹⁸⁶. Escudo timbrado con dos cruces por su condición de arzobispo con capelo cardenalicio con las quince borlas dispuestas en cinco órdenes que caen a cada lado de manera muy elegante dando armonía al conjunto.

El yacente es otra obra maestra en sí misma. Se extiende sobre una cama donde destaca el paño sobre el que se deposita el difunto. El paño está bellamente labrado, consiguiendo unas magníficas calidades donde destaca la caída de la tela sobre el sarcófago. La figura está vestida con las ricas vestimentas litúrgicas propias de su condición sobre tres almohadones (la obsesión por la altura y número de almohadones sobre la que apoyan la cabeza del finado es una característica de esta etapa y señal de estatuto social). Con báculo y mitra. Todo el conjunto realizado con gran minuciosidad y detallismo donde destacan los elementos ornamentales como joyas y brocados. El rostro es otro alarde de técnica. En este caso sí se acerca a la forma de hacer del norte europeo y central que tendía a lo macabro en la representación de la efigie. Es una expresión de sufrimiento. Lorenzo de Mercadante es un maestro en el trabajo con barro cocido por lo que a la hora de trabajar el dúctil alabastro se nota la realización de estas formas blandas.

Recorre la cama el epitafio. Como no podía ser menos, laudatorio para aquel al que va dedicado, donde además de los títulos a que hemos hecho referencia (todos ellos merecidos, señal de que el ego no está exento en estos epitafios) señala sus grandes virtudes como la honestidad y generosidad al dotar muchas obras (especialmente un Hospital). En la cabecera aparece la firma del artista, cosa extrañísima todavía en estas fechas centrales de siglo, en concreto: “Lorenzo Mercadante de Bretaña entalló este bulto”.

ÁVILA

La escultura funeraria en Ávila en general se caracteriza en los escasos sepulcros existentes, con la catedral como eje de actuación¹⁸⁷, junto con el convento de san Francisco que son los lugares preferidos por los principales de la ciudad. Ávila es ciudad de caballeros, muchos de los cuales gozaron del favor y de la concesión de

¹⁸⁶ CADENAS Y VICENT, Vicente de, *Repertorio de blasones de la comunidad hispánica, Apéndice I*, Instituto Salazar y Castro, Madrid, 1985, pág. 496.

¹⁸⁷ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, *La escultura gótica funeraria de la catedral de Ávila*. Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 2007.

importantes privilegios de los reyes, siendo cuna de importantes linajes, destacando los Dávila, Águila y Valderrábano¹⁸⁸. Lo caballeresco encuentra en el siglo XV un nuevo auge lo que se apreciará en los signos de distinción de este estamento social. El caballero cristiano donde lo militar y lo religioso se dan la mano no encuentra mejor lugar de enterramiento que la fortaleza-catedral que aúna esas dos condiciones.

Una característica de los sepulcros que encontramos en la catedral de Ávila es que no hay sepulcros exentos por las estrictas normas que marcaba el cabildo catedralicio, a lo que ayudó una renovación importante en la fábrica del templo en el siglo XV llevada a cabo por el obispo Alonso Carrillo que buscando la luminosidad se dedicó a derribar muros y bóvedas¹⁸⁹, con el consiguiente traslado de sepulcros de su ubicación original

La escultura abulense en estos años centrales de la centuria no va a crear una escuela propia siendo deudores de la influencia de los artistas que trabajan en Toledo, sobretodo de Juan de Guas que intervendrá en la realización de algunos de los sepulcros que vamos a ver y que llegó a la ciudad para ser nombrado en 1462 por el cabildo de la catedral de Ávila responsable de la construcción de la nueva portada de la fachada principal por traslado de la existente a la fachada norte¹⁹⁰.

¿Quiénes se entierran en este período? Lógicamente miembros del cabildo catedralicio, destacando los deanes, pero sobre todo muchos laicos (caballeros) que a diferencia de otras catedrales encuentran menos dificultades para obtener los permisos correspondientes.

Una característica de los sepulcros de la catedral, no solo de esta época, es la ausencia casi generalizada de inscripciones epigráficas¹⁹¹. Siendo extraño en cualquier época lo es mucho más en estos años del siglo XV en que forma parte consustancial de la simbología que se quiere dar al monumento.

¹⁸⁸ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 67.

¹⁸⁹ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, *Op. Cit.*, pág. 49.

¹⁹⁰ PAYO HERNANZ, René Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús M.^a (coords.), *La Catedral de Ávila: nueve siglos de historia y arte*, Promecal, D. L. Burgos. 2014.

¹⁹¹ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, *Op. Cit.*, pág. 74.

Sepulcro de don Pedro González de Valderrábano.

Situado en la capilla de San Ildefonso (en el lado sur del crucero) su disposición actual no es la original por lo que dificulta la interpretación del programa iconográfico que se quiso dar al conjunto de la capilla donde están enterrados los Valderrábano. Los monarcas otorgaban diferentes cargos y oficios en el aparato burocrático. Estos eran otorgados por lo general a miembros de la nobleza, si bien asistimos durante el siglo XV a un proceso de patrimonialización del cargo, que con el tiempo fue conocida como nobleza de servicio¹⁹². Don Pedro González de Valderrábano ostentó uno de estos cargos al servicio de Juan II¹⁹³.

El sepulcro [il. 15] en origen era exento pero luego fue trasladado por esa obsesión que había contra este tipo de sepulcros. Se realiza un arcosolio. El yacente está cobijado por un hermoso arco peraltado angrelado en su intradós decorado con motivos vegetales que era el utilizado normalmente por Juan Guas. Estos motivos tienen relación con la Eucaristía, así vemos pámpanos de vides alrededor del arco. La Eucaristía tiene un poder salvífico lo cual es adecuado para un ámbito funerario¹⁹⁴.

La peana se realiza en piedra negra de Toledo. La razón de la utilización de este color se pone en relación con la costumbre que había en las exequias de los difuntos de cubrir la tumba con paño negro, como ocurrió con ocasión de la muerte del hermano del condestable Miguel Lucas de Iranzo donde en sus exequias “se pone en medio del crucero la tumba sobre unas andas que se cubre con paño negro”¹⁹⁵. La decoración de este frontal consiste en dos figuras sujetando un escudo tras un bosque de hojarasca. Estas dos figuras son un mono encadenado, símbolo del vicio y del pecado¹⁹⁶ y un salvaje. Un contenido claramente moralizante que era la razón del uso de este tipo de

¹⁹² ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio, “Prestigio político y oficios reales: la nobleza conguense bajomedieval en el entorno cortesano”, *Anuario de estudios medievales*, 37, 2 (2007), págs. 563-595.

¹⁹³ ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio, “La funcionalidad política de la nobleza castellana: el oficio de Montero Mayor durante el siglo XV”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 30 (2003) págs. 399-428. Nos da noticia de un montero mayor con idéntico nombre pero de época de Juan I.

¹⁹⁴ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, *Op. Cit.*, págs. 176-181.

¹⁹⁵ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 115.

¹⁹⁶ WALKER VADILLO, Mónica A., “Los simios”, *Revista digital de iconografía medieval*, V, 9 (2013), págs. 63-77.

figuras. El escudo consiste en campo de plata, tres fajas de sable y bordura, cosida, cargada de ocho ruedas de carro de sable¹⁹⁷.

Pero si algo destaca es la calidad de la figura del yacente. Su indumentaria militar responde a su condición de caballero y soldado que lucha en la cruzada contra el infiel. Y que mejor forma que presentase ante el más allá que ataviado con las ropas con las que combate a favor de Dios para la defensa de la fe. El tema caballeresco que es clásico se retoma en el siglo XV donde “la clase dominante ante el miedo a perder sus privilegios adopta una actitud arcaica y vuelve los ojos hacia atrás para idealizar tiempos pasados. El conservadurismo político lleva a un conservadurismo cultural”¹⁹⁸. Estos temas permitían introducir temas profanos en ámbitos religiosos, tratando de conciliar fe y razón que es una de las formas del humanismo del que Nicolás de Cusa será un referente. Esta indumentaria está compuesta por armadura, cota de malla, espada y el casco que como es habitual se coloca a los pies donde descansa junto a un pajecillo. Esta composición del paje a los pies influirá en obras posteriores que se darán en la ciudad. La calidad del yacente dormido es magnífica. En alabastro Juan Guas consigue sacar unas calidades increíbles, sobre todo en la armadura donde consigue darle unos matices metálicos.

Dada las vicisitudes que el monumento tuvo debido a los traslados se habla de dos etapas constructivas, diferenciando el yacente realizado por el propio Guas y la de la peana de menor calidad quizá realizada por miembros de su taller.

Sepulcro del deán Alonso González de Valderrábano

Conocido también como deán gordo, don Alonso González de Valderrábano fue deán de la catedral, la primera dignidad del cabildo catedralicio¹⁹⁹. Su lugar de enterramiento fue la capilla de San Ildefonso que los Valderrábano habían hecho suya. En una disposición diferente a la actual como en el caso de Pedro de Valderrábano. Su traslado plantea problemas de datación. El sepulcro [il. 16] era exento en origen. En primer lugar señalar que en la actualidad el sepulcro está colocado bajo un arco conopial

¹⁹⁷ GARCÍA DE OVIEDO Y TAPIA, José María, *Heráldica abulense*, Caja de Ahorros, D.L. Ávila, 1992, pág. 273.

¹⁹⁸ MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, MARTÍNEZ CACHERO, José M^a, ARELLANO AYUSO, Ignacio, CASO GONZÁLEZ, José Miguel y CASO MACHICADO, M.^a Teresa, *Op. Cit.*, pág. 339.

¹⁹⁹ LUIS LÓPEZ, Carmelo de, “El cabildo de la iglesia Catedral de Ávila a fines de la Edad Media”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 17 (2004), págs. 353-370.

que no hay duda es del siglo XVI con una Piedad pintada en el testero. Puede que se hiciera para acoger este cambio de ubicación²⁰⁰. También se suele ver dos etapas constructivas distinguiendo entre la peana y la figura del yacente. La peana responde al modelo del sepulcro de Pedro de Valderrábano, en piedra negra de Toledo, con la misma hojarasca entre la que vemos a dos salvajes sujetando el escudo del linaje familiar de los Valderrábano.

El yacente es de alabastro, dormido, con ropas eclesiásticas muy rígidas, con un libro entre las manos que es símbolo de salvación²⁰¹. Con perro a los pies. En los yacentes la búsqueda del naturalismo se olvida de la posición horizontal que ocupa la figura que esculpen. Es como si la figura se realizara para ser colocada en posición vertical sin tener en cuenta la caída de las telas. Detalle que no se corregirá en el siglo XVI²⁰². Atribuido generalmente a Juan Guas, al igual que en el sepulcro anterior algunos aprecian dos manos, una con más pericia que sería la que realizara la figura a cargo del propio maestro y otra que realizarían oficiales de su taller²⁰³.

Sepulcro de Ruy González Dávila

El sepulcro [il. 17] se encuentra en la capilla de San Miguel de la catedral, situada a los pies de la nave del Evangelio. En esta capilla están enterrados miembros de la familia Dávila como atestigua la cantidad de escudos con el blasón del linaje con las trece bolas, aunque es de la rama de Esteban Domingo²⁰⁴, en la que está enterrado al igual que su hijo, ambos señores de Villafranca. El sepulcro responde al tipo de lápida tan del gusto de los miembros del cabildo catedralicio pues no alteraba la visión de la liturgia, por ello su disposición inicial estaba cerca de la cabecera acorde con su condición, deán de la catedral y del linaje al que pertenecía²⁰⁵.

Juan Guas procedería a la remodelación de la capilla al igual que hizo con la de San Ildefonso. Sería en este momento cuando se trasladaría la lauda a su nueva ubicación. Se ubicó en un arcosolio idéntico al que se utiliza para colocar la escultura

²⁰⁰ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, *Op. Cit.*, pág. 181.

²⁰¹ PÄCHT, Otto, *La Miniatura. Una introducción*, Madrid, 1987. Recogido en CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, *Op. Cit.*, pág. 184.

²⁰² REDONDO CANTERO, María José, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, pág. 122.

²⁰³ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, *Op. Cit.*, pág. 184.

²⁰⁴ *Ibidem*, pág. 80.

²⁰⁵ *Ibidem*, pág. 97.

yacente de Blasco Muñoz, parejo a aquél. Ambos con arco rebajado que serían de la época de la remodelación²⁰⁶.

Colocada de manera oblicua en el nicho para que pueda verse. Ha sido atribuida su autoría a Juan Guas, entre otros por Ruiz Ayúcar²⁰⁷. Sus características estilísticas se asimilan a los frontales de los sepulcros de los Valderrábano que hemos analizado anteriormente. También iconográficamente se sitúa en la misma línea, pues presenta de manera simétrica las figuras (en este caso de unos niños desnudos, no de salvajes) sosteniendo los escudos con las bolas de los Dávila entre un bosque de hojarasca. La lauda no contiene la efigie del difunto.

La catedral de Ávila es muy rica en sepulcros y así también de esta época tenemos los sepulcros de *don Nuño González de Águila* y de *doña Beatriz Vázquez* (único enterramiento femenino de la catedral)²⁰⁸, de igual factura ya que esta última pide en su testamento que su sepulcro sea igual al primero²⁰⁹, así tenemos en ambos las mismas piedra negra de Toledo como frontal representando a salvajes entre hojas sujetando los escudos familiares, vemos el escudo de los Navarro y el de los Águila en el primero²¹⁰, y en el segundo también dos escudos, pero en este caso sujetos por correas por los salvajes.

CÁCERES

El icono de la Virgen de Guadalupe que tras diversas vicisitudes según la leyenda aparece a mediados del siglo XIV en tierras cacereñas va a generar a su alrededor la creación de un santuario que tras una primera y corta etapa de gobierno secular se va a encomendar a la Orden de los Jerónimos en 1389 quienes lo convierten en un importante monasterio. Orden de reciente creación, es una orden que se ve muy favorecida por la realeza y la nobleza por lo que se convierte en una orden muy rica por

²⁰⁶ *Ibidem*, pág. 95.

²⁰⁷ RUIZ AYÚCAR, Eduardo, *Sepulcros artísticos de Ávila*. Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1985, pág. 59. Citado en CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, *Op. Cit.*, pág. 97.

²⁰⁸ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, *Op. Cit.*, pág. 134.

²⁰⁹ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 158.

²¹⁰ CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, *Op. Cit.*, pág. 99.

el gran número de regalos que recibe por lo que va a encargar muchas obras artísticas de todo tipo²¹¹, y va a ser lugar de enterramiento de reyes, eclesiásticos y nobles.

Constituido como panteón real se enterró en él María de Aragón, madre de Enrique IV, cuyo sepulcro debió realizarse en la época que estamos estudiando pero del que lamentablemente no se conoce nada. Quizá fuera realizado en bronce y piedra por las palabras del Padre Talavera²¹². Fue renovado en el siglo XVII por Juan Gómez de Mora con trazas escorialenses, al igual que el del propio rey Enrique IV de cuya forma original tampoco se conoce nada.

Sepulcro de Fray Gonzalo de Illescas

Fray Gonzalo de Illescas fue prior del monasterio de Guadalupe y obispo de Córdoba como así recoge el epitafio de la lápida funeraria. El sepulcro [il. 18] está muy deteriorado. Es un claro ejemplo del individualismo que caracteriza este tardogótico y que en esta característica sí anuncia el Renacimiento, ya que fue el propio religioso quien establece la forma que quiere adopte el mismo (en concreto señala que se siguieran los dibujos hechos por Juan de Segovia, el Platero)²¹³. Está situado en un ángulo ante la portada del crucero del claustro mudéjar²¹⁴. La influencia del mudéjar en el edificio es palmaria²¹⁵ pero no se traduce en las sepulturas.

Su autor fue Egas Cueman como así está documentado. Egas Cueman trabajaba en Toledo y disponía un importante taller por lo que sus muchas obras atribuidas responden a características un tanto dispares aunque se aprecia cierta homogeneización, como “predominio de tipología gótica, tendencia al pictoricismo escultórico, cierto carácter decorativo y buena calidad”²¹⁶. Estas diferencias pueden deberse a una evolución personal o a las muchas manos trabajando en el taller.

²¹¹ MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, “La miniatura guadalupense: La actividad artística de un scriptorium monástico a finales de la Edad Media”, *Norba: revista de arte*, 14-15 (1994-1995), págs. 41-62.

²¹² ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Institución Cultural “El Brocense”, Cáceres, 2001, pág. 249.

²¹³ *Ibidem*, pág. 264.

²¹⁴ RUIZ HERNANDO, José A., “El Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe: su arquitectura antigua. Siglos XIV y XV”, págs. 127-158 en GARCIA, Francisco Sebastián (ed.), *Guadalupe de Extremadura: dimensión hispánica y proyección en el Nuevo Mundo*, Madrid. 1993, pág. 140.

²¹⁵ MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, “El Mudéjar Guadalupense”, *Norba: revista de arte*, 6 (1985), págs. 29-42.

²¹⁶ DURÁN SANPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan, *Op. Cit.*, pág. 313.

De las partes conservadas podemos ver que es una disposición tradicional, con el yacente sobre una peana. La peana está dividida en cinco compartimentos desiguales. En el espacio central sostenido por un ángel tenemos el escudo heráldico del difunto como arzobispo de Córdoba, cuartelado, en el primer y cuarto cuartel un castillo y en el segundo y tercero cuartel una cruz ancorada que es propia de los Illescas. El relieve de esta parte del sepulcro se ha puesto en relación con la sillería del coro de la catedral de Cuenca²¹⁷. Todo ello bajo una chambrana de estilo gótico. A los lados una bellas y recargadas filacterias con un león cada una en que se citan los títulos del difunto. En los extremos entre arcadas se adivinan las imágenes de San Agustín y San Jerónimo cuya inclusión es obvia, el primero porque la regla de San Agustín es la que organiza la vida de la comunidad y el segundo como titular de la orden.

El yacente está vestido con las ropas litúrgicas, manos en el regazo, cabeza sobre almohadones y delgados pliegues angulosos, todo ello en el estilo característico de Egas Cueman, que trabajaba exquisitamente el alabastro.

Sepulcro de don Alfonso de Velasco

El monasterio es también lugar de enterramiento de prestigiosas familias nobiliarias. Y allí se manda enterrar nada menos que don Alonso de Velasco y su mujer Isabel de Cuadros. Hermano de Pedro Fernández de Velasco, I conde de Haro (el buen conde Haro) y, por tanto, tío de Pedro Fernández de Velasco y Manrique, condestable de Castilla, quien mandó construir la capilla funeraria de la catedral burgalesa. Era señor de Gandul y Marchinilla, en la zona sevillana, que pertenecía a la familia y que al morir sin descendencia pasó a su sobrino. Se instaló en Sevilla ocupando cargos importantes.

Contrata su sepulcro [il. 19] para ser enterrado en la capilla de Santa Ana del monasterio. Y encarga su realización a Egas Cueman como así está documentado. En líneas generales el sepulcro responde a lo estipulado en el contrato²¹⁸. En primer lugar destaca el impresionante arcosolio. Flanqueados por dos altísimos pináculos el nicho está resguardado por un arco de medio punto decorado con arcos lobulados en su intradós en cuyas enjutas adaptados al marco encontramos unos niños desnudos. Apoyados en el extradós del arco hay cuatro ángeles sentados que sostienen unas

²¹⁷ *Ibidem*, pág. 313.

²¹⁸ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Op. Cit.*, pág. 269.

filacterias. Los pliegues de los ropajes caen de forma un tanto angulosa. Presidiendo el arco encerrada en una hornacina y sobre un pedestal está la Virgen enseñando a leer al Niño, puede que tipología pionera en los reinos hispanos²¹⁹. El fondo de la hornacina está trabajado con un relieve muy plano, casi una línea. Los pináculos se unen por una moldura decorada con motivos vegetales formando un alfiz sobre el arco que está decorado con una elegante galería de arcos polilobulados muy estilizados. Esta estilización recuerda a las ventanas del gótico perpendicular inglés. La misma decoración en el alfiz vemos que utiliza Gil Siloé en el sepulcro del doncel Juan de Padilla años después en el monasterio de Fresdelval (Burgos).

En el nicho las estatuas orantes colocadas detrás un balcón calado con los escudos de los difuntos entrelazados con motivos vegetales. Los escudos están colocados cruzados en relación con el busto de la casa a la que pertenecen. Así, debajo de doña Isabel de Cuadros se adivina el escudo de los Velasco, ajedrezado con quince escaques, siete veros azules en campo de plata y ocho de oro, aunque en el monumento solo hay doce casillas, en el otro lado el escudo borrado de la noble sevillana.

En el interior del nicho cuatro figuras, las dos figuras orantes de los titulares de monumento y al fondo dos pajes que parecen se asoman de una puerta que se insinúa con un pequeño resalte. Estos dos pajes portando espadas se muestran en una postura muy desenfadada para la seriedad del lugar donde se encuentran. Las estatuas orantes están arrodilladas, en la línea de lo que había hecho anteriormente Egas Cueman para fray Lope de Barrientos. Visten ropajes muy sencillos, sin ningún tipo de bordado ni decoración, en actitud muy devocional. Unos rostros muy serenos, refleja una piel muy fina, casi sin arrugas en los rostros. Hay que recordar que Alonso de Velasco abandonó la carrera eclesiástica²²⁰ y aunque no es un indicativo para afirmar la devoción del personaje no es descabellado aventurar que era una persona religiosa.

En la parte del testero hay dos ángeles bellamente esculpidos que portan en escudos circulares las armas de los difuntos. Los ropajes de estos ángeles son ampulosos describiendo una graciosa curva lo que consigue equilibrar la composición en la parte alta del nicho funerario.

²¹⁹ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 181.

²²⁰ *Ibidem*, pág. 180.

VALLADOLID

El siglo XV vallisoletano en lo que hace al arte escultórico supone un cierto “renacimiento” después de un siglo XIV bastante pobre. Recibirá las influencias conjuntas de arte germánico, italiano y borgoñón, a lo que ayudará la importancia que van adquiriendo las ferias de Medina del Campo, lugar no solo de transacción de operaciones económicas y comerciales sino también de intercambio de ideas²²¹.

Julia C. Ara Gil establece una clara división entre los dos primeros tercios de siglo y el último que ocupa el reinado de los Reyes Católicos. Pero a su vez sí ve cierta diferencia aunque sea de matiz entre el reinado de Juan II y el de su hijo Enrique IV, objeto de este trabajo. Se caracteriza por un número muy escaso de obras, de cierta calidad y mayormente sin autoría conocida. Estos años centrales de siglo se caracterizan por cierto cambio estilístico. Se abandona lo que la profesora llama “estilo blando” característico del reinado de Juan II y cuyos rasgos principales serían la influencia alemana y borgoñona, a favor de un realismo menos crudo, un estilo más elegante propio de la influencia que poco a poco introduce lo flamenco en el arte²²².

Sepulcro de Fray Lope de Barrientos

Fray Lope de Barrientos es uno de los personajes más importantes del reinado de Enrique IV. Fue perceptor del rey en su infancia y confesor del rey Juan II²²³. Fue ascendiendo tanto en su carrera eclesiástica, obispados de Segovia, Ávila, Cuenca como en su carrera política donde llegó a ser canciller²²⁴.

El monumento funerario de fray Lope de Barrientos [il. 20] estaba situado en una hornacina de la capilla mayor de la iglesia del Hospital de la Piedad de Medina del Campo cuya fundación fue patrocinada por el prelado en la localidad de la que era natural y cuya finalidad era “desde la atención de los enfermos y la limosna a los pobres hasta la educación de los niños abandonados, así como la celebración de los oficios

²²¹ ARA GIL, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Institución Cultural Simancas. Excma. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1977, pág. IX.

²²² *Ibidem*, pág. 183.

²²³ ARQUERO CABALLERO, Guillermo Fernando, “Las labores diplomáticas de los confesores de los reyes de Castilla al servicio de la Monarquía: siglos XIV-XV” en NIETO SORIA, José Manuel y VILLARROEL GONZÁLEZ, Óscar (coords.), *Pacto y consenso en la cultura política peninsular: (siglos XI al XV)*, Sílex, D.L., Madrid, 2013, págs. 205-235.

²²⁴ RÁBADE OBRADÓ, María Del Pilar, “Una aproximación a la cancellería episcopal de fray Lope de Barrientos, obispo de Cuenca”, *Espacio, tiempo y forma*. Serie III, Historia medieval, 7 (1994), pág. 193.

litúrgicos y la instrucción teológica”²²⁵. En su testamento dispuso fuera enterrado en dicha capilla. Tras la Desamortización del XIX el busto funerario fue trasladado al Hospital de la Purísima Concepción y San Diego de Alcalá hoy sede de la Fundación Simón Ruiz.

Nos encontramos con una magnífica obra de arte realizada en alabastro. Es un busto arrodillado de tamaño natural. Descansa sobre unos almohadones en actitud orante aunque simplemente uniendo los dedos de manera muy sutil. El obispo está vestido con las vestimentas litúrgicas propias de su condición, con una casulla ricamente decorada, con un nivel de detallismo que raya la obsesión. Con un detalle realmente maravilloso como es la apertura de la casulla que deja entrever a tres ángeles que portan instrumentos de la Pasión. La casulla se une por un precioso broche circular que dentro de un borde ricamente decorado contiene el escudo del prelado sostenido por dos ángeles. El interior del escudo no se conserva pero se adivina la parte superior, ya que era “un escudo de oro con una cabeza de azul y orlado de plata con tres cruces de Alcántara de sinopla puestas en triángulo, y lo otro santores de oro”²²⁶.

Dos objetos también bellamente ornamentados son los guantes sobre los que coloca el anillo episcopal, y la mitra. De sus muñecas cuelgan, un manípulo en la izquierda como es preceptivo y una bolsa limosnera en la diestra, en clara alusión a su labor piadosa a través de sus fundaciones.

Como pieza independiente se coloca un perro asociado a la fidelidad pero es un perro de caza que normalmente se interpreta como fortaleza y valentía propia del espíritu caballeresco imperante en la época. Valentía que debió demostrar en la defensa que hizo en el problema de los judíos conversos tan importante en la época. Y es que al igual que otros prelados y nobles se preocupa porque la escultura represente lo que él quiere tan del gusto de esta época en que florece el individualismo en el arte. Para ello en su testamento hay varias alusiones al mismo, encargo que realizara personalmente.

²²⁵ DÍEZ HERMANO, María José, “Escribir para administrar: los censos del hospital de la Piedad de Medina del Campo en época moderna” en *Funciones y prácticas de la escritura: I Congreso de Investigadores Noveles en Ciencias Documentales*, 2013, págs. 49-56.

²²⁶ VALVERDE OGALLAR, Pedro, *Manuscritos y heráldica en el tránsito a la modernidad: el libro de armería de Diego Hernández de Mendoza* (tesis doctoral), Universidad Complutense. Servicio de Publicaciones, 2005, pág. 1.179.

¿Pero quién es el autor de tan magnífica pieza? Hoy casi no se pone en cuestión que su autor fue Egas Cueman. Ara Gil²²⁷ señala algunas características que avalarían dicha aseveración más allá que la documentación recoja la mención a un tal “Hanequin”. En primer lugar estamos ante un retrato extraordinariamente realista, con un trabajo blando de las encarnaciones (posiblemente hecho a partir de un molde de cera) tan del gusto de Egas Cueman. Por otro lado, su sentido ornamental, diríamos su excesivo gusto por el detallismo. Y finalmente su actitud orante, lo que le pondría en relación con las estatuas del primer sepulcro de don Álvaro de Luna (que algunos atribuyen ya a Egas Cueman) pero sobre todo por su semejanza con las posteriores esculturas orantes de los Velasco del monasterio de Guadalupe de Egas Cueman, y estaríamos ante el primer ejemplo de este tipo funerario tan del gusto de siglos posteriores. Sin ir más lejos, una escultura que se puede decir casi calca el modelo de Lope de Barrientos es la de Don Alonso de Castilla de 1541 de Gregorio Pardo, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional.

PALENCIA

Sepulcro del deán Rodrigo Enríquez

La influencia de escultores de los sepulcros de la capilla de la Visitación de la catedral de Burgos llega a lugares como la diócesis de Palencia, sin alcanzar las cotas de calidad que en el ámbito burgalés. El desarrollo artístico girará como en el resto de los reinos de Castilla alrededor de la catedral y las obras que se realizan en ella. Como todas las catedrales es lugar de enterramiento para las grandes dignidades eclesiásticas que ocupan estos cargos. Una de estas figuras es el deán Rodrigo de Enríquez. Personaje de ilustre familia, nada menos que hijo del almirante de Castilla, y él mismo prestigioso personaje de la historia del cabildo²²⁸, quien es enterrado en la misma y para quien se realizó un sepulcro [il. 21].

Una inscripción en una pequeña cartela dice que fue obra de Portillo (*Portillo me fecit*)²²⁹, al que se relaciona con otros sepulcros de la zona y muy especialmente con el sepulcro de doña Inés de Osorio (dama palentina) que se encuentra también en la

²²⁷ ARA GIL, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, pág. 213-217.

²²⁸ FRANCIA LORENZO, Santiago, “El Cabildo palentino en el siglo XV”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 59 (1988), págs. 143-178.

²²⁹ SAN MARTÍN PAYO, Jesús “Inscripciones en la Catedral de Palencia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 39 (1977), págs. 41-86.

catedral y que está firmado por un maestro de Portillo. La figura de este maestro de Portillo ha sido estudiada por Ara Gil²³⁰ quien considera que la firma del monumento no corresponde a una mentalidad ya renacentista de conciencia de artista sino más bien a patrones de mentalidad medieval. La realización del sepulcro casi nada más morir el deán en 1465 y la atribución de otras obras en fechas tan avanzadas como 1506, así como que estas obras se realicen tanto en piedra como en madera (sepulcro de Inés de Osorio) dificulta que podamos estar hablando de la misma persona, sin embargo sí hay claras características estilísticas como su gusto por la decoración²³¹ por lo que se puede decir que es el maestro de un taller importante que trabaja en la zona.

El sepulcro está situado en un arcosolio sencillo bajo arco apuntado lejos de las formas flamígeras que se dan en la zona burgalesa de la que recibe influencia. El basamento está decorado con figuras de animales fantásticos y la cartela con el nombre del autor. La peana sobre la que asienta la cama del yacente acusa formas retardatarias en su composición, a la manera de los pórticos góticos, pero también en cuanto a la temática con un Cristo entronizado rodeado de seis apóstoles bajo arcos. A los pies del yacente hay un perro y un paje arrodillado. Sí que está más en la línea de lo que se viene haciendo en el siglo XV la colocación del escudo familiar de los Enríquez sostenido por ángeles en el testero. Un testero por otro lado que carece salvo este escudo de representación escultórica como es habitual en Burgos pero ni siquiera encontramos decoración de tracería como se da en Toledo, encontrándonos con el frío muro del edificio²³².

En cuanto a la figura del yacente prima el sentido de bloque, con escaso movimiento en los ropajes y poco gusto por el detalle, donde prima la frontalidad. Esta pobreza general se ve acentuada por la mala calidad de la piedra.

Por tanto la influencia borgoñona apenas está esbozada con un ligero naturalismo, un gusto por la ornamentación y cierta imitación de la disposición en el

²³⁰ ARA GIL, Clementina Julia, "El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 53 (1987), págs. 211-242.

²³¹ *Ibidem*, pág. 214.

²³² REVILLA VIELVA, Ramón, "Catedral de Palencia", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 6 (1951), págs. 85-92.

frente de la peana de las figuras de los apóstoles a la manera del sepulcro de Alonso de Cartagena, lo cual le da al conjunto de un “carácter ecléctico”²³³.

LEÓN

El marqués de Lozoya ya señalaba que la introducción en León del estilo flamenco y el centroeuropeo, abandonando el tradicional estilo francés que se utilizaba en la ciudad, se debiera a un artista posiblemente flamenco, el maestro Jusquin, que vino para trabajar en la fachada de la catedral de León y que realizaría con toda probabilidad algunos de los sepulcros que vamos a ver²³⁴.

El período que estamos analizando se caracteriza en lo que a producción funeraria se refiere por la escasez de ejemplos y al igual que en otras ciudades donde el obispado ejerce mucho poder la mayoría de las obras giran en torno a lo realizado en la catedral.

M.^a Ángela Franco Mara, quien realiza un estudio de la escultura funeraria en este período, divide los tipos de enterramientos en lucillo, sepulcro parietal y lapidas²³⁵, no conservándose sepulcros exentos en esta época²³⁶.

Sepulcro de don Juan Martínez de Grajal

El conjunto es bastante original²³⁷. La obra se atribuye al maestro Jusquin. No contiene ni sepulcro ni yacente. Es un monumento funerario [il. 22] donde lo que prima es el lenguaje simbólico que acompaña al conjunto. Es un arcosolio adosado a uno de los muros de la panda norte del claustro de la catedral de León. El nicho está enmarcado por dos pináculos con forma de pilares colocados oblicuamente rematados en motivos flamígeros. Estos pilares apoyan sobre ménsulas que arrancan a mitad de la altura del monumento. Estas ménsulas representan una mujer y un doctor, según Franco Mata, pero no es una mujer sino un esqueleto. Uno de los pocos casos donde se ha querido ver un ejemplo de *transi doble*, tan del gusto europeo y tan escaso en España²³⁸. Flanquean

²³³ ARA GIL, Clementina Julia, “El taller palentino del entallador Alonso de Portillo”, pág. 219.

²³⁴ LOZOYA, Marqués de, *El arte gótico en España*, Editorial Labor, Barcelona, 1945.

²³⁵ FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica en León y provincia, 1230-1530*. Diputación de León, 1998.

²³⁶ VALDÉS FERNÁNDEZ, M., HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y COSMEN, M. C., *El arte gótico en la provincia de León*, Universidad de León, 2001.

²³⁷ FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica en León y provincia, 1230-1530*, págs. 123-124.

²³⁸ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert y BERZAL LLORENTE, Laura María, “El *transi tomb* iconografía del yacente en proceso de descomposición”, *Revista digital de iconografía medieval*, VII, 13 (2015), pág. 85.

un arco conopial de centro muy elevado decorado con pámpanos de uvas alusivos a la Eucaristía. Remata el arco conopial con una figura sobre una peana. Se trata de un san Miguel pisando la serpiente. El bien triunfando sobre el mal, temática apropiada para el ámbito funerario. Los altos pináculos se unen por un resalte formando sobre el arco un alfiz dentro del cual situados a ambos lados de la figura del san Miguel hay dos escudos con las armas de Castilla en su interior.

El nicho que se forma debajo del arco es muy poco profundo y dentro de él se coloca en un relieve con muy poco resalte la figura de un ángel sosteniendo una cartela con la inscripción epigráfica. El ángel tiene un rostro realista pero algo suave, con amplios rizos. Las alas son muy amplias con gran naturalismo en las plumas que forman la figura. El volumen de las alas recuerda a los ángeles que aparecen en el sepulcro del arzobispo Juan de Cervantes en la catedral de Sevilla.

Juan Martínez de Grajal fue canónigo y legalista. En la segunda mitad del siglo XV el cabildo catedralicio adquiere mucho poder, actuando de manera muy autónoma respecto al obispo²³⁹, y por tanto con un poder económico importante, lo que le permite realizar encargos de envergadura. Era un gran humanista y doctor en leyes por la Universidad de Salamanca, por ello su epitafio hace referencia a estas cualidades humanísticas. Epitafio posiblemente dictado por el propio finado. No es, a diferencia de las inscripciones de humanistas italianos, un triunfo sobre la muerte, sino de la muerte²⁴⁰, por tanto con un carácter filosófico más propio de siglos anteriores.

Sepulcro del obispo Gonzalo de Osorio

Gonzalo de Osorio pertenece a la ilustre familia de los Osorio, a los que el rey Enrique IV concedió el señorío sobre la ciudad de Astorga y el título de marqués de dicha villa en 1465²⁴¹. Años más tarde consiguieron gracias a sus generosas donaciones para la obra de la catedral que se les concediera permiso para construir una cripta funeraria para la familia²⁴². Pero en estas fechas se realiza la sepultura en una capilla, la

²³⁹ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito” en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: aspectos generales: actas del 1^{er} Congreso, Ávila, septiembre 1987*, 1990, págs. 17-66.

²⁴⁰ FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica en León y provincia, 1230-1530*, pág. 37.

²⁴¹ MARTÍN FUERTES, José A., “Los Osorio y el marquesado de Astorga”, *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, XXVII, 66 (1987), pág. 40.

²⁴² MORAIS VALLEJO, Emilio, “La cripta funeraria de los marqueses de Astorga”, *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, 20 (1998), págs. 203-218.

que antecede a la sacristía de la catedral, un lugar no obstante preeminente situado en la cabecera del templo, lo que demuestra la importancia del linaje al que pertenece.

Figura relevante, fue obispo de Mondoñedo entre 1319 a 1326²⁴³. Su sepulcro [il. 23] consiste en un yacente situado de manera vertical. Es una obra realmente exquisita. Reposa el difunto con los ojos cerrados, apoyando la cabeza sobre dos almohadas, la superior con motivos ajedrezados rodeada en los bordes con cruces. La figura viste la indumentaria litúrgica adecuada a su condición, con mitra, casulla, báculo, guantes sobre los que hay anillos. Destaca una banda central de la vestimenta donde dispuestos verticalmente hay cuatro compartimentos con un ángel cada uno bajo tres arcos conopiales que portan instrumentos de la Pasión, al igual que vemos en la estatua orante de fray Lope de Barrientos. A pesar de la postura apacible del cuerpo nada hace revelar la humildad que tratan de mostrar en sus últimos momentos estos altos cargos eclesiásticos. La riqueza de sus vestimentas es apreciable gracias al gran trabajo realizado por el artista, con gran gusto por el detallismo en la ornamentación, así como en las pequeñas figuras que lo acompañan, especialmente la figura que esculpe en el interior de la voluta que forma la cabeza del báculo, con un *contrapposto* muy forzado que parece un san Miguel pisando a la bestia, con la espada flamígera y las alas extendidas, nuevamente en un lugar adecuado a su función de salvador de almas o psicopompo. A los pies descansa un perro de caza, no un lebrél como muchas veces se utiliza como sinónimo, aunque no lo es.

El artista al igual que el sepulcro del canónigo Grajal es el maestro Jusquin o Joaquín de Bruselas del que como hemos visto no se conocen muchas cosas. Lo que si le caracteriza es un fuerte realismo en el rostro, un rostro enjuto, casi cadavérico, las manos una sobre la otra.

En la parte superior tenemos a cada lado un escudo que la profesora Franco Mata dice que son dos perros pintados de rojo²⁴⁴, sin embargo es el escudo de la casa de los Osorio consistente en fondo de oro con dos lobos pasantes de gules²⁴⁵, aunque sin la bordura que se aprecia en otros escudos de piedra que podemos contemplar en las fachadas de algunos palacios de la ciudad.

²⁴³ SALAZAR Y ACHA, Jaime de, “Los Osorio: Un linaje de más de mil años al servicio de la Corona”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 4 (1996-1997), pág. 160.

²⁴⁴ FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica en León y provincia, 1230-1530*, pág. 123.

²⁴⁵ CADENAS Y VICENT, Francisco, *Armería en piedra de la ciudad de León*, Instituto Leonés de Cultura. Edición: Fundación Saber.es, pág. 29.

Completa el conjunto una inscripción en latín y letra gótica muy escueta para lo que suele ser habitual en personajes de tanta alcurnia y en la época en que nos encontramos.

SALAMANCA

Salamanca, a pesar de la Universidad y la catedral, en este período no crea una escuela propia. Como toda esa zona de Castilla es deudora de la influencia que recibe de la zona burgalesa. Es una ciudad donde destaca la pequeña nobleza que poco a poco quiere hacer sentir su poder a través de realizaciones artísticas. La ciudad ya desde el siglo XII se caracterizó por la rivalidad entre los vecinos de dos colaciones, la de San Benito (los Fonseca, Maldonado, Anaya entre otros) y la de Santo Tomé (los Guzmán, Manrique o Lara)²⁴⁶. Debido a ello Salamanca se va a caracterizar por el enterramiento en parroquias, lo que no es muy habitual en esta, época donde se prefieren los monasterios. Uno de las familias más importantes de la ciudad son los Maldonado, del bando de San Benito que obtiene el triunfo definitivo.

Pero Salamanca tenía un magnífico referente escultórico como era el magnífico sepulcro de Diego de Anaya, posiblemente de un maestro alemán realizado en la primera mitad de siglo. Sin embargo no se producen obras destacadas en esta veintena de años del reinado de Enrique IV. La ilustre familia de los Maldonado se enterraran en la Iglesia de San Benito²⁴⁷ que fue reformada dado su ruinoso estado por don Alonso de Fonseca y cuyo magníficos sepulcros corresponden a una etapa posterior.

ZAMORA

Zamora se sitúa en el área de influencia sobre todo del norte, un círculo que gira en torno a León, Portugal y Valladolid. Sin embargo, no hay sepulcros dignos de mención en este período, y también habrá que esperar a las últimas dos décadas de siglo para que veamos dos sepulcros con una calidad excepcional como son el sepulcro de

²⁴⁶ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 154.

²⁴⁷ PORTAL MONGE, Yolanda, "Sepulcro de los Maldonado en la Iglesia de San Benito de Salamanca", *Salamanca: revista de estudios*, 22-23 (1986-1987), págs. 21-56.

Pedro de Castilla y doña Beatriz de Fonseca en la colegiata de Toro y sobre todo en la catedral de Zamora el sepulcro del doctor Grado.²⁴⁸

CIUDAD REAL

Sepulcro de don Pedro Girón

En la capilla que se mandó construir Pedro Girón está su cenotafio. Desgraciadamente no ha llegado a nosotros pero sí podemos hacernos una idea del mismo gracias a los estudios que sobre documentos de la época han realizado diferentes autores. La composición parece que fue clásica, con peana y yacente sobre la misma con el hábito de la orden de Calatrava de la que era maestre, así como también era clásica la iconografía al no aportar novedades significativas. Y estas novedades lo quieren relacionar con los sepulcros que se habían realizado en la cartuja de Champmol en Dijon, en concreto situándolo en la órbita del sepulcro de Felipe el Atrevido²⁴⁹. Y estas semejanzas vendrían dadas por los relieves de hermanos de la orden desfilando a manera de cortejo fúnebre identificados por las cartelas que portan, pero nada hace afirmar que estuvieran llorando a la manera de los plorantes borgoñones, en cuyo caso ya no sería tal novedad porque sí hay antecedentes hispanos de estos cortejos fúnebres²⁵⁰. La autoría no está clara. Se tiende a afirmar que es Egas Cueman, lo cual sería coherente por el uso de estas notas borgoñonas y con que su hermano Hanequin fue el encargado de realizar la capilla funeraria del maestre. Los ángeles de las esquinas que portan escudos han permitido indicar que quizá fuera otro el autor pues estaría más en consonancia con el arte de Sebastián de Toledo, sin embargo el arcaísmo de la figura del yacente no permite, según Joaquín Yarza, datarlo en época tan tardía.

CUENCA

A mediados de siglo XV en la colegiata de Belmonte se hicieron los sepulcros de, por un lado don Alfonso Téllez Girón y Doña María Pacheco (padres de Juan Pacheco, marqués de Villena, y del maestre de Calatrava Pedro Girón), y los abuelos maternos de estos don Juan Fernández Pacheco (primer señor de Belmonte) y Doña Inés

²⁴⁸ TEJEDOR MICÓ, Gregorio J., "Escultura funeraria: El sepulcro del doctor Grado en la catedral de Zamora", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 53 (1993), págs. 29-70.

²⁴⁹ AZCARATE, José María, *Arte gótico en España*, pág. 245.

²⁵⁰ PÉREZ MONZÓN, Olga y RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, Enrique, "Mentalidad, cultura y representación del poder de la nobleza Calatrava en la Castilla del Siglo XV", *Hispania: Revista española de historia*, LXVI, 222 (2006), pág. 229.

Téllez de Meneses. Juan Pacheco consiguió transformar la primitiva iglesia de San Bartolomé en colegiata con el claro objetivo de escapar al control del obispo de Cuenca, Lope de Barrientos con el que estaba enfrentado. Fue lugar elegido como panteón familiar, de hecho en un primer momento fue elegido por Juan Pacheco antes de testar definitivamente por el monasterio de El Parral²⁵¹.

Se conservan las hornacinas que deben ser de la época. Lo que vemos hoy en día son las cuatro estatuas orantes de los difuntos, todas ellas del siglo XVI, sin la calidad que conseguirá esta tipología escultórica en este siglo. Sí puede que los pajecillos que acompañan a los hombres (curiosamente) y sostienen los escudos sean de la época pues responden a las características estilísticas²⁵².

SEGOVIA

En Segovia no tenemos una gran escultura funeraria en este período y ello a pesar de ser la ciudad preferida de Enrique IV. En ella, como hemos visto, acondicionó el alcázar y patrocinó diversas obras. Pero no generó un arte cortesano entendido como aquel que se realiza alrededor de una sede permanente del poder. Sin embargo, hay una nobleza de segunda que realiza algunos sepulcros interesantes. Los Herrera, señores de Pedraza, convirtieron en la cartuja de El Paular, la capilla de San Ildefonso en panteón familiar²⁵³. Asimismo, la oligarquía urbana donde los Herrera ocuparon cargos importantes y que hicieron también una capilla funeraria en la iglesia de San Martín de la capital²⁵⁴. Los sepulcros que contienen son de finales de siglo.

Asimismo, quedan fuera de este trabajo los sepulcros del marqués de Villena y su mujer, y el de don Beltrán de la Cueva y su familia en el monasterio de San Francisco de Cuellar, donde la casa de Albuquerque, de la que fue primer duque,

²⁵¹ AYLÓN GUTIÉRREZ, Carlos, "Iglesia y poder en el marquesado de Villena. Los orígenes de la Colegiata de Belmonte", *Hispania sacra*, LX, 121 (2008), págs. 95-130.

²⁵² ORUETA Y DUARTE, Ricardo de, *La escultura funeraria en España: provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*. AACHE, Guadalajara. 2000, págs. 305-310.

²⁵³ ABAD CASTRO, Concepción y MARTÍN ANSÓN, María Luisa, "Los Herrera y su Capilla funeraria de San Ildefonso en la Cartuja de El Paular", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18 (2006), págs. 31-48.

²⁵⁴ ABAD CASTRO, Concepción y MARTÍN ANSÓN, María Luisa, *La capilla de los Herrera en la iglesia de San Martín de Segovia*, Segovia: Caja Segovia, 2009.

estableció el panteón familiar²⁵⁵. Ambos se realizan ya en el siglo XVI y responden a un estilo del primer renacimiento español.

GUADALAJARA

El patrimonio artístico de Guadalajara fue muy destruido por la Guerra Civil por lo que los ejemplos no son muchos y además están muy deteriorados. Un ejemplo son los sepulcros del I conde de Tendilla y su mujer, primero en el monasterio jerónimo de San Juan y luego trasladados a la iglesia de San Ginés²⁵⁶. Son realizados con posterioridad a la muerte del rey Enrique IV como la mayoría de los sepulcros de las grandes familias. Algo parecido podemos decir del Panteón de los duques del Infantado en el convento de San Francisco de Guadalajara que fue patrocinado por los diferentes miembros de la familia Mendoza desde época del Almirante pero que no se concluirá hasta finales de siglo. La obra maestra del siglo XV en Guadalajara será el Doncel de Sigüenza de Sebastián de Toledo que queda fuera de nuestro estudio pero cuya importancia es tal que marca una tipología que continuará con el tiempo.

Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza

Aldonza de Mendoza pertenece a una de las familias más importantes de los reinados de Enrique IV y los Reyes Católicos. Era hija del Almirante de Castilla Diego Hurtado de Mendoza y María Enríquez, y hermanastra del Marqués de Santillana. Además estaba casada con Fadrique Enríquez de Castro, primer duque de Arjona²⁵⁷ con el que parece no tuvo descendencia²⁵⁸. Las crónicas hablan del maltrato a que fue sometida por su marido hasta el punto de ser confinada en prisión en Ponferrada. Al enviudar se traslada a sus posesiones de Guadalajara. Era inmensamente rica y dentro de sus labores de mecenazgo está la del patrocinio del monasterio jerónimo de San Bartolomé de Lupiana, casa madre de la orden, y donde deseó ser enterrada, en concreto en el presbiterio, pero hubo de hacerlo en las naves a pesar de haber sufragado los

²⁵⁵ MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel, “Acerca de los sepulcros de alabastro de la iglesia del convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia), panteón de don Beltrán de la Cueva, I Duque de Albuquerque”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVI, 1-2 (1998), págs. 199-220.

²⁵⁶ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 156.

²⁵⁷ MORALES TALERO, Santiago de, “Don Fadrique de Castilla y Castro, Duque de Arjona”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 40 (1964), págs.17-36.

²⁵⁸ GARCÍA DE PAZ, José Luis, “Doña Aldonza y su hermanastra el Marqués”, *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, 2-3 (2007-2008), págs. 147-178.

gastos de la rehabilitación de la iglesia²⁵⁹. El sepulcro [il. 24] fue retirado en 1845 al Museo Provincial, en 1870 fue llevado al Museo Arqueológico Nacional y hoy nuevamente en el Museo de Guadalajara, pero tenemos los datos de cuál era su ubicación en el monasterio “colocada en un nicho abierto en el muro de la iglesia del monasterio de Lupiana, junto á un altar que hay al pie del presbiterio, del lado de la epístola, y cubierto con una rejilla lisa, ó mas bien trampa de madera pintada”²⁶⁰.

A pesar de la muerte de Aldonza de Mendoza en 1435 lo dispuesto para su enterramiento tardó mucho en ejecutarse por la cantidad de pleitos que se interpusieron como consecuencia de su falta de herederos. Dispuso generosas donaciones así como precisas instrucciones sobre cómo quería ser enterrada²⁶¹, pero hasta mediado de siglo no se llevó a cabo del sepulcro.

Se trata de un sepulcro exento de alabastro. Sobre la caja reposa la figura de la dama. En los lados largos entre un bosque de motivos vegetales se encuentra el escudo de la familia Mendoza que consiste en una banda roja a la soslaya con perfiles de oro en campo verde²⁶². En el lado corto, pues solo se conserva la decoración de uno, dos salvajes con una filacteria sostienen otro escudo que a pesar de lo deteriorado se adivina es el de los Enríquez, Almirantes de Castilla, cuyo blasón era un mantelado con dos leones rampantes en el primero y segundo manteles y en el tercero en campo de gules castillo de oro.

Pero lo que llama poderosamente la atención es la hermosura de la figura de la difunta. Aparece con los ojos cerrados, diríase que dormida por la tranquilidad que transmite. Con una sencilla túnica, sujeta por un cinturón bajo el pecho que genera unos pliegues muy elegantes, con toca y rosario en las manos, una de ellas colocada de manera un poco antinatural que adivina el rigor mortis que sin embargo no se aprecia en el resto de la figura. La cabeza apoya en dos almohadones bellamente decorados con brocados, apenas la única licencia que se permite el escultor en la decoración junto con la parte baja de la túnica y el collar que rodea su cuello.

²⁵⁹ RUIZ HERNANDO, José Antonio, *Los monasterios jerónimos españoles*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Obra Social y Cultural, 1997.

²⁶⁰ “Antigüedades españolas” en *Semanario pintoresco español*. Año IX. 1844.

²⁶¹ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, págs. 197-198.

²⁶² HERRERA CASADO, Antonio, “Heráldica mendocina de Guadalajara”, *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 13 (1986), págs. 195-248.

El estilo se sitúa claramente en esta etapa que estamos analizando. Posiblemente realizada por escultores de la escuela toledana que extendieron su área de influencia por toda esa zona central del reino, es decir, con ciertos influencias borgoñona pero acercándose a lo que caracterizara lo hispano-flamenco.

Recorre la cama una inscripción funeraria en letra gótica negra que resalta sobre el blanco alabastro. En castellano hace referencia a su condición de esposa del duque de Arjona. Y en latín, lo que se traduce como “Todo pasa excepto el amor a Dios”, lo que refleja muy bien su carácter solitario así como sus profundas creencias religiosas. Sin embargo fue una mujer amante del lujo, consciente de su linaje y sabedora de la importancia de la fama póstuma²⁶³. Lujo que se traducía en obras de arte muy importantes, como por ejemplo el mandato de que su capilla fuera decorada con “paños de pared”²⁶⁴, un gusto por los tapices que no es exclusivamente hispano²⁶⁵, o la posesión de un importante número de libros (treinta y dos), no todos ellos religiosos, que donó al monasterio a su muerte²⁶⁶.

LA RIOJA

Sepulcro de don Pedro Suárez de Figueroa

Señor de Cuzcurrita (en la Rioja), donde procedió a la remodelación del hermoso castillo que hoy todavía podemos contemplar, Pedro Suárez de Figueroa procedía de una rama secundaria emparentada tanto con los Velasco, descende de los condes de Frías²⁶⁷ como de los Suárez de Figueroa extremeños. Está enterrado en la Capilla de Santa Teresa en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, que puede considerarse panteón familiar pues también está enterrado su padre Lorenzo. Es un sepulcro exento [il. 25] que se coloca en el centro de la capilla rodeado por una artística y sencilla reja. La cama está preparada para acoger a dos personas, lógicamente sería la mujer de don Pedro. La ausencia de la figura femenina dio lugar a la leyenda o la historia llevó a que

²⁶³ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “La dama, el matrimonio y la familia póstuma”, *Sémata: Ciencias Sociales e Humanidades: Parentesco, familia y matrimonio en la historia de Galicia*, 2 (1989), págs. 285-302.

²⁶⁴ *Ibidem*, pág. 290.

²⁶⁵ ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL, *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*, pág. 25.

²⁶⁶ FUENTE PÉREZ, María Jesús, “Virgen con libro. Lecturas femeninas en la Baja Edad Media hispana”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 24 (2011), págs. 91-108.

²⁶⁷ PRIOR UNTORIA, Agustín, “Notas sobre la historia de la catedral de Santo Domingo de La Calzada”, *Berceo*, 9 (1948), págs. 516-534.

no se realizara²⁶⁸. La leyenda no es otra que Pedro Suárez de Figueroa mantenía una estrecha amistad con don Bernardino Fernández de Velasco. Tan estrecha que éste llegó a tener un hijo con la mujer de don Pedro, quien años después al morir sin descendencia cedió el castillo a los condes de Haro. Leyenda sobre la que se ha justificado la ausencia de la figura de la dama.

La peana está policromada. Sobre un fondo negro se establece el programa iconográfico. Los frentes se articulan en dos espacios separados por unos torreones muy salientes colocados oblicuamente, con varios cuerpos rematados en unos motivos que recuerdan lo flamígero. Las figuras son de bulto redondo colocadas sobre unas peanas lo que es facilitado por la profundidad que genera el nicho del sarcófago. Estas peanas descansan sobre un zócalo ricamente decorado donde podemos entrever racimos de uvas, motivo alusivo al poder salvífico de la Eucaristía. Las figuras corresponden a dos ángeles que sostienen los escudos heráldicos del linaje. Los ángeles llevan policromadas algunas de las partes de su indumentaria así como las encarnaciones. Todos diferentes, con distintas posiciones de los pies lo que les da mucha gracia y sensación de movimiento. Son figuras suaves en su tratamiento pero no exentas de naturalismo que se aprecia en el rostro pero sobre todo en las alas y en las piernas que deja al descubierto el movimiento del ropaje.

Los escudos contiene el blasón de cinco hojas verdes de higuera en campo de oro característico de la familia Figueroa (de ahí la alusión a la higuera), y que será el que seguirá siendo el de la rama principal extremeña cuando adquieran el ducado de Feria. También están policromados.

La figura del yacente aparece con vestimenta completa de caballero lo cual permite un estudio de la armadura del siglo XV. Con casco tipo sallet con la visera levantada que permite ver el rostro del difunto, peto con faldón y escarcelas debajo de las cuales se aprecia la cota de malla, que suele ser acolchada. Con hombreras y guardabrazos (que cayeron en desuso a finales del siglo XV), sin manoplas ni guanteletes. Para las piernas musleras o quijotes, rodilleras, grebas y escarpes. Posiblemente con una espada que sujetaba con las manos desnudas, hoy desaparecida.

²⁶⁸ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 143.

La indumentaria tiene una importante significación social y simbólica²⁶⁹. Apoya la cabeza sobre un arnés a modo de almohada y a los pies un pajecillo. El rostro es sereno y el cabello largo ya más propio de esta época, abundando el casquete de tipo borgoñón. Guarda bastante semejanza con la figura yacente del sepulcro borgoñón de Philippe Pot que es muy posterior.

²⁶⁹ SALINERO CASCANTE, María Jesús, “El código vestimentario caballeresco de Lanzarote del Lago de Chrétien de Troyes”, *Cuadernos de investigación filológica*, 18 (1992), págs. 149-158. Sobre el ideal caballeresco en el siglo XV, RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D., *El debate sobre la caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León, 1996.

CONCLUSIONES

El propósito del presente trabajo era trazar un panorama general de cuál fue la producción artística durante el período del rey Enrique IV de Castilla en una manifestación muy concreta: el arte funerario. Siendo conscientes de que la relación de los distintos monumentos funerarios recogidos no es ni mucho menos exhaustiva y sabedores de que hemos dejado fuera algunos ejemplos, las conclusiones generales deben ser tomadas con la prudencia adecuada. Se han obviado fuera algunos sepulcros que presentan problemas de datación en que lo horquilla de fechas que se asigna para su realización es muy amplia pues los diferentes autores no se ponen de acuerdo, y se han tenido en cuenta las fechas de fallecimientos de los personajes, pues aunque la preocupación y preparación para la muerte lleva a estos personajes a ser previsores en cuanto a lo que a su sepultura se refiere son pocos los que la tienen terminada a la hora del suceso.

Teniendo en cuenta lo anterior hay dos cuestiones que creemos deben tomarse en consideración. En primer lugar, cuál es la influencia que en el arte funerario del reino de Castilla tienen las nuevas formas que se están dando en los dos focos artísticos más importantes de esta mitad del siglo XV, Italia y Borgoña. Y en segundo lugar, si se puede hablar de unas características comunes que puedan definir cómo era el arte funerario en esta época.

Ya hemos señalado que lo italiano brilla por su ausencia. Y ello no es por desconocimiento de lo que se está realizando. Los contactos con Italia, sede por otro lado de papado, son constantes en época de Enrique IV, y allí acudieron importantes personajes de la corte que conocieron las nuevas formas renacentes. Así por ejemplo, el primer conde de Tendilla viajó nada menos que a la fastuosa corte de los Gonzaga en Mantua, pero no tuvo influencia y, es significativo, su sepulcro realizado años más tarde sigue el estilo del gótico tardío²⁷⁰. Son decisiones personales las que introducen las nuevas formas y estas se van a inclinar por lo que se está haciendo en el Norte, ese arte

²⁷⁰ YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, pág. 127.

nuevo que llamamos flamenco, aunque Flandes solo sea una parte de los Países Bajos del Sur.

En los sepulcros del siglo XV como hemos visto se mezclan motivos flamencos con motivos borgoñones. En principio lo que llega es lo flamenco donde el artista no se preocupa tanto por la expresividad, que es lo propio de la escultura de Borgoña, como por la belleza de las formas²⁷¹. La historiografía a veces utiliza indistintamente los términos, incluso se habla de flamenco-borgoñón. Es verdad que el condado de Flandes pertenece al ducado de Borgoña, pero como hemos visto el estilo borgoñón, por lo que a escultura funeraria se refiere, tiene una forma de hacer muy particular.

Los sepulcros que encontramos son de personajes relevantes, fundamentalmente eclesiásticos. La nobleza está todavía en una fase incipiente de lo que será su gran esplendor a pesar de la centralización real. En época de Enrique IV se sientan las bases de lo que serán las grandes familias nobiliarias de la Edad Moderna, si bien la reina Isabel redujo el número de estas familias. Nos encontramos con linajes que quieren consolidar su prestigio y poder con la realización de importantes panteones reales, pero la mayoría de las cabezas de estos linajes sobreviven al rey Enrique y sus monumentos corresponden ya al último cuarto de siglo. Por otro lado, aunque sobresalen obras como la capilla de Santiago en la catedral de Toledo, el resto de monumentos son bastante modestos si los comparamos con lo que ha de venir. La estabilidad política y económica que conlleva el final de las luchas nobiliarias del reinado así como la definitiva terminación de la empresa reconquistadora va a favorecer estas grandes obras. Si a esto unimos la llegada de lo italiano con las nuevas formas renacentes, el arte funerario de época de Enrique IV es mucho más modesto.

En relación con los lugares de enterramiento de estos personajes principales va a primar las catedrales o los monasterios. No son tan habituales las iglesias parroquiales. La mayoría de las iglesias parroquiales en esta época no tienen la suficiente entidad como para convertirse en lugar de panteón de ilustres familias. A partir de finales de siglo se van a empezar la reforma de la fábrica y adecuación de muchas de estas iglesias por parte de las familias privilegiadas, y a enterrarse en ellas. Se abandona progresivamente el enterramiento en monasterios. La población se vuelve más estable

²⁷¹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Op. Cit.*, pág. 174.

en los núcleos urbanos donde ya los grandes del reino van a construir sus palacios y patrocinaran iglesias que convierte en sus panteones familiares.

En cuanto a las autores de estos sepulcros, todavía nos movemos en unas formas de hacer medievales. El autor no firma la obra, salvo algunas excepciones como Lorenzo de Mercadante. Sin embargo, ya se empiezan a conocer los nombres de los artistas. El comitente elige a quién contrata la obra. Por ejemplo Egas Cueman aparece en los contratos de muchos de los monumentos que hemos visto. Por supuesto estos disponían de un gran taller porque entonces no podrían haber hecho frente a la gran cantidad de obras que se les han atribuido. Es una época, esta del reinado de Enrique IV en que se sientan las bases de los grandes artistas que trabajaran en el período final de siglo y en el primer Renacimiento español, los Colonia, Guas, Egas, Siloé. Sin embargo, estos primeros artistas no tienen conciencia de tal, mantienen una mentalidad medieval.

La importancia de la heráldica en esta época es fundamental. La cantidad de escudos que encontramos es muy abundante. Todos los sepulcros llevan por lo menos un escudo que hace referencia al linaje al que pertenecen, o en el caso de religiosos además su escudo de su cargo eclesiástico. Ya hemos visto que la fama es fundamental para el hombre del siglo XV y por ello trata de perpetuarlo a través de símbolos. El escudo supone además ligarlo a una familia de la que se siente orgulloso de pertenecer porque tiene una relevancia social. Sin embargo, en estos años centrales del siglo XV el escudo todavía es sencillo. Con ello queremos decir que encontramos los escudos primigenios de las familias nobiliarias, a diferencia de los magníficos y complejos escudos que se desarrollaran con posterioridad como consecuencia de las relaciones matrimoniales que se producirán entre las diferentes casas nobiliarias que llevara a la unión de los blasones.

A esta preocupación por el prestigio del linaje no son ajenas las mujeres pertenecientes a las clases nobiliaria²⁷². Los sepulcros femeninos individuales han existido a lo largo de la Edad Media. Es verdad que muchos de ellos son de mujeres pertenecientes al estamento religioso, que se hacen enterrar en los monasterios en que han profesado. El monasterio de las Huelgas Reales es el ejemplo paradigmático. Pero por lo general, los sepulcros femeninos estaban situados en un ámbito funerario junto a

²⁷² GONZÁLEZ DE FAUVE, María Estela, LAS HERAS, Isabel y FORTEZA, Patricia de, “Espacios de poder femenino en la Castilla bajomedieval: el caso del linaje de los Castilla”, *Cuadernos de historia de España*, 82 (2008), págs. 99-122.

los de su esposo o familia. En este período hemos visto algunos sepulcros femeninos muy importantes desde el punto de vista artístico, pero también desde el punto de vista social. Se trata de mujeres con una relevancia social que pueden disponer libremente de sus últimas voluntades en cuanto al lugar de enterramiento. Sin embargo a la hora de establecer su monumento funerario, no revelan una actitud individual. Los epitafios a este respecto son muy claros. Siempre resaltan su condición de esposas o madres, y son defensoras del prestigio de su familia.

Como señala Ruiz Souza, “durante el último tercio del siglo XV y los primeros años del siguiente el paisaje artístico y monumental de España se transformó, pero el camino se había iniciado mucho tiempo antes”²⁷³. El reinado de Enrique IV es fundamental porque sienta las bases de lo que será el esplendor posterior. Y ya en el mismo período hay algunas realizaciones que pueden competir en importancia con las que se harán posteriormente. En el arte funerario, el reinado de Enrique IV permitió la llegada a Castilla de artistas foráneos que van a traer el arte flamenco y serán maestros de los grandes artísticas de época isabelina, supone un cambio de mentalidad del hombre siglo XV y el inicio de lo que serán las grandes realizaciones en este ámbito por parte de una nobleza cada vez más enriquecida y consciente de su situación en la sociedad.

²⁷³ RUIZ SOUZA, Juan Carlos “Castilla y la libertad de las artes en el siglo XV. La aceptación de la herencia de Al-Andalus: de la realidad material a los fundamentos teóricos”, *Anales de historia del arte*, 1 (2012) (Ejemplar dedicado a: El siglo XV hispano y la diversidad de las artes), págs. 123-161.

ILUSTRACIONES



Ilustración 1. Felipe el Atrevido



Ilustración 2. Juan sin Miedo y Margarita de Baviera



Ilustración 3. Philippe Pot



Ilustración 4. Leonardo Bruni



Ilustración 5. Carlo Marsupini



Ilustración 6. Cardenal Jacobo de Portugal

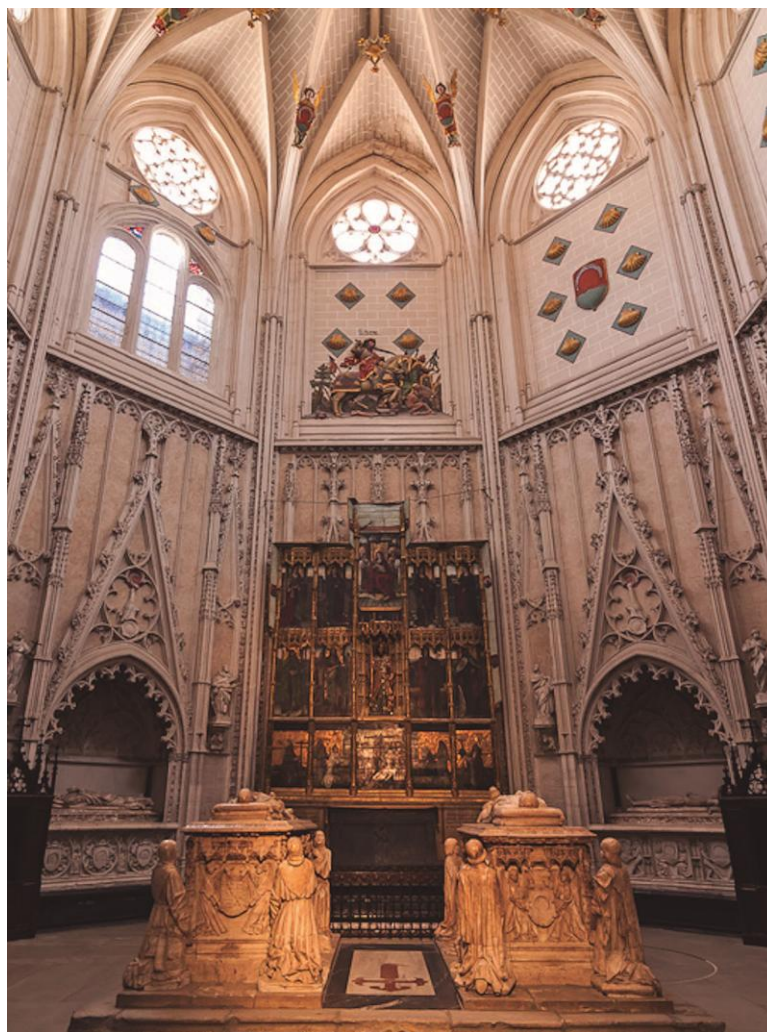


Ilustración 7. Capilla de don Álvaro de Luna



Ilustración 8. Alonso de Cartagena



Ilustración 9. Alfonso Rodríguez de Maluenda



Ilustración 10. Pedro Martínez de Ayllón



Ilustración 11. Juan Martínez de Contreras



Ilustración 11. Juan de Cerezuela



Ilustración 12. Inés de Ayala



Ilustración 13. Juan de Cervantes



Ilustración 14. Pedro González de Valderrábano



Ilustración 15. Alonso González de Valderrábano



Ilustración 16. Ruy González Dávila



Ilustración 17. Fray Gonzalo de Illescas

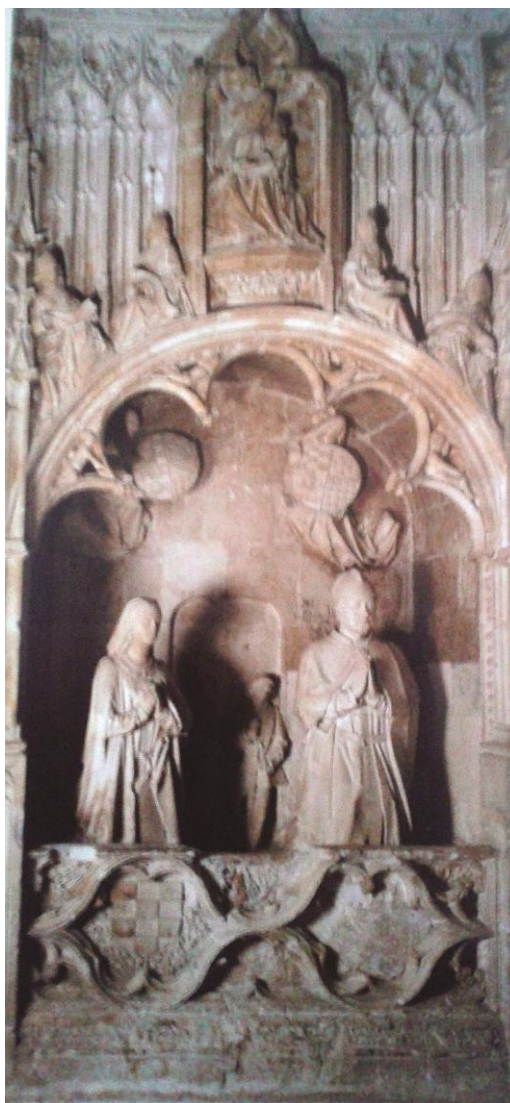


Ilustración 19. Alonso de Velasco e Isabel de Cuadros



Ilustración 20. Fray Lope de Barrientos



Ilustración 21. Deán Rodrigo Enríquez

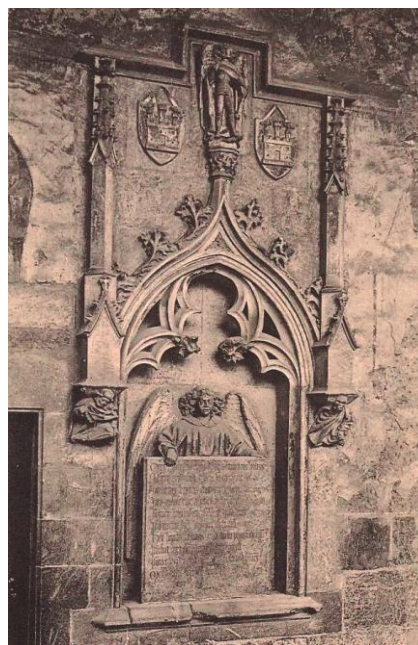


Ilustración 22. Juan Martínez de Grajal



Ilustración 23. Gonzalo de Osorio



Ilustración 24. Aldonza de Mendoza



Ilustración 25. Pedro Suárez de Figueroa

BIBLIOGRAFÍA

- “Antigüedades españolas” en *Semanario pintoresco español*. Año IX. 1844.
- “El convento de Santa Isabel de los Reyes”, *Anales toledanos*, 6 (1973), págs. 241-245.
- ABAD CASTRO, Concepción y MARTÍN ANSÓN, M.^a Luisa, “Los Herrera y su Capilla funeraria de San Ildefonso en la Cartuja de El Paular”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18 (2006), págs. 31-48.
- ABAD CASTRO, Concepción y MARTÍN ANSÓN, M.^a Luisa, *La capilla de los Herrera en la iglesia de San Martín de Segovia*, Caja Segovia, Segovia, 2009.
- ABAD CASTRO, Concepción y MARTÍN ANSÓN, M.^a Luisa, *Estudio histórico-artístico del convento de San Francisco el Real de Salamanca, panteón de la nobleza de Salamanca*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, Madrid, 2013.
- ALONSO RUIZ, Begoña, “Un modelo funerario del tardogótico castellano: las capillas treboladas”, *Archivo español de arte*, LXXVIII, 311 (2005), págs. 277-295.
- ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Institución Cultural “El Brocense”, Cáceres, 2001.
- ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo y MANSO PORTO, Carmen (coord.), *Isabel La Católica y el arte*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2006.
- ANTAL, Frederick, *El mundo florentino y su ambiente social: la república burguesa anterior a Cosme de Médicis, siglos XIV-XV*. Alianza Editorial, 1989.
- ARA GIL, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Institución Cultural Simancas. Excma. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1977.
- ARA GIL, Clementina Julia, “El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 53 (1987), págs. 211-242.
- ARA GIL, Clementina Julia, “El siglo XV: influencia europea y singularidad castellana” en *Historia de una cultura* (coord. Agustín García Simón), vol. 2, 1995.
- ARELLANO GARCÍA, Mario y LEBLIC GARCÍA, Ventura, “Estudio sobre la heráldica toledana”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 19 (1986), págs. 267-283.
- ARIAS NEVADO, Javier, “El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII-XVI)”, *En la España medieval*, 1 (2006) (Ejemplar dedicado a: Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria / coord. por Miguel Ángel Ladero Quesada), págs. 49-80.
- ARQUERO CABALLERO, Guillermo Fernando, “Las labores diplomáticas de los confesores de los reyes de Castilla al servicio de la Monarquía: siglos XIV-XV” en NIETO SORIA, José Manuel y VILLARROEL GONZÁLEZ, Óscar (coord.), *Pacto y consenso en la cultura política peninsular: (siglos XI al XV)*, Sílex, D.L., Madrid, 2013, págs. 205-235.

- AYLLÓN GUTIÉRREZ, Carlos, “Iglesia y poder en el marquesado de Villena. Los orígenes de la Colegiata de Belmonte”, *Hispania sacra*, LX, 12 (2008), págs. 95-130.
- AZCÁRATE LUXÁN, Matilde “La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles”, *Anales de historia del arte*, 4 (1993-1994) (Ejemplar dedicado a: Homenaje a José María de Azcárate y Ristori), págs. 353-363.
- AZCÁRATE, José María de, “El maestro Hanequin de Bruselas”, *Archivo español de arte*, XXI, 83 (1948), págs. 173-188.
- AZCARATE, José María, *Arte gótico en España*, Cátedra, Madrid, 2010.
- BANGO TORVISO, Isidro G., “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4 (1992), págs. 93-132.
- BARON F., Jugie, S, y LAFAY, B., *Les tombeaux des ducs de Bourgogne, de la chartreuse de Champmol au musée des beaux-arts de Dijon: création, destruction, restauration*, Somogy, Paris, 2009.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., “Las artes decorativas del gótico en Castilla”, *Biblioteca: estudio e investigación*, 25 (2010) (Ejemplar dedicado a: El Duero Oriental en la transición de la Edad Media a la Moderna: Historia, arte y patrimonio), págs. 299-322.
- BIALOSTOCKI, Jan, *El arte del siglo XV: de Parler a Durero*, Istmo, Madrid, 1998.
- BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Akal, Madrid, 2004.
- CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, *La escultura gótica funeraria de la catedral de Ávila*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 2007.
- CABRERA SÁNCHEZ, Margarita, “Funerales regios en la Castilla bajomedieval”, *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 22 (2001) [Ejemplar dedicado a: Homenaje al Dr. Manuel Riu i Riu (vol. II)], págs. 537-564.
- CADENAS Y VICENT, Vicente Francisco, *Armería en piedra de la ciudad de León*, Instituto Leonés de Cultura. Edición: Fundación Saber.es, 1943.
- CADENAS Y VICENT, Vicente Francisco, *Repertorio de blasones de la comunidad hispánica, Apéndice I*, Instituto Salazar y Castro, Madrid, 1985.
- CALVO CABEZAS, Eva, “Patrimonio y arqueología del Alcázar de Segovia: reflexiones en torno a la arquitectura de los monarcas bajomedievales”, *Fòrum de Recerca*, 17 (2012), págs. 111-129.
- CARDERERA y SOLANO, Valentín, *Iconografía española*, Madrid, 1885.
- CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente, *Descripción del Sacro Convento y Castillo de Calatrava la Nueva y de su iglesia, capillas y enterramientos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2011.
- CASTELBÓN FERNÁNDEZ, Eva María, “La muerte vivida”, *Indagación: revista de historia y arte*, 1 (1995) (Ejemplar dedicado a: Las minorías sociales y su expresión en el tiempo), págs. 161-180.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “El poder episcopal a través de la escultura funeraria en la Castilla de los Trastámara”, *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 5 (2006), págs. 173-184.
- CHASTEL, André, *El gran taller italiano*, Universo de las formas. Aguilar, Madrid, 1972.
- CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA, Bernardo (coord.), *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Fundación Carlos de Amberes, 2005.

- CONTRERAS VILLAR, Angustias, “La Corte del Condestable Iranzo: la ciudad y la fiesta”, *En la España medieval*, 10 (1987) (*Ejemplar dedicado a: La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI (III)*), págs. 305-322.
- CORTÉS ARRESE, Miguel, *El espacio de la muerte y el arte de las Órdenes militares*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999.
- COSMEN, María C., HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Universidad de León, 2009.
- Crónica anónima de Enrique IV de Castilla, 1454-1474 (Crónica Castellana)*. Edición crítica y comentada de María Sánchez-Parra. Ediciones de la Torre, Madrid, 1991.
- DEL BRAVO, Carlo, “Preparativi per l'interpretazione di opere funebri quattrocentesche”, *Artibus et historiae: an art anthology*, 23 (1991), págs. 83-94.
- DELUMEAU, Jean, *La civilización del Renacimiento*, Juventud, Barcelona, 1977.
- DÍAZ, Teresa, “Evolución del retrato funerario: la necesidad de perpetuidad” en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, Vol. 1, 2014, págs. 623-640.
- DÍEZ HERMANO, María José, “Escribir para administrar: los censos del hospital de la Piedad de Medina del Campo en época moderna”, *Funciones y prácticas de la escritura: I Congreso de Investigadores Noveles en Ciencias Documentales*, (2013), págs. 49-56.
- Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 71, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, “El entorno familiar y social del escultor Egas Cueman de Bruselas”, *Archivo español de arte*, LXVIII, 272 (1995), págs. 341-352.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Editorial Alpuerto, 1993.
- DURÁN SANPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan, *Escultura gótica. Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, VIII, Plus Ultra, Madrid, 1956.
- ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, Diego, *Crónica de Enrique IV*, Aureliano Sánchez Martín, editor crítico. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1994.
- FEBVRE, Lucien, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: la religión de Rabelais*, Akal, Madrid, 1993.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, “Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla y maestre de Santiago: hombre de su tiempo y promotor de las artes” en *La nobleza peninsular en la Edad Media*, 1999, págs. 135-170.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, “Humanismo y comentario en la Castilla del siglo XV: Juan de Mena y Alonso de Cartagena”, *Minerva: Revista de filología clásica*, 24 (2011), págs. 17-30.
- FRANCIA LORENZO, Santiago, “El Cabildo palentino en el siglo XV”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 59 (1988), págs. 143-178.
- FRANCO MATA, María Ángela, “Imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XIV)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XX, 1-2 (2002), págs. 121-144.
- FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica en León y provincia, 1230-1530*. Diputación de León, 1998.

- FUENTE PÉREZ, María Jesús, “Virgen con libro. Lecturas femeninas en la Baja Edad Media hispana”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 24 (2011), págs. 91-108.
- GABARDÓN DE LA BANDA, José F., “Iconografía de la piedad en los programas ornamentales de los espacios funerarios. El caso hispalense: El sentido escatológico del motivo iconográfico de la Piedad. Su inclusión en la escenografía de la muerte de las capillas funerarias” en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, II, 2014, págs. 479-492.
- GARCÍA DE OVIEDO Y TAPIA, José María, *Heráldica abulense*, Caja de Ahorros, D.L. Ávila, 1992.
- GARCÍA DE PAZ, José Luis, “Doña Aldonza y su hermanastro el Marqués”, *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, 2-3 (2007-2008), págs. 147-178.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, “El león”, *Revista digital de iconografía medieval*, I, 2 (2009), págs. 33-46.
- GARCÍA PÉREZ, Francisco José y GONZÁLEZ ARCE, José Damián, “Ritual, jerarquías y símbolos en las exequias reales de Murcia (siglo XV)”, *Miscelánea medieval murciana*, IXX-XX (1995-1996), págs. 129-138.
- GOMBRICH, Ernest H., *Historia del arte*. Debate, 1995.
- GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, “La Visitación y el Nacimiento en los sepulcros góticos burgaleses”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 199 (1982), págs. 307-316.
- GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, “El sepulcro de Gómez Manrique y Sancha de Rojas”, *Reales Sitios*, 83 (1985), págs. 29-36.
- GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Diputación Provincial de Burgos, Burgos, 1988.
- GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, “Presencia de la iconografía religiosa en los sepulcros del clero en el ámbito burgalés”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XX, 1-2 (2002), págs. 105-120.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Ángel, “Un enterramiento en la capilla de Saldaña, en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, LVIII (1992), págs. 301-312.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “La danza macabra”, *Revista digital de iconografía medieval*, VI, 11 (2014), págs. 23-51.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert y BERZAL LLORENTE, Laura María, “El *transi tomb* iconografía del yacente en proceso de descomposición”, *Revista digital de iconografía medieval*, VII, 13 (2015), págs. 67-104.
- GONZÁLEZ DE FAUVE, María Estela, LAS HERAS, Isabel y FORTEZA, Patricia de, “Espacios de poder femenino en la Castilla bajomedieval: el caso del linaje de los Castilla”, *Cuadernos de historia de España*, 82 (2008), págs. 99-122.
- HAINDL UGARTE, Ana Luisa, “La Muerte en la Edad Media”, *Historias del Orbis Terrarum*, 1 (2009), págs. 104-206.
- HAINDL UGARTE, Ana Luisa, “Ars bene moriendi: el Arte de la Buena Muerte”, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 3, (2013), págs. 89-108.
- Hechos del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV)*. Edición y estudio por Juan de Mata Carriazo; estudio preliminar por Michel García, Marcial Pons, Madrid, 2009.

- HEIM, Dorothee, “La torre de la catedral de Toledo y la dinastía de los Cueman: De Bruselas a Castilla”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, LXIV (1998), págs. 229-253.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José, “Exégesis iconográfica y desarrollo artístico del gran retablo de la Catedral de Sevilla”, *Minervae Baeticae*, VIII (1980), págs. 5-18.
- HERREJÓN NICOLÁS, Manuela, *Los conventos de clausura femeninos de Toledo*, Diputación Provincial, D.L., Toledo. 1990.
- HERRERA CASADO, Antonio, “Heráldica mendocina de Guadalajara”, *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 13 (1986), págs. 195-248.
- HEYDENREICH, Ludwig H., *Eclosión del Renacimiento: Italia 1400-1460*, Universo de las formas. Aguilar, Madrid, 1972.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Ediciones Altaya, Barcelona, 1997.
- HUYNH, M., Kagan, J. y JUGIE, S., *Itinéraire du Patrimoine: Le Puits de Moïse. La chartreuse de Champmol*, Editions du Patrimoine, Musée des beaux-arts de Dijon, 2004.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Montserrat, “Del latín al vernáculo: la difusión manuscrita de la obra de Leonardo Bruni en la Castilla de siglo XV”, *Revista de literatura medieval*, 23 (2011), págs. 179-194.
- JÓDAR MENA, M., “La imagen de Miguel Lucas de Iranzo: un cortesano precursor del Renacimiento en el reino de Jaén a finales del siglo XV”, *Millars: Espai i historia*, 35 (2012), págs. 69-91.
- JUSUÉ SIMONENA, Carmen (Coord.), *La catedral de Pamplona*. Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1994.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel y CANTERA MONTENEGRO, Margarita, “El tesoro de Enrique IV en el alcázar de Segovia 1465-1475”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 31 (2004), págs. 307-352.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Capilla, joyas y armas, tapices y libros de Enrique IV de Castilla”, *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 26 (2005) (Ejemplar dedicado a: Homenatge a la Professora Dra. Carme Batlle i Gallart), págs. 851-874.
- LAGUNA PAÚL, María Teresa, “De la línea al volumen: génesis figurativa y modelos grabados en la obra de Lorenzo Mercadante de Bretaña”, *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura española. II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura*, Valladolid, 2013, págs. 137-150.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía, *Escultura funeraria gótica en Álava*. Diputación Foral de Álava, Departamento de Cultura y Euskera, D.L., Vitoria-Gasteiz, 1996.
- LEBLIC GARCÍA, Ventura, “La heráldica arzobispal toledana”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 23 (1989), págs. 9-63.
- LÓPEZ BENITO, Clara Isabel, “La oligarquía salmantina en los inicios de la edad moderna: actitudes ante la vida y la muerte”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 12 (1992), págs. 31-42.
- LÓPEZ MATA, Teófilo “La capilla de la Visitación y el obispo don Alonso de Cartagena”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 101 (1947), págs. 632-643.
- LOZOYA, Marqués de, *El arte gótico en España*, Editorial Labor, Barcelona, 1945.

- LUCAS-DUBRETON, Jean, *El rey huraño (Enrique IV de Castilla y su época)*, Morata, Madrid, 1945.
- LUIS LÓPEZ, Carmelo de, “El cabildo de la iglesia Catedral de Ávila a fines de la Edad Media”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 17 (2004), págs. 353-370.
- MARAÑÓN, Gregorio, *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
- MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel, “Acerca de los sepulcros de alabastro de la iglesia del convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia), panteón de don Beltrán de la Cueva, I Duque de Albuquerque”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVI, 1-2 (1998), págs. 199-220.
- MARTÍN FUERTES, José A., “Los Osorio y el marquesado de Astorga”, *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, XXVII, 66 (1987), pág. 40.
- MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel (coord.), *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*, Universidad de Granada, 2014.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Historia de la escultura*, Gredos, Madrid, 1964.
- MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena, “Un modelo funerario de la escuela burgalesa: las capillas centrales de la segunda mitad del siglo XV en Burgos”, *Anales de Historia del Arte*, 23, 1 (2013), págs. 273-287.
- MARTÍNEZ BURGOS, Matías, “En torno a la Catedral de Burgos”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 128 (1954), pág. 215-226.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, “Doña Inés de Ayala”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 47 (2002), págs. 101-138.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la Capilla Real y el Sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)”, *Archivo español de arte*, LXVIII, 270 (1995), págs. 111-130.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, MARTÍNEZ CACHERO, José M.^a, ARELLANO AYUSO, Ignacio, CASO GONZÁLEZ, José Miguel y CASO MACHICADO, M.^a Teresa, *Historia de la Literatura española. Vol. I. Edad Media*. Everest. León. 2010.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, “El Mudéjar Guadalupense”, *Norba: revista de arte*, 6 (1985), págs. 29-42.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar, “La miniatura guadalupense: La actividad artística de un scriptorium monástico a finales de la Edad Media”, *Norba: revista de arte*, 14-15 (1994-1995), págs. 41-62.
- MONTERO MÁLAGA, Alicia Inés, “Dos cronistas para un reinado: Alonso de Palencia y Diego Enríquez del Castillo”, *Estudios medievales hispánicos*, 2 (2013), págs. 107-128.
- MONTERO TEJADA, Rosa María, “Los señoríos de los Manrique en la baja Edad Media”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 7 (1994), págs. 205-258.
- MORAIS VALLEJO, Emilio, “La cripta funeraria de los marqueses de Astorga”, *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, 20 (1998), págs. 203-218.
- MORALES CANO, Sonia, *Moradas para la eternidad. La escultura funeraria gótica toledana*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.
- MORALES TALERO, Santiago de, “Don Fadrique de Castilla y Castro, Duque de Arjona”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 40 (1964), págs.17-36.

- MORRÁS RUIZ-FALCÓ, María, “El debate entre Leonardo Bruni y Alonso de Cartagena: las razones de una polémica”, *Quaderns: Revista de traducció*, 7 (2002), págs. 33-57.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito”, *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: aspectos generales: actas del 1er Congreso, Ávila, septiembre 1987*, (1990), págs. 17-66.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *La Catedral de Toledo: obra y fábrica*, Lunwerg Editores, 2011.
- NICOLAU CASTRO, Juan, “El arquitecto Juan Guas en el V centenario de su muerte”, *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 36 (1997), págs. 45-71.
- NIETO SORIA, José Manuel, *De Enrique IV al emperador Carlos: crónica anónima castellana de 1454 a 1536*. Sílex, Madrid, D.L. 2015.
- NOGALES RINCÓN, David, “Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)”, *En la España medieval*, 1 (2006) (Ejemplar dedicado a: Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria; coord. por Miguel Ángel Ladero Quesada), págs. 81-112.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “La dama, el matrimonio y la familia póstuma”, *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades: Parentesco, familia y matrimonio en la historia de Galicia*, 2 (1989), págs.285-302.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana “El salvaje en la Baja Edad Media”, *Revista digital de iconografía medieval*, V, 10 (2013), págs. 51-55.
- ORLANDIS ROVIRA, José, “Sobre la elección de sepultura en la España Medieval”, *Anuario de historia del derecho español*, 20 (1950), págs. 5-49.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio, “La funcionalidad política de la nobleza castellana: el oficio de Montero Mayor durante el siglo XV”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 30 (2003), págs. 399-428.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio, “Prestigio político y oficios reales: la nobleza conquense bajomedieval en el entorno cortesano”, *Anuario de estudios medievales*, 37, 2 (2007), págs. 563-595.
- ORUETA Y DUARTE, Ricardo de, *La escultura funeraria en España: provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*. AACHE, Guadalajara. 2000.
- PÄCHT, Otto, *La Miniatura. Una introducción*, Madrid, 1987.
- PALENCIA HERREJÓN, Juan Ramón “Las relaciones de poder en Toledo a comienzos del siglo XV (1406-1422): Pedro López de Ayala, la oligarquía local y la monarquía castellana”, *Anales toledanos*, 36 (1998), págs. 45-52.
- PALENCIA, Alfonso de, *Crónica de Enrique IV. Escrita en latín por Alonso de Palencia*, ed. y trad. de A. Paz y Meliá, Colección de Escritores Castellanos, Madrid, 1904-1909, 5 vols.
- PANOFISKY, Erwin, *Los primitivos flamencos*, Cátedra. Madrid. 2016.
- PASCUAL MOLINA, Jesús F., “Lujo y exhibición pública: el arte al servicio del poder en las recepciones a doña Juana y don Felipe” en ZALAMA, Miguel Ángel (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, 2010, págs. 305-324.
- PAYO HERNANZ, René Jesús (coord.), *La Catedral de Burgos: ocho siglos de historia y arte*, Diario de Burgos, 2008.
- PAYO HERNANZ, René Jesús y PARRADO DEL OLMO, Jesús M.^a (coords.), *La Catedral de Ávila: nueve siglos de historia y arte*, Promecal, D. L. Burgos. 2014.

- PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio, *Enrique IV de Castilla: 1454-1474*, Diputación Provincial de Palencia. Palencia, 1998.
- PÉREZ MONZÓN, Olga y RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, Enrique, “Mentalidad, cultura y representación del poder de la nobleza Calatrava en la Castilla del Siglo XV”, *Hispania: Revista española de historia*, LXVI, 222 (2006), págs. 199-242.
- PÉREZ MONZÓN, Olga “La imagen del poder nobiliario en Castilla: el arte y las Órdenes Militares en el Tardogótico”, *Anuario de estudios medievales*, 37, 2, (2007), págs. 907-956.
- PÉREZ MONZÓN, Olga, “La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20 (2008), págs. 21-36.
- PÉREZ MONZÓN, Olga, “Escenografías funerarias en la Baja Edad Media”, *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 27 (2011) (Ejemplar dedicado a: Pensar en imágenes, pensar con imágenes en la Edad Media), págs. 213-244.
- PIJOÁN, José, *Arte del período humanístico: trecento y cuatrocento*, Summa Artis: historia general del arte, XIII, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
- PLAZA BORES, Ángel de la, *Archivo General de Simancas: guía del investigador*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Subdirección General de Archivos, 1992.
- POPE HENNESSY, John, *La escultura italiana en el Renacimiento*, Nerea, Madrid, 1998.
- PORRAS GIL, María Concepción, “El concepto de la muerte a finales de la Edad Media”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 206 (1993), pág. 9-17.
- PORRES MARTÍN-CLETO, Julio, “La ciudad de Toledo a mediados del siglo XV”, *Anales toledanos*, 28 (1991), págs. 33-54.
- PORTAL MONGE, Yolanda, “Sepulcro de los Maldonado en la Iglesia de San Benito de Salamanca”, *Salamanca: revista de estudios*, 22-23 (1986-1987), págs. 21-56.
- PRIOR UNTORIA, Agustín, “Notas sobre la historia de la catedral de Santo Domingo de La Calzada”, *Berceo*, 9 (1948), págs. 516-534.
- PULGAR, Hernando del, *Claros varones de Castilla*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 2007.
- PUYOL Y ALONSO, Julio, *Los cronistas de Enrique IV*, Reus, Madrid, 1921.
- RÁBADE OBRADÓ, María Del Pilar, “Una aproximación a la cancellería episcopal de fray Lope de Barrientos, obispo de Cuenca”, *Espacio, tiempo y forma*. Serie III, Historia medieval, 7 (1994), págs. 191-203.
- RÁBADE OBRADÓ, María Del Pilar, “Escenario para una Corte real: Madrid en tiempos de Enrique IV”, *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 8 (2009) (Ejemplar dedicado a: Itinérance des cours).
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.), 2014.
- REDONDO CANTERA, María José, “El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, LII (1986), págs. 271-282.
- REDONDO, María José, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, 1987.
- REVILLA VIELVA, Ramón, “Catedral de Palencia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 6 (1951), págs. 85-92.

- RIVERA BLANCO, Javier, PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la y MARCHÁN FIZ, Simón (coords.), *El arte gótico. Historia del arte de Castilla y León, III, Ámbito Ediciones*, 1994.
- RODRIGUEZ PORTO, Rosa M.^a, “«Fartan sus iras en forma semblante»: la tumba de Álvaro de Luna y el status de la imagen en la Castilla tardo medieval”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 16 (2003), págs. 11-28.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “La capilla funeraria de los Vélez en la catedral de Murcia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 16 (2004), págs. 45-54.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D., *El debate sobre la caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León, 1996.
- RODRÍGUEZ VELASCO, María, “Símbolos para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media” en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.) *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones, I*, 2014, págs. 445-462.
- RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, Enrique, “El proceso de aristocratización de la Orden de Calatrava (siglos XIII-XV)”, *Hispania sacra*, LIX, 120 (2007), págs. 493-535.
- RUÍZ AYÚCAR, Eduardo, *Sepulcros artísticos de Ávila*. Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1985.
- RUIZ HERNANDO, José Antonio, “El Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe: su arquitectura antigua. Siglos XIV y XV”, en GARCIA, F. Sebastián (ed.), *Guadalupe de Extremadura: dimensión hispánica y proyección en el Nuevo Mundo*, Madrid. 1993, págs. 127-158.
- RUIZ HERNANDO, José Antonio, *Los monasterios jerónimos españoles*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Obra Social y Cultural, 1997.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos, “Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: nuevas hipótesis interpretativas de catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18 (2006), págs. 9-30.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos, “Castilla y la libertad de las artes en el siglo XV. La aceptación de la herencia de Al-Andalus: de la realidad material a los fundamentos teóricos”, *Anales de historia del arte*, 1 (2012) (Ejemplar dedicado a: El siglo XV hispano y la diversidad de las artes), págs. 123-161.
- SALAZAR Y ACHA, Jaime de, “Los Osorio: Un linaje de más de mil años al servicio de la Corona”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 4 (1996-1997), pág. 143-182.
- SALINERO CASCANTE, María Jesús, “El código vestimentario caballeresco de Lanzarote del Lago de Chrétien de Troyes”, *Cuadernos de investigación filológica*, 18 (1992), págs. 149-158.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús “Inscripciones en la Catedral de Palencia”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 39 (1977), págs. 41-86.
- SÁNCHEZ PÉREZ, María, “La muerte por entregas”, *Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento religioso*, 15 (2008), págs.75-110.
- SÁNCHEZ PRIETO, Ana, *Enrique IV. El impotente*, Aldebarán Ediciones, Madrid, 1999.

- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, “La escultura en los panteones reales españoles” en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *La escultura en el Monasterio del Escorial: actas del Simposium*, 1/4-IX-1994, 1994, págs. 73-102.
- SOTO VÁZQUEZ, José y MONTES SALAS, Antonio, “Notas para una crítica textual de la Crónica de Enrique IV”, *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerreños*, 68 (2008), págs. 9-20.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Enrique IV de Castilla: la difamación como arma política*, Ariel, Barcelona, 2001.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego, “Sobre Leon Battista Alberti en el sexto centenario de su nacimiento. La Capilla Rucellai en San Pancrazio de Florencia”, *Anales de historia del arte*, 14 (2004), págs. 85-120.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego, “La Sombra del Quattrocento en las postrimerías del siglo XV hispano. Ideas, ideales, modelos” en *Anales de historia del arte, Extra 1* (2012) (Ejemplar dedicado a: El siglo XV hispano y la diversidad de las artes), págs. 197-224.
- TEIJEIRA PABLOS, María Dolores, “Las relaciones de Enrique IV de Castilla con la corte papal y su influencia en el arte: el caso de la sillería leonesa” en COSMEN, María C., HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, María (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, 2009, págs. 143-150.
- TEJEDOR MICÓ, Gregorio J., “Escultura funeraria: El sepulcro del doctor Grado en la catedral de Zamora”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 53 (1993), págs. 29-70.
- THE MOURNERS, *Tomb Sculptures from the Court of Burgundy*, Seattle, Marquand Books, 2010.
- TORRES FONTES, Juan, “Los Condestables de Castilla en la Edad Media”, *Anuario de historia del derecho español*, 41 (1971), págs. 57-112.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio (coord.), *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica: ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, Ámbito Ediciones: Universidad de Valladolid, Instituto Universitario de Historia, 2003.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio, “La corte de Enrique IV y la Corte de Isabel”, *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 54 (2004), págs. 39-48.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Los Trastámaras: el triunfo de una dinastía bastarda*, RBA, Barcelona, 2006.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, M., HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y COSMEN, M. C., *El arte gótico en la provincia de León*, Universidad de León, 2001.
- VALVERDE OGALLAR, Pedro, *Manuscritos y heráldica en el tránsito a la modernidad: el libro de armería de Diego Hernández de Mendoza* (tesis doctoral), Universidad Complutense. Servicio de Publicaciones, Madrid, 2005.
- VARELA, Javier, *La muerte del rey: el ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*. Turner, D.L., Madrid, 1990.
- VASARI, GIORGIO, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid, 2007. [1550]

- VILLARROEL GONZÁLEZ, Óscar, “Las intervenciones regias en las elecciones episcopales en el reinado de Juan II de Castilla (1406-1454): El caso de los arzobispos de Toledo”, *Anuario de estudios medievales*, 31, 1 (2001), págs. 147-190.
- VILLARROEL GONZÁLEZ, Óscar, “Eclesiásticos en la diplomacia castellana en el siglo XV”, *Anuario de estudios medievales*, 40, 2 (2010), págs. 791-819.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, “«Muchas copas de oro con muchas piedras preciosas»: joyas, lujo y magnificencia en la Castilla de don Álvaro de Luna” en *Anales de historia del arte*, 24 (2014) (Ejemplar dedicado a: VII Jornadas Complutenses de Arte Medieval. Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica), págs. 611-628.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, “Nuevamente fazer una capilla para su enterramiento: Juan II, Álvaro de Luna y Juan de Cerezuela en la capilla de Santiago en la catedral de Toledo” en TEJEIRA PABLOS, M.D., HERRÁEZ ORTEGA, M.V. y COSMEN, M.C. (Coord.), *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Sílex, 2014, págs. 389-402.
- VIÑA BRITO, Ana del Carmen, “Don Pedro Girón y los orígenes del señorío de Osuna”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 17 (1990), págs. 267-285.
- VV.AA., *Documentos sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo. Volumen I*. Directores: Ladero Quesada, Miguel Ángel, Olivera Serrano, César, Universidad Carlos III de Madrid. Comité Español de Ciencias Históricas, 2016.
- WETHEY, H.E., *Gil de Siloé and his school*. Cambridge (Mass.), 1936, citado en GÓMEZ BÁRCENA, MARIA JESÚS. *Escultura gótica funeraria en Burgos*, pág. 52.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Sílex, Madrid, 1992.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid, 1993.
- YARZA LUACES, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, El Viso, Madrid. 2003.
- YUSTE GALÁN, Amalia María, “El tardogótico en Castilla: el maestro Juan Alemán en la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo”, *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la Escultura de su época: Burgos, 13-16 octubre de 1999*, Centro Cultural “Casa del Cordón”, 2001, págs. 475-482.
- YUSTE GALÁN, Amalia María, “La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna”, *Archivo español de arte*, LXXVII, 307 (2004), págs. 291-300.
- ZALAMA, Miguel Ángel, “Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla: su fortuna posterior”, en PARRADO DEL OLMO, Jesús María y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor De la Plaza Santiago*, Valladolid, Diputación de Valladolid-Universidad de Valladolid, 2009, págs. 55-60;
- ZALAMA, Miguel Ángel, *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*. Cátedra. Madrid, 2016.