

SEPULCROS Y PRÁCTICA PICTÓRICA EN LA CASTILLA DE LOS SIGLOS XIII Y XIV

Fernando Gutiérrez Baños

Universidad de Valladolid

La producción de sepulcros monumentales, concebidos para custodiar en su interior los restos mortales de los personajes más notables a la espera del juicio final, es, sin duda, uno de los logros más destacados del arte medieval. Como consecuencia de una serie de complejos cambios sociales, doctrinales y devocionales, su producción cobró un especial protagonismo en los siglos del Gótico. Estos sepulcros, verdaderas máquinas de memoria, adquirieron entonces un especial desarrollo en torno a lo que Erwin Panofsky, en una contribución clásica, denominó *explicit recumbency* de la representación del difunto.¹ Por supuesto, la producción de sepulcros monumentales en los siglos del Gótico conoció una gran variedad diacrónica y espacial que afectó a sus materiales, a sus características, a su desarrollo iconográfico..., pero esta variedad se difumina un tanto en la medida en que, en general, estos sepulcros son tratados casi siempre como obras escultóricas, incluso aun cuando a menudo son obras policromas (esto es, constituidas por materiales de variado cromatismo) o policromadas (esto es, pintadas). En el segundo caso, el paso de los siglos ha producido a menudo el deterioro y pérdida generalizados de sus películas pictóricas, lo que ha movido a primar su consideración como obras escultóricas en las que la policromía merece, como mucho, una breve mención.

En este artículo, pretendemos poner de manifiesto la complejidad de los sepulcros monumentales medievales, que va mucho más allá de su mera consideración como obras escultóricas, tomando como referencia los producidos en la Corona de Castilla a lo largo de los siglos XIII y XIV. Para ello indagaremos en las técnicas que se vieron implicadas en su fabricación y en los artífices responsables de su elaboración. Los propios sepulcros son, por supuesto, la fuente primaria fundamental de este estudio, pero, dadas las vicisitudes que han padecido a lo largo de los siglos, que han alterado muchas de sus características originales, es necesario recurrir a otras fuentes para obtener la imagen más cercana posible a su realidad primigenia. Por lo tanto, recurriremos también a fuentes documentales (contratos, testamentos, inventarios...), escasas, por desgracia; a fuentes epigráficas (inscripciones presentes en los propios

sepulcros), muy importantes en la medida en que suelen ser las principales garantes de la preservación de la memoria del finado y, excepcionalmente, del artífice responsable de la ejecución de su monumento; y, finalmente, a fuentes visuales (representaciones de época que muestran a los artistas trabajando, como las presentes en los *Códices de las Historias* de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio).² Dos estudios de caso nos servirán a modo de catas para poner de manifiesto las potencialidades del estudio de los sepulcros monumentales medievales trascendiendo su dimensión escultórica.

LOS SEPULCROS MEDIEVALES: MUCHO MÁS QUE ESCULTURA (POLICROMADA)

En efecto, para poder apreciar el fenómeno de los sepulcros monumentales medievales en toda su complejidad debemos superar la ecuación que los considera como sinónimos, sin más, de obras eminentemente escultóricas. Con más frecuencia los sepulcros monumentales medievales son el resultado de la combinación de técnicas artísticas, de la transposición de técnicas artísticas y de la interacción con el espacio. No podemos ocuparnos aquí de este último aspecto, pero sí de los dos primeros.

El sentido de la expresión 'combinación de técnicas artísticas' es claro: con ella nos referimos al uso conjunto y en pie de igualdad de varias técnicas artísticas en la conformación de un monumento funerario.³ Estas técnicas pueden ser la escultura y la pintura mural, como ocurre, por ejemplo, en el sepulcro de doña Elena († 1272) en la catedral vieja de Salamanca [1].⁴ Pueden ser la escultura y la pintura sobre tabla, como ocurre, por ejemplo, en el sepulcro de don Sancho Sánchez de Mazuelo († después de 1295) procedente de la ermita de S. Andrés de Mahamud (Burgos).⁵ Pueden ser la escultura y las artes del metal, sea este precioso o convencional (y, en cualquiera de los dos casos, con todas las posibilidades de trabajo que ofrece el metal: repujado, esmaltado, con pedrería...), como ocurre, por ejemplo, en aquellos sepulcros que contaron con revestimientos de plata que conocemos por la documentación o, por citar un



1. Salamanca, catedral vieja, sepulcro de doña Elena (foto Autor).

ejemplo conservado, en el sepulcro del obispo don Mauricio († 1238) en su catedral de Burgos.⁶ Pueden ser la escultura y las artes del tejido, que, por su fragilidad, solo han perdurado a través de la documentación. Se convirtió en práctica común ofrecer a la iglesia en que tenía lugar la inhumación el paño mortuario que había cubierto el ataúd durante su traslado al templo y durante sus funerales y que, concluidos estos, perduraba cubriendo el monumento funerario.⁷ Por ejemplo, un inventario de la catedral de Zamora de 1265 menciona «vj acitaras et unam culcitram pintatam que solent aponi super sepulcrum infantis».⁸ Las técnicas artísticas que pueden verse involucradas en la conformación de un monumento funerario pueden ser, finalmente, la escultura y las artes del objeto, pues se convirtió, asimismo, en práctica común ofrecer a la iglesia en que tenía lugar la inhumación los objetos que denotaban el rango y actividad del difunto. Como en el caso de las artes del tejido, la fragilidad de estos objetos, de variada

tipología y materialidad, unida a su condición mueble, compromete su conservación, facilitando el que sean removidos o el que sean renovados de tiempo en tiempo, con lo cual, si es que se conservan, ya no veremos los originales, sino réplicas fabricadas a lo largo de los siglos. Puede suceder, asimismo, que no se trate de los objetos genuinos, sino de objetos fabricados *ex professo* para ser depositados sobre los monumentos funerarios. Ejemplos de esto son los capelos que penden sobre los sepulcros de los preladados o los escudos que penden sobre los sepulcros de los caballeros.⁹ La Real Armería conserva dos de estos escudos, procedentes del monasterio de S. Salvador de Oña (Burgos).¹⁰ Si quitásemos a cualquiera de los sepulcros mencionados todo aquello que no es escultura (en su caso, policromada), tendríamos una imagen incompleta y pobre de lo que en realidad fueron que impediría hacer una lectura adecuada de su discurso iconográfico y de su significación.

El sentido de la expresión 'transposición de técnicas artísticas' requiere una mínima explicación: con ella nos referimos al uso de una determinada técnica artística para imitar las características de otra determinada técnica artística. Ello puede hacerse por motivos de perdurabilidad (si la técnica imitada es mucho más frágil que la técnica empleada) o por motivos económicos (si la técnica imitada es mucho más cara que la técnica empleada). Así, podemos encontrarnos con que se usan la escultura en relieve o la pintura para imitar los paños mortuarios.¹¹ Ejemplos destacados de esto se encuentran en el panteón real del monasterio cisterciense de Sta. María la Real de las Huelgas de Burgos.¹² En este conjunto funerario, los dos sepulcros de estas características labrados en relieve se habrían conservado en cualquier caso, pero el sepulcro pintado del infante don Fernando de la Cerda († 1275) [2] se conservó por puro azar, porque durante siglos estuvo protegido por el sepulcro de su hijo don Alfonso de la Cerda, colocado delante de él, lo que lo preservó del deterioro que afectó al resto de sepulcros de similares características, reducidos en la actualidad a sarcófagos pétreos lisos y sin decoración. También se usa la pintura para imitar los escudos. Ejemplos destacados de esto se encuentran en los sepulcros de varios caballeros anónimos del siglo XIII existentes en las iglesias de S. Martín y de S. Nicolás de Segovia, donde escudos como los procedentes de Oña se simulan pendientes sobre los monumentos funerarios correspondientes.¹³ Más llamativo es el caso de un sepulcro anónimo de ca 1300 de la iglesia de Sta. María la Mayor de Piedrahíta (Ávila), donde la articulación y el programa iconográfico propios de un sarcófago pétreo contemporáneo han sido trasladados a la pintura mural.¹⁴



2. Burgos, monasterio cisterciense de Sta. María la Real de las Huelgas, sepulcro del infante don Fernando de la Cerda (foto Francisco M. Morillo © Patrimonio Nacional).

¿QUIÉNES FUERON LOS ARTÍFICES RESPONSABLES DE SU FABRICACIÓN?

A la vista de la complejidad de los sepulcros monumentales medievales, la pregunta obvia que debemos hacernos es quiénes fueron los artífices responsables de su fabricación (y, de acuerdo con los intereses específicos de este artículo, qué papel cupo, en concreto, a los pintores). La respuesta que, aparentemente, es más inmediata («dependerá de las técnicas artísticas implicadas») no es, necesariamente, la más satisfactoria, como se comprueba cuando la realidad material de los sepulcros se contrasta con las fuentes documentales. Estas, por desgracia, son muy limitadas para el ámbito geográfico y cronológico objeto de estudio: se reducen a dos contratos y a una decena de firmas, dos de las cuales se conocen solo por testimonios indirectos. Los dos contratos que se conocen de sepulcros castellanos de los siglos XIII y XIV son el de doña Mayor Guillén de Guzmán († ca 1263) en el convento de Sta. Clara de Alcocer, datado en 1276,¹⁵ y el del obispo don Bernal Zafón († 1372) en su catedral de Cuenca, datado en 1374.¹⁶ El primero reviste especial interés, pues, aun no conservándose el sepulcro de-

bido a que lo que de él había llegado al siglo XX (a saber, su imagen yacente) fue destruido al inicio de la Guerra Civil, llegó a ser fotografiado y estudiado de manera competente por Ricardo de Orueta, lo que nos permite cotejar las estipulaciones del contrato con la realidad material del sepulcro [3].¹⁷ El contrato para su fabricación se firmó en Burgos el 24 de julio de 1276. Se trataba de un sepulcro exento con imagen yacente de madera policromada cobijado por un baldaquino. La obra se encomendó a cierto Juan González que se presenta a sí mismo como «el pintor de las imágenes de Burgos» y ello pese a que, a la vista de las condiciones, se trataba de una obra eminentemente escultórica para la que solo se hacen breves alusiones a su policromía, mencionando algunos colores, aunque sin especificar los pigmentos con que habrían de obtenerse, exigiendo, en todo caso, «que sea todo fino».¹⁸ Su policromía era, en efecto, de especial riqueza, como pone de manifiesto el testimonio de Ricardo de Orueta.¹⁹ Como hemos apuntado en trabajos anteriores, la expresión «pintor de imágenes» con que se identifica a su artífice, documentada en algún otro caso, parece aludir a un artista capaz de practicar tanto la pintura como la escultura, especialmente en

3. Alcocer (Guadalajara), convento de Sta. Clara, imagen yacente del sepulcro de doña Mayor Guillén de Guzmán destruida en 1936 (foto Ricardo de Orueta © CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales).



aquellas obras que requerían el concurso de ambas técnicas.²⁰ El contrato para la fabricación del sepulcro del obispo don Bernal Zafón se firmó en Cuenca el 30 de marzo de 1374. Se trataba de un sepulcro en arcosolio con imagen yacente con labores de yesería. En este caso, la obra se encomendó a cierto Alí del Castillo, indudablemente un mudéjar, cuyo oficio no se especifica, pues se presenta a sí mismo como «maestre», simplemente: a la vista de las competencias que entran en juego, parece indudable que nos hallamos ante un alarife. Sobre la policromía del sepulcro se dice, únicamente, «que sea metida la obra en colores do paresciere».²¹

Del rosario de firmas que se conocen en sepulcros castellanos de los siglos XIII y XIV solo en cinco casos se especifica el oficio del artífice. A mediados del siglo XIII Pedro en Carrión de los Condes y a me-

diados del siglo XIV Alfonso García en Miranda de Ebro firmarán como pintores sendos sepulcros que, en la medida en que se conservan o en que se conocen, son escultóricos.²² A finales del siglo XIV Fernán González en Toledo firmará como pintor y entallador (palabra que, en el castellano de este periodo, significa escultor) un sepulcro escultórico [4].²³ Se trata, en este caso, de un artista bien conocido por la documentación al que se ha atribuido un nutrido corpus de obras, eminentemente escultóricas (de hecho, solo tiene documentado un trabajo como pintor).²⁴ En el filo del siglo XV el maestro Luis en Toledo firmará como entallador.²⁵ Queda al margen el caso singular del Juan Alfonso de Mudá que, en un momento indeterminado del siglo XIV, firmará como cantero el sepulcro del abad don Pedro en el monasterio premostratense de Sta. María la Real de Aguilar de Campoo en lo que podemos considerar una firma de carácter publicitario que, como manifiesta la obra, es honesta con respecto a sus competencias, pues la labra del sepulcro, con decoración eminentemente heráldica, carece de la más mínima plasticidad que sería propia de un entallador.²⁶

Lo poco que temerariamente podemos deducir de estos escasos testimonios documentales repartidos a lo largo de doscientos años es que, pese a la dimensión eminentemente escultórica de muchos de los sepulcros involucrados, se atribuía mucha importancia a su policromía, hasta el extremo de que el oficio de pintor asociado a esta desplaza o antecede al oficio de entallador asociado a aquella (esto resulta especialmente llamativo en la firma de Fernán González), y que, o bien todo se producía en un mismo taller, o bien era fruto de una colaboración en la que el pintor llevaba la voz cantante.²⁷ Trascendiendo el ámbito estrictamente sepulcral, las *Cantigas de Santa María* manifiestan esta situación a propósito de la fabricación de una imagen de la Virgen con el Niño narrada en la cantiga CCCXII, ambientada en Cataluña e iluminada en el *Códice de Florencia*,²⁸ en la que un «maestre» la realiza «ben feita d'entallamento | e depois mui ben pintada».²⁹

No obstante, la escasez de datos disponibles hasta la fecha obliga a la prudencia, pues, igual que tenemos estos testimonios, tenemos otros que señalan que, en ocasiones, la labor escultórica y la labor pictórica se abordaban por separado. Así, en el testamento del obispo de Zamora don Suero Pérez († 1285-1286), dado en Famoselle el 11 de mayo de 1285, el prelado dispone que lo entierren «in monumento meo noviter constructo iuxta portam capelle Sancti Nicholay» de la catedral de Zamora y que arda una lámpara «iuxta capellam nostram et imagines Domini nostri Ihesuchristi et Beate Virginis que su-



4. Toledo, catedral, capilla de S. Blas, detalle de la firma de Fernán González en calidad de «pintor e entallador» en el sepulcro del arzobispo don Pedro Tenorio (foto Autor).

per monumentum nostrum sunt sculte» (acaso un grupo escultórico de la Coronación de la Virgen), añadiendo: «et postmodum erunt bonis coloribus honorabiliter ad Dei servitium et decorem et ecclesie depingende».³⁰ Por desgracia, este sepulcro no se ha conservado. Trascendiendo de nuevo el ámbito estrictamente sepulcral, las *Cantigas de Santa María* manifiestan, asimismo, esta disociación entre escultura y pintura a propósito de la policromía de una imagen de la Virgen con el Niño narrada en la cantiga CXXXVI, ambientada en Foggia, en el reino de Sicilia, e iluminada en el *Códice Rico*,³¹ en la que el rey Conrado IV ordena policromar esta devota imagen «feita de marmor» para conmemorar su carácter milagroso «e o pintor dessa vila toda a pintava».³²

ALGUNOS EJEMPLOS SIGNIFICATIVOS

Probablemente, los sepulcros castellanos policromados más famosos del periodo objeto de estudio en este artículo son, para el siglo XIII, los sepulcros pétreos del infante don Felipe († 1274) y de su segunda esposa doña Inés de Guevara († antes de 1265) en la iglesia de Sta. María la Blanca de Villalcázar de Sirga (Palencia) y, para el siglo XIV, los sepulcros lignarios de los Rojas, especialmente el que se atribuye a don Sancho Sánchez de Rojas († 1367), que, procedentes del monasterio cisterciense de Sta. María la Real de Vileña (Burgos), se exhiben en la actualidad en el Museo del Retablo de Burgos. Unos y otros han sido objeto de una bibliografía copiosísima³³ y los segundos, especialmente el que se atribuye a don Sancho Sánchez de Rojas, han sido expuestos a menudo dada su relativa facilidad de manipulación. Aunque en los estudios sobre estos sepulcros no faltan men-

ciones más o menos extensas a sus policromías, no nos constan estudios específicos sobre las mismas.

No nos ocuparemos aquí de ellos, pues su estudio requeriría de un espacio mucho más amplio del que disponemos. A cambio, nos ocuparemos de presentar brevemente otros sepulcros castellanos policromados para poner de manifiesto las potencialidades de su investigación. Se trata de los sepulcros de don Juan Lucero († 1364), obispo sucesivamente de Salamanca y de Segovia, en la capilla de Sta. Bárbara de la catedral vieja de Salamanca, y del conde don Tello († 1370), señor de Vizcaya, en el convento de S. Francisco de Palencia. El primero, un sepulcro pétreo perteneciente a un eclesiástico prominente, se conoce desde antiguo, pero la restauración integral de la capilla que lo acoge en 2019 ha permitido poner en valor su policromía.³⁴ El segundo es un sepulcro lignario perteneciente a un dignatario de la más alta posición, hijo de Alfonso XI y de su pareja sentimental doña Leonor de Guzmán, hermanastro de Pedro I, hermano de Enrique II –primer monarca de la casa de Trastámara– y señor de Vizcaya por su privilegiado matrimonio con doña Juana de Lara. Se descubrió en 1978 y, si bien fue estudiado de manera competente por Rafael Martínez con ocasión de su descubrimiento, ha permanecido durante décadas en un espacio que no estaba abierto al público, por lo que, aun cuando se encuentra en la actualidad en un espacio más accesible y ha participado recientemente en varias exposiciones, es un sepulcro que apenas ha sido tenido en cuenta por la historiografía.³⁵

El sepulcro de don Juan Lucero se encuentra en una posición privilegiada en el centro de la capilla de Sta. Bárbara que él mismo fundara como panteón familiar en el claustro de la catedral vieja de Salamanca [5]. En este caso, nos encontramos ante un ejemplo



5. Salamanca, catedral vieja, capilla de Sta. Bárbara (foto Óscar García © Cabildo Catedral de Salamanca).

excepcional en el que podemos contemplar un sepulcro policromado en su escenografía original, incluso si es que, como se sospecha, la plataforma baja sobre la que se dispone la imagen yacente del prelado ha podido ser objeto de alguna alteración a lo largo de los siglos. Estilísticamente no es una obra especialmente fina, pero resulta, sin duda, imponente [6]. Como es habitual, el prelado se efigia vestido de pontifical, sosteniendo el báculo, del que pende el *pannisellus*, con su mano izquierda (de cuya muñeca pende, a su vez, el manipulo) y bendiciendo con su mano derecha.³⁶ Su cuerpo se dispone sobre un paño, como se dispuso, sin duda, para ser velado cuando se produjo su fallecimiento. La policromía refleja la calidad de este paño, cuyas estilizaciones vagamente fitomorfas evocan de manera lejana motivos de ataurique. Viste alba (bajo la que asoman los zapatos, parcialmente mutilados), dalmática (bajo la que asoman los cabos de la estola) y casulla. Su cabeza, que está tocada con la mitra, reposa sobre dos cojines. Su única mano conservada está enfundada en un guante. Si bien la labra de la imagen incorpora detalles como los gruesos orfreses del cuello y del delantero de la casulla o como los flecos del perímetro de la dalmática, la policromía es la responsable de precisar la calidad y las características de los distintos indumentos y complementos litúrgicos. Esta policromía se aplica con

realismo, sin buscar, en este caso, un efecto de suntuosidad que vaya más allá del que ya de por sí corresponde a estas ropas, y, de hecho, sus resultados se pueden cotejar con las menciones de los inventarios o con algunos ejemplos conservados. Destacaremos especialmente la casulla azul sembrada con escudos de armas del obispo encerrados en medallones lobulados y el guante blanco cuyos motivos lineales evocan bordados (decoración que hermana con la del *pannisellus*) [7]. El realismo se manifiesta, asimismo, en el rostro del prelado, en el que se representa la sombra de su bien rasurada barba. La plataforma baja sobre la que se dispone la imagen yacente de don Juan Lucero presenta, en relieve, escudos de armas del prelado en los costados, un Calvario en la cabecera y de nuevo un escudo de armas del prelado en los pies, en este caso sostenido por ángeles. El Calvario es lo único que presenta un estado de conservación razonable, pero su policromía es, en este caso, muy pobre por su planitud absoluta y por la limitación extrema de su gama cromática.

El conde don Tello quiso ser enterrado en el convento de S. Francisco de Palencia. En su primer testamento, dado en Cuenca de Campos el 9 de agosto de 1368, dispuso ser enterrado «delante del altar mayor (...)» e mando que me fagan una sepultura de plata cubierta la sepultura e que sea muy forrada, e



6. Salamanca, catedral vieja, capilla de Sta. Bárbara, imagen yacente del sepulcro del obispo don Juan Lucero (foto Óscar García © Cabildo Catedral de Salamanca).

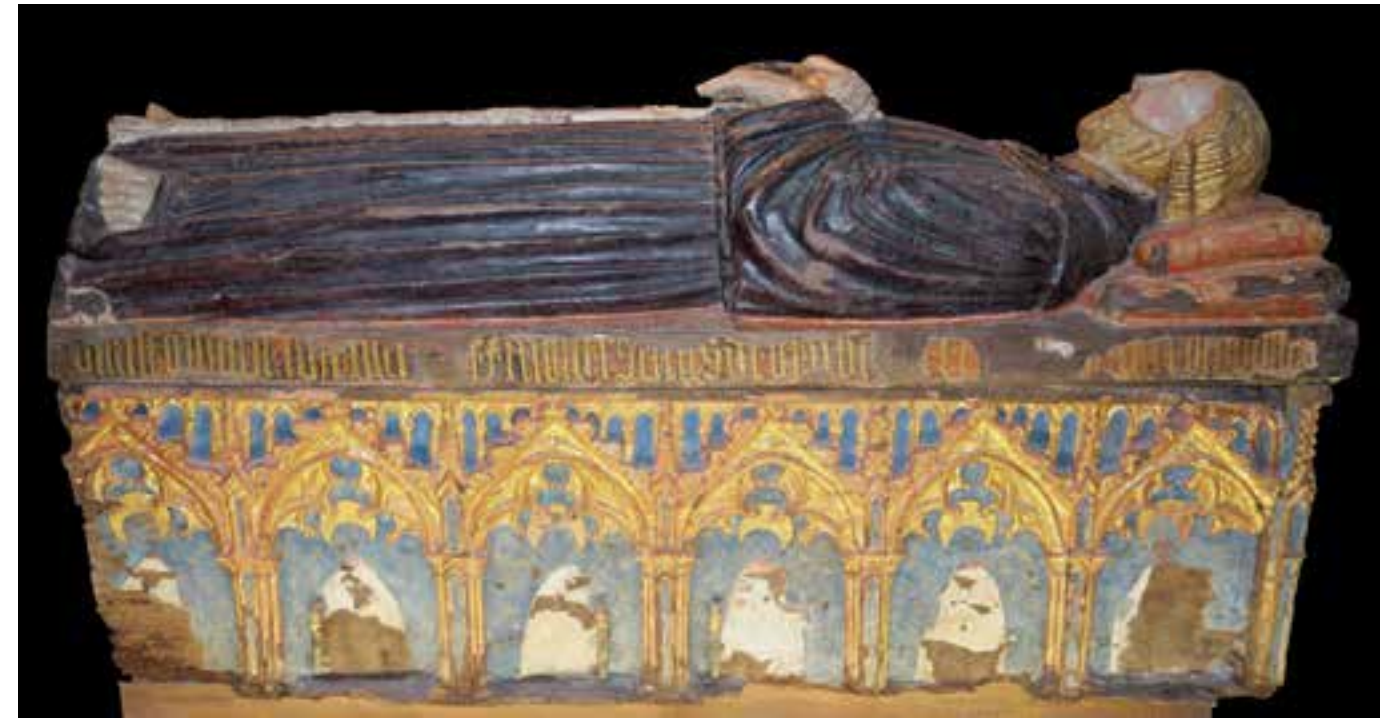
7. Salamanca, catedral vieja, capilla de Sta. Bárbara, detalle de la policromía de la imagen yacente del sepulcro del obispo don Juan Lucero (foto Autor).



para faser la sepultura mando cinquenta mil maravedis». ³⁷ En su segundo y definitivo testamento, dado en Mérida el 11 de octubre de 1370, pocos días antes de su fallecimiento, dispuso ser enterrado «en el mas onrrado lugar que vieren (...) Et mando por el mi enterramiento al dicho monasterio (...) dos mill [doblas] para una sepultura de plata. E si lugar ovie-re do me fagan capilla onrrada, mando para ella mill doblas». ³⁸ En este caso, es evidente que su sepulcro se realizó después de su muerte y que no se siguieron exactamente sus disposiciones, pues en lugar de un sepulcro revestido de plata se le erigió un no menos rico sepulcro de madera policromada que destaca por el empleo de dorados y de azules de calidad (los colores más preciados y valiosos).

El sepulcro, consistente en un sarcófago con cubierta con la imagen yacente del conde don Tello [8], estuvo en medio de la capilla mayor del convento de S. Francisco de Palencia hasta que su patronato fue adquirido por don Juan de Castilla († 1510), obispo sucesivamente de Astorga y de Salamanca, que acometió la reconstrucción de este espacio para su propio enterramiento y el de sus parientes con la obligación de «mudar la sepultura del conde don tello e ponerla en un arco alto en la pared a la mano derecha». ³⁹ Allí, emparedado, fue encontrado en 1978. Para alojarlo en este arcosolio, el sepulcro fue serrado por la parte de los pies, por lo que el sarcófago ha perdido el relieve que allí hubiera. Este corte afectó, asimismo,

a la inscripción pintada en escritura gótica minúscula caligráfica en caracteres dorados que, con inicio en la cabecera, circunda la cubierta. Esta inscripción se lee de manera muy fragmentaria, pero suficiente para corroborar la identidad del difunto: «[a]quí ya... (...) / (...) uiscaya (...) / (...) / [d]on alfonso de castilla (...) e finó a trs días de otubr[e] (...) cccc e ocho ano», ⁴⁰ corroborada, adicionalmente, por la heráldica que se pintó en los cojines sobre los que reposa la cabeza de la imagen yacente. ⁴¹ A mayores de ese corte por la parte de los pies, el sepulcro ha perdido los relieves de los costados, figuras sedentes de santos que, a la vista de su número, podrían conformar un apostolado, por lo que lo que se conserva es, básicamente, de la cubierta, la imagen yacente del conde don Tello y, del sarcófago, el grupo en relieve de la cabecera, en el que se representa la Crucifixión, y el sistema de arquerías que articula los costados, mucho más evolucionado que el de los sepulcros de Vileña y comparable, por ejemplo, al de los sepulcros pétreos de la iglesia de Santa Cruz de Campezo (Álava). ⁴² Pese a sus pérdidas, el sepulcro del conde don Tello es un ejemplar extraordinario por su iconografía y por su policromía, muy bien conservada en todos sus elementos subsistentes: por su iconografía, porque la imagen yacente del conde don Tello lo figura vistiendo el hábito franciscano; por su policromía, por cómo subraya esta opción personal al tiempo que la contradice.



El adoptar en el momento de la muerte el hábito de una orden religiosa por la que se sintiese especial inclinación fue una práctica piadosa que se fue haciendo más frecuente a medida que progresaba la Baja Edad Media. ⁴³ Como corolario de la misma, surgió la representación del difunto con dicho hábito. En la Corona de Castilla el punto de inflexión lo supone Sancho IV (1284-1295), que se enterró en la cate-

dral de Toledo con hábito franciscano y ya no con las vestiduras ricas con las que solían enterrarse hasta entonces los miembros de la familia real. Así se le representó en la imagen yacente de madera que se le fabricó en 1309 por orden de su viuda, la reina doña María de Molina, con la espada, actualmente no conservada, como único signo de su condición terrenal, pues se le representa incluso descalzo. ⁴⁴ Un siglo

8. Palencia, convento de S. Francisco, sepulcro del conde don Tello (foto Rubén Fernández).

9. Palencia, convento de S. Francisco, detalle de la policromía de la imagen yacente del sepulcro del conde don Tello (foto Rubén Fernández).



10. Palencia, convento de S. Francisco, Crucifixión del sepulcro del conde don Tello (foto Autor).



después, Enrique III (1390-1406) se enterró, asimismo, en la catedral de Toledo con hábito franciscano y como tal se le representó en la imagen yacente de alabastro que se le fabricó inmediatamente después de su muerte, de nuevo con la espada como único signo de su condición terrenal, pues se le representa incluso descalzo, aunque, en este caso, con los pies apoyados sobre un león.⁴⁵

La imagen yacente del conde don Tello viene a ser un eslabón entre las imágenes yacentes de Sancho IV y de Enrique III, pues, en la Corona de Castilla, no conocemos otras imágenes yacentes de este periodo en las que el difunto se represente vistiendo el hábito franciscano (en ocasiones, la vocación franciscana se expresaba, simplemente, ciñendo el cordón que es propio de la orden sobre el atavío representativo de la condición social del finado).⁴⁶ La imagen yacente del conde don Tello tiene, además, el valor añadido de ser la única de esta serie que conserva su policromía original, pues la de Sancho IV carece de vestigios de policromía (al parecer, estuvo revestida de plata)⁴⁷ y la de Enrique III fue repolicromada en 1534.⁴⁸

Como su bisabuelo y como su sobrino nieto, don Tello porta una espada alusiva a su condición caballeresca, de la que, en este caso, se conserva, úni-

camente, su empuñadura. El hábito franciscano se pintó con los sobrios colores que le son propios, sin ningún adorno, pero, a partir de aquí, y en aparente contradicción con la vocación de pobreza que, en teoría, distingue a esta orden religiosa, todo es fasto: la policromía enfatiza su riqueza y su prominente papel político y social. Esta policromía, si bien menos elaborada estéticamente que la del sepulcro de don Juan Lucero, es mucho más rica materialmente, destacando, según se ha indicado, por el empleo de dorados y de azules de calidad.⁴⁹ Con el dorado, matizado por rojos y por verdes, se simula un brocado que sirve, sin variaciones reseñables en su diseño, para representar el paño sobre el que se dispone el cuerpo de don Tello y para indicar tanto la calidad de sus cojines (el superior, según se ha indicado, enriquecido por la presencia de su heráldica) como de su indumentaria civil, propia de un gran magnate, que asoma bajo el cuello y mangas del hábito franciscano. Debemos destacar, además, que esta indumentaria no está tallada, por lo que se manifiesta, únicamente, gracias a la policromía [9]. Su cabello y sus barbas son de un dorado bruñido: posiblemente, como consta fehacientemente en el caso de su hermano el rey Enrique II por el testi-

monio cronístico de don Pedro López de Ayala, que lo conoció bien, el conde don Tello fuese, asimismo, rubio, pero en la policromía de su sepulcro se ha optado por la forma más cara y suntuosa de representar esta condición. Este tipo de dorado se emplea, asimismo, en la empuñadura de la espada de la imagen yacente y, sobre todo, en el sistema de arquerías que articula los costados del sarcófago, donde destaca sobre un fondo de color azul intenso tachonado de estrellas doradas que servía, asimismo, de fondo para las presumibles representaciones en relieve de los apóstoles, incluyendo los nimbos dorados de estos. El grupo en relieve de la Crucifixión de la cabecera del sarcófago nos proporciona un ejemplo de cómo sería la interacción entre el dorado de las arquerías, el azul intenso tachonado de estrellas doradas del fondo de las representaciones en relieve y la policromía de las propias representaciones en relieve, perfectamente conservadas aquí (Cristo crucificado flanqueado por Longinos y por Estefatón desarrollando las acciones que les son propias y, en los extremos por la Virgen y por San Juan Evangelista) [10]. En estas figuras llama la atención, nuevamente, el copioso empleo del dorado (véanse, por ejemplo, la cruz, perizoma y cabello y barbas de Cristo). Solo el fondo verde de contorno superior irregular de la parte inferior de la composición pone una nota de cierto naturalismo al pretender representar el paisaje en el que transcurre el episodio de la muerte de Cristo en un sepulcro en el que, pese a la iconografía franciscana adoptada, predomina la suntuosidad, expresada a través de la policromía, consistente con el personaje para el que se destinó.

NOTAS

Este artículo forma parte de la actividad investigadora del Grupo de Investigación Reconocido IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo y del Instituto Universitario de Historia Simancas de la Universidad de Valladolid.

¹ E. PANOFKY, *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London 1964, p. 57. Esta obra ha sido revisada con ocasión de su quincuagésimo aniversario: *Revisiting the Monument: Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*, edited by A. Adams, J. Barker, London 2016.

² Sobre los problemas metodológicos que plantea el estudio de los sepulcros monumentales medievales, con especial referencia a la cuestión de las fuentes y, en concreto, a las fuentes epigráficas, v. *Writing on Tombs in Medieval and Early Modern Times*, edited by V. Lucherini, T. Michalsky, D. Carnevale, Roma 2023.

³ Jessica Barker va aún más lejos cuando, trascendiendo las técnicas propias de las artes plásticas, dice: «The medieval tomb was an ensemble, not a single, discrete object, combining as it

CONCLUSIÓN

Los sepulcros monumentales medievales son una realidad compleja que va más allá de su dimensión eminentemente escultórica, tradicionalmente privilegiada por la historiografía. Estas líneas han pretendido poner de manifiesto esta complejidad, destacando, especialmente, su dimensión pictórica e indagando, en relación con ella, sobre los artistas que pudieron estar involucrados en su producción. Estas líneas han pretendido, asimismo, explorar el reflejo de esta complejidad en las fuentes de época. El análisis sucinto de dos ejemplos significativos no ha tenido otro objetivo que llamar la atención sobre las potencialidades que presentarían estudios más integrales de los monumentos funerarios medievales. Es, sin duda, mucha la investigación que queda por hacer: en futuros trabajos será fundamental una colaboración más estrecha entre historiadores del arte y restauradores que puedan determinar la composición y la sucesión de los estratos pictóricos de los sepulcros monumentales medievales (y, en relación con ellas, la variación, con el paso del tiempo, de los colores y de los pigmentos, de los motivos decorativos...). En el ámbito geográfico objeto de este estudio, se han hecho análisis de este tipo a propósito de la escultura monumental, destacando, especialmente, los de la portada de la Majestad de la colegiata de Toro⁵⁰ y, más recientemente, del pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela,⁵¹ pero escasean a propósito de los monumentos funerarios.⁵² El camino a seguir es una visión holística de los mismos.

did sculpture, painting, architecture, choreographed movement, ephemera and sound», v. J. BARKER, *Stone Fidelity: Marriage and Emotion in Medieval Tomb Sculpture*, Woodbridge 2020, p. 19.

⁴ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, II, Madrid 2005, pp. 167-171, nr. 56. La combinación de escultura y de pintura mural se convirtió en seña de identidad de los sepulcros salmantinos, v. ID., *Imaging the Tomb: Remarks on Funerary Murals of the 13th and 14th Centuries in Castile and León*, en *Out of the Stream. Studies in Medieval and Renaissance Mural Painting*, edited by L.U. Afonso, V. Serrão, Newcastle 2007, pp. 182-205 y 414-415: 203-204. En Navarra, se encuentra un ejemplo notable de combinación de escultura y de pintura mural en el sepulcro del obispo don Miguel Sánchez de Asiáin († 1364) en el claustro de su catedral de Pamplona, v. C. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Dos conjuntos funerarios episcopales de la catedral de Pamplona en el siglo XIV: la capilla funeraria de Miguel Pérez de Legaria y el sepulcro de Miguel Sánchez de Asiáin*, «Anuario de Estudios Medievales», LI (2021), 1, pp. 209-240.

⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación*, II, pp. 101-109, nr. 32.

⁶ B. DE CHANCEL-BARDELOT, *Estatua yacente de Mauricio, obispo de Burgos (1214-1238)*, en *De Limoges a Silos*, cat. de la exposición (Madrid, Biblioteca Nacional, 15 de noviembre-30 de diciembre de 2001), Madrid 2001, pp. 332-336, nr. 89.

⁷ F. ESPAÑOL BERTRAN, *Los indumentos del cuerpo a la espera del juicio final*, en *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, cat. de la exposición (Madrid, Palacio Real, 16 de marzo-19 de junio de 2005), Madrid 2005, pp. 73-88: 81-82.

⁸ J.C. DE LERA MAÍLLO, *Catálogo de los documentos medievales de la catedral de Zamora*, Zamora 1999, p. 244, nr. 764. Citado por M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, I, Madrid 1927, p. 143, el texto que ofrecemos es transcripción del documento original (acitaras y colcha eran paños ornamentales). Se desconoce quién pudo ser este infante, del que ya no se conserva memoria.

⁹ ESPAÑOL BERTRAN, *Los indumentos*, pp. 84-85.

¹⁰ CONDE VIUDO DE VALENCIA DE DON JUAN, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid 1898, pp. 150-151, nrr. D. 59-D. 60.

¹¹ ESPAÑOL BERTRAN, *Los indumentos*, pp. 82-84.

¹² M.J. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos 1988, pp. 198-201.

¹³ GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación*, II, pp. 253-255 y 261-265, nrr. 88 y 93; ID., *Imaging the Tomb*, p. 196.

¹⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación*, II, pp. 137-138, nr. 47; ID., *Imaging the Tomb*, pp. 191-192.

¹⁵ D. ARBESÚ, *Alfonso X el Sabio, Beatriz de Portugal y el sepulcro de doña Mayor Guillén de Guzmán*, «eHumanista», XXIV (2013), pp. 300-320; F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Una nota sobre escultura castellana del siglo XIII: Juan González*, el pintor de las imágenes de Burgos, y *el sepulcro de doña Mayor Guillén de Guzmán en el convento de Santa Clara de Alcocer (Guadalajara)*, «Archivo Español de Arte», LXXXVIII (2015), 349, pp. 37-52.

¹⁶ G. PALOMO FERNÁNDEZ, *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*, II, Cuenca 2002, pp. 19-20 y 311-312.

¹⁷ R. DE ORUETA, *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*, Madrid 1919, pp. 5-21.

¹⁸ «que sea donna Mayor enleuada en la cobertura de la sepultura e que sea vestida muy noble de sus pannos de colores de oro e de azul e de carmín e de argent e de todas las otras colores que conuienen a la sepultura (...) E VI leones enleuados, tres de la vna parte e tres de la otra, que tengan la sepultura ssobre ssí e so tabernáculo que cubra la sepultura, que sean de colores pintados» (GUTIÉRREZ BAÑOS, *Una nota*, p. 50).

¹⁹ «La materia empleada es la madera., sobre la cual se ha puesto una preparación de escayola para que sirva de asiento a la policromía. En ésta lo que más domina es el dorado, que se emplea con una profusión como no se volverá a ver hasta el siglo XVI en las obras de Berruguete. Estos dorados no puedo precisar si tienen diversos tonos, porque el tiempo los ha unificado, pero me parece que sí. Dorado liso es el grñón y los zapatos, y los cuatro angelitos y la parte que debía ser blanca en los guantes, esto es cada guante entero, menos la franja que lo termina. Después del dorado, la tonalidad que más abunda es el rojo oscuro, casi negro, en el que, a pesar de su negrura, se pueden distinguir aún dos matices, por lo menos: uno muy carminoso, y el otro tirando a nuestra actual tierra de Siena calcinada. Rojo continuo y sin combinaciones, es el revés del manto y el de la toca y la franja de los guantes; rojas, con unos visos dorados, las sillas en que se sientan los angelitos; y dorado, con dibujos rojos, el derecho del manto, así como el derecho de la toca. La túnica también está dorada, aunque aquí, por excepción, los dibujos son blancos. No se distinguen, pues, en toda esta policromía más que tres tonos: el dorado, el rojo con algunas variantes y el blanco, prescindiendo del rostro, en el que, como es natural, se mezclan varios colores» (ORUETA, *La escultura funeraria*, pp. 20-21).

²⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS, *Una nota*, pp. 45-47; ID., *La larga trave-*

sta del desierto: pintura y pintores en las fuentes castellanas de los siglos XIII y XIV, en *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, dirigido por M. Miquel Juan, O. Pérez Monzón, M. Bueso Manzanar, Madrid 2016, pp. 135-170: 141-143.

²¹ PALOMO FERNÁNDEZ, *La catedral de Cuenca*, p. 311.

²² Sepulcro de don Álvaro Fernández de Lara († 1239-1242) en el monasterio cluniacense de S. Zoilo de Carrión de los Condes: «DON PEDRO EL PINTOR ME FIZO ESTE MÍO MONV-MENTO», v. C.J. ARA GIL, *Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes, Pedro Pintor y Roi Martínez de Burueva*, en *Alfonso VIII y su época*, Madrid 1992, pp. 21-52: 26. Sepulcro de don Pascual Martínez († 1352), chantre de Calahorra, procedente de la iglesia de S. Juan Bautista de Miranda de Ebro (actualmente en la iglesia de Sta. María de Altamira de la misma localidad): «ALFONSO GARZIA PINTOR DE BVRG.^o F ESTA SEPVL.T.^a E LA PINTO», v. F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *El sepulcro de doña María Ruiz de Tosantos: un conjunto de estilo gótico lineal tardío en la iglesia parroquial de Castilseco (La Rioja)*, «Berceo», CLXXIV (2018), pp. 37-64: 62-63. Esta firma es parte de una inscripción que debe de datar de principios del siglo XIX y que se basa en una inscripción anterior, probablemente original, aunque malinterpreta algunos de sus extremos. Los restos del sepulcro original se conservan – si es que se conservan – en su arruinado emplazamiento primigenio.

²³ Sepulcro de don Pedro Tenorio († 1399), arzobispo de Toledo, en la capilla de S. Blas de la catedral de Toledo: «FERÁN GON[...]ES PINTORE E...» (estado actual de la firma, que resultó dañada en 1973).

²⁴ M.T. PÉREZ HIGUERA, *Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XLIV (1978), pp. 129-142. Este artifice está documentado en Toledo y en Guadalupe entre 1383 y 1407, denominándosele indistintamente pedrero, entallador o pintor, de esta última manera incluso cuando en 1400 se le paga por labrar el grupo escultórico de la Anunciación de la portada de la mencionada capilla de S. Blas de la catedral de Toledo, cuya policromía es su única obra documentada como pintor.

²⁵ Sepulcro de Enrique II († 1379) en la capilla de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo, encargado por su nieto Enrique III (1390-1406): «m.^o luys entallador», v. T. PÉREZ HIGUERA, *Los sepulcros de Reyes Nuevos (catedral de Toledo)*, «Tekné», I (1985), pp. 131-139: 134-135 y 139. Este artifice firma, asimismo, sin indicación de oficio, el sepulcro de la reina doña Catalina de Lancaster († 1418), esposa de Enrique III, en la mencionada capilla de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo.

²⁶ «IOHÁN ALFONSO DE MUDÁ CANTERO ME FIZO».

²⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, *Una nota*, p. 47; ID., *La larga travesía*, pp. 141-142. En algunos contratos de sepulcros ingleses del siglo XV figura un pintor como responsable de proporcionar los modelos, v. BARKER, *Stone Fidelity*, pp. 114-115.

²⁸ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, ff. 57v-58r.

²⁹ ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, edición de W. Mettmann, III, Madrid 1989, p. 122.

³⁰ P. LINEHAN, J.C. DE LERA MAÍLLO, *Las postrimerías de un obispo alfonsino. Don Suero Pérez, el de Zamora*, Zamora 2003, pp. 116-119.

³¹ San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca, ms. T-I-I, f. 192r.

³² ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, edición de W. Mettmann, II, Madrid 1988, p. 107.

³³ En la imposibilidad de recoger aquí ni siquiera una selección de esta bibliografía, nos limitaremos a citar un estudio de referencia para cada conjunto. Sobre los sepulcros palentinos, v. R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, Mui de coraçon rogava a Santa María: *culpas irredentas y reivindicación política en Villasirga*, en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, dirigido y coordinado por Á. Franco Mata, III, Santiago de Compostela 2004, pp. 241-252. Sobre los sepulcros burgaleses, v. M. RUIZ MALDONADO, *Escultura funeraria en Burgos: los sepulcros de los Rojas, Celada y su círculo*,

«Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”», LVI (1994), pp. 45-126: 48-72.

³⁴ J.M. MARTÍNEZ FRÍAS, *La capilla de Santa Bárbara y el claustro catedral, siglos XIV y XV*, en *La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media*, coordinado por M.A. Pena González, L.E. Rodríguez-San Pedro Bezares, Salamanca 2014, pp. 553-592: 560-564; F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las pinturas murales de la capilla de Santa Bárbara de la catedral vieja de Salamanca. Contar historias en la Castilla del siglo XIV*, Salamanca 2020, pp. 16-17.

³⁵ R.Á. MARTÍNEZ GONZÁLEZ, *Testamento, muerte y sepultura de don Tello, señor de Vizcaya y de Aguilar*, en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia* (Monzón de Campos, 3-5 diciembre de 1985), I, Palencia 1987, pp. 123-138. El sepulcro ha estado presente en las exposiciones *Gernika 1366-2016. El lugar del árbol* (Gernika, Euskal Herria Museoa, 29 de abril de 2016-15 de enero 2017) y *Renacer* (Palencia, catedral, 17 de junio de 2022-8 de enero de 2023). Estando en prensa este artículo, ha aparecido, con fecha de publicación de 2022, un extenso monográfico dedicado al conde don Tello, v. *El conde don Tello (1337-1370), XXV señor de Bizkaia. Estudios de Historia, Arqueología, Arte, Antropología y Conservación*, editado por C. Fernández Ibáñez, «Kobie. Anejos», XXV (2022), con contribuciones de desigual valor sobre el personaje, su sepulcro y su cadáver. Destacan, especialmente, la de Laura Rodríguez Peinado sobre la imagen yacente (*Vestido para la muerte, ataviado para la eternidad. El yacente del conde don Tello*, pp. 233-242), donde se analiza con más detenimiento la rica indumentaria civil del personaje, y las dedicadas al análisis material del sepulcro y de su policromía y a los procesos de conservación y de restauración.

³⁶ La mano derecha se ha perdido, pero, a la vista de la posición de su brazo y de la comparación con otros yacentes episcopales salmantinos, pensamos que con ella, mejor que sostener un libro, como propone Martínez Frías, bendeciría.

³⁷ L.V. DÍAZ MARTÍN, *Don Tello, señor de Aguilar y de Vizcaya (1337-1370)*, «Publicaciones de la Institución “Tello Téllez de Meneses”», XLVII (1982), pp. 267-335: 330-331.

³⁸ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, *Testamento, muerte y sepultura*, pp. 129-132.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Transcripción propia que viene a confirmar y a completar la de MARTÍNEZ GONZÁLEZ, *Testamento, muerte y sepultura*, pp. 124-126, con quien coincidimos en la interpretación de ese inusual «trs» de octubre como forma abreviada de trece de octubre (recordemos que el conde don Tello testó a once de octubre). Como era habitual en la época en la Corona de Castilla, la datación en 1408 corresponde a la era hispánica 1408, equivalente al año de Cristo 1370 en que, en efecto, falleció el conde.

⁴¹ M. DE VIGURI, *Heráldica palentina I. La ciudad de Palencia*, Palencia 2005, pp. 119-121.

⁴² M.L. LAHOZ, *Escultura funeraria gótica en Álava*, Vitoria 1996, pp. 63-103.

TOMBE E PRATICA PITTORICA IN CASTIGLIA NEL XIII E XIV SECOLO

Questo articolo affronta molteplici questioni legate alla produzione di tombe nella Corona di Castiglia del XIII e XIV secolo. Innanzitutto, si evidenzia il carattere misto della maggior parte di questi sepolcri spesso trascurato dalla storiografia, che ha privilegiato l'aspetto scultoreo a discapito delle altre tecniche coinvolte nella loro realizzazione (tra cui la pittura). In seguito, ci si sofferma su chi furo-

⁴³ M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria*, en *La idea y el sentimento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, coordinado por M. Núñez, E. Portela, Santiago de Compostela, 1988, pp. 9-19; Á. FRANCO MATA, *Imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XIV)*, «Boletín del Museo Arqueológico Nacional», XX (2002), pp. 121-143: 137; EAD., *Iconografía funeraria gótica en Castilla y León*, «De Arte», II (2003), pp. 47-86: 56-57; ESPAÑOL BELTRAN, *Los indumentos*, pp. 78-80.

⁴⁴ M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Iconografía de humildad: el yacente de Sancho IV*, «Boletín del Museo Arqueológico Nacional», III (1985), 2, pp. 169-175; F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos 1997, pp. 183-185; M. PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, *El yacente de Sancho IV en la catedral de Toledo: una promoción artística de tradición francesa*, en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coordinado por C. Cosmen Alonso, M.V. Herráez Ortega, M. Pellón Gómez-Calcerrada, León 2009, pp. 67-81; S. MORALES CANO, *Escultura funeraria gótica. Castilla-La Mancha*, Madrid 2017, pp. 46-54.

⁴⁵ PÉREZ HIGUERA, *Los sepulcros de Reyes Nuevos*, pp. 134-135.

⁴⁶ Sepulcros de don Pedro Suárez de Toledo († 1385) anteriormente en el convento de Sta. Isabel de los Reyes de Toledo (actualmente en el Museu Frederic Marès de Barcelona) y de don Fernán Pérez de Andrade o *Boo* († 1397) en el convento de S. Francisco de Betanzos. Del primero se dice una y otra vez que el yacente viste hábito franciscano sobre armadura, pero, habiéndolo examinado minuciosamente, apreciamos, únicamente, indumentaria civil, con una hopa con entretallados a manera de sobretodo ceñida, ciertamente, con el cordón franciscano.

⁴⁷ PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, *Elyacente de Sancho IV*, p. 74.

⁴⁸ PÉREZ HIGUERA, *Los sepulcros de Reyes Nuevos*, p. 134.

⁴⁹ El color azul destaca por su intensidad, mayor que la del sepulcro de don Juan Lucero.

⁵⁰ *Restauración de la portada de la Majestad de la colegiata de Santa María la Mayor de Toro*, Madrid 1996.

⁵¹ C. NODAL MONAR, *Las policromías del pórtico de la Gloria. Secuencias, repertorios decorativos, técnicas, contextos y autoría*, en *El pórtico de la Gloria. Restauración, policromía y la transfiguración de la materia. Avance*, editado por F. Prado-Vilar, Madrid 2021, pp. 21-122; *La restauración del pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela. Documentación, estudios y conservación*, Madrid 2021.

⁵² Cabe destacar el del cenotafio de San Vicente en la iglesia de su advocación en Ávila, v. *Cenotafio de San Vicente de la basilica de los santos de Ávila*, Valladolid 2008. Según se ha indicado en la nota 35, se acaba de publicar un extenso monográfico dedicado al conde don Tello en el que se incluyen estudios sobre la materialidad del sepulcro y de su policromía y sobre los procesos de conservación y de restauración, v. *El conde don Tello*, pp. 269-285, 329-343 y 351-354.

drale vecchia di Salamanca, e il sarcofago ligneo del conte Don Tello († 1370) nel convento di S. Francisco di Palencia. Il primo mostra la statua giacente del vescovo vestito con i suoi paramenti pontificali dipinti in modo realistico. Il secondo mostra l'effigie di Don Tello, esponente della famiglia reale castigliana, con indosso l'abito francescano la cui

povertà è però contraddetta dalla policromia, in cui abbondano l'oro e l'azzurro, usata per sottolineare il suo importante ruolo politico e sociale.

PAROLE CHIAVE

Tombe policrome, Pittura gotica, Scultura gotica, Firme di artista, Giacente francescano.

TOMBS AND THE PRACTICE OF PAINTING IN 13TH- AND 14TH-CENTURY CASTILE

This article offers an approach to the many issues raised by tombs that were produced in the Crown of Castile in the 13th and 14th centuries. To begin with, it underlines the mixed nature of most of these tombs, quite often neglected by the historiography, which has privileged their sculptural nature to the detriment of other techniques involved in their creation (among which painting). Then, it explores who were the artists responsible for their creation on the basis of the scarce information provided by records and signatures. Not surprisingly, painters often appear as the artists responsible for tombs. Finally, two examples of Castilian polychrome tombs are analysed: the stone tomb of Bishop Juan Lucero (d. 1364) in the

chapel of St Barbara of the Old Cathedral of Salamanca and the wood tomb of Count Tello (d. 1370) in the Convent of St Francis of Palencia. The first one shows the recumbent effigy of this bishop lying in state dressed in his pontifical vestments, painted in a realistic manner. The second one shows the *gisant* of this member of the Castilian royal family wearing a Franciscan habit whose poverty is contradicted by painting displaying plenty of gold and blue to highlight his prominent political and social role.

KEYWORDS

Polychrome Tombs, Gothic Painting, Gothic Sculpture, Artists' signatures, Franciscan Recumbent effigy.

SEPULCROS Y PRÁCTICA PICTÓRICA EN LA CASTILLA DE LOS SIGLOS XIII Y XIV

Este artículo ofrece una aproximación a las múltiples cuestiones que plantean los sepulcros que se produjeron en la Corona de Castilla en los siglos XIII y XIV. En primer lugar, se subraya el carácter mixto de la mayoría de estos sepulcros, a menudo desatendido por la historiografía, que ha privilegiado su carácter escultórico en detrimento de otras técnicas implicadas en su realización (entre ellas la pintura). A continuación, se explora quiénes fueron los artistas responsables de su creación a partir de la escasa información proporcionada por documentos y por firmas. No es sorprendente que los pintores aparezcan a menudo como los artistas responsables de estos sepulcros. Por último, se analizan dos ejemplos de sepulcros castellanos policromados: el sepulcro en

piedra del obispo don Juan Lucero († 1364) en la capilla de Sta. Bárbara de la catedral vieja de Salamanca y el sepulcro en madera del conde don Tello († 1370) en el convento de S. Francisco de Palencia. El primero muestra la imagen yacente de este obispo vestido con sus ornamentos pontificales, pintados de manera realista. El segundo muestra el yacente de este miembro de la familia real castellana llevando un hábito franciscano cuya pobreza se ve contradicha por una policromía en la que abundan el oro y el azul para destacar su prominente papel político y social.

PALABRAS CLAVE

Sepulcros policromados, Pintura gótica, Escultura gótica, Firmas de artistas, Yacente franciscano.

Arte medievale

IV serie - anno XIV, 2024

Arte medievale

Periodico annuale
IV serie - anno XIV, 2024 - ISSN 0393-7267
© Sapienza Università di Roma

Direttore responsabile

Anna Maria D’Achille

Direzione, Redazione

Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Sapienza Università di Roma
P.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma
Tel. 0039 06 49913409
e-mail: artemedievale@uniroma1.it
sito: https://www.silvanaeditoriale.it/catalogo/riviste/arte-medievale

I testi proposti per la pubblicazione dovranno essere redatti secondo le norme adottate nella rivista e consultabili nel suo sito. Essi dovranno essere inviati, per essere sottoposti all’approvazione del Comitato Scientifico all’indirizzo artemedievale@uniroma1.it. Gli articoli dovranno essere provvisti di corredo illustrativo (immagini in .tif o .jpg ad alta risoluzione di minimo 300 dpi), didascalie, due riassunti (uno in inglese, uno nella lingua dell’articolo), quattro o cinque parole chiave (in inglese e nella lingua dell’articolo). La rivista, impegnandosi a garantire in ogni fase il principio di terzietà della valutazione, adotta le vigenti procedure internazionali di *peer review*, con l’invio di ciascun contributo pervenuto, in forma anonima, a due revisori anch’essi anonimi. Il collegio stabile dei revisori scientifici della rivista, che si avvale di studiosi internazionali esperti nei diversi ambiti della storia dell’arte medievale, può essere di volta in volta integrato con ulteriori valutatori qualora ciò sia ritenuto utile o necessario per la revisione di contributi di argomento o taglio particolare. La Direzione della rivista conserva, sotto garanzia di assoluta riservatezza, la documentazione relativa al processo di valutazione, e si impegna a pubblicare con cadenza regolare sulla rivista stessa l’elenco dei valutatori che hanno collaborato nel biennio precedente.

Autorizzazione Tribunale di Roma n. 241/2002 del 23/05/2002

In copertina: Roma, palazzo delle Carceri Nuove, altorilievo con ritratto di pontefice (foto Consorzio L’Officina).



Distribuzione

Silvana Editoriale
Via de’ Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
Tel. 02.453951.01 - Fax 02.453951.51
www.silvanaeditoriale.it

Direttore generale

Michele Pizzi

Direttore editoriale

Sergio Di Stefano

Coordinamento e grafica

Daniela Meda

Fotolito: CQ Fotoservice, Cinisello Balsamo (Milano)

Stampa e rilegatura: Grafiche Aurora, Verona

Finito di stampare nel dicembre 2024

Comitato promotore

F. Avril, B. Brenk, F. Bucher, A. Cadei, W. Cahn, V.H. Elbern,
H. Fillitz, M.M. Gauthier, C. Gnudi, L. Grodecki, J. Hubert, E. Kitzinger,
L. Pressouyre, M. Righetti, A.M. Romanini, W. Sauerländer, L. Seidel,
P. Skubiszewski, H. Torp, J. White, D. Whitehouse

Comitato direttivo

M. Castiñeiras, A.M. D’Achille, T. Franco, A. Iacobini, S. Moretti,
G. Orofino, P.F. Pistilli, F. Pomarici, M. Righetti, A. Tomei, G. Valenzano.

Comitato scientifico

F. Aceto, M. Andaloro, F. Avril, X. Barral i Altet, G. Bonsanti, B. Brenk, C.A. Bruzelius,
S. Casartelli Novelli, F. Crivello, G. Curzi, M. D’Onofrio, J. Durand, F. Gandolfo,
M. Gianandrea, A. Guiglia, H.L. Kessler, T. Michalsky, J. Mitchell, E. Neri, B. Pentcheva,
A. Peroni, P. Piva, A.C. Quintavalle, R. Recht, S. Romano, A. Segagni, G. Wolf

Comitato redazionale

F. Betti, L. Bevilacqua, E. Billi, R. Cerone, V. Danesi, G. Gasbarri,
M.T. Gigliozzi, G. Pollini, L. Riccardi, L. Sozzè, M. Tabanelli

ANVUR: A

L’opera è stata pubblicata con il contributo
dell’Università degli Studi di Roma La Sapienza.

SOMMARIO

LES COULEURS DE LA MÉMOIRE.
TOMBES MÉDIÉVALES POLYCHROMES
ET MISE EN SCÈNE FUNÉRAIRE (XIII^e-XV^e SIÈCLES),
BORDEAUX, 20-21 JUIN 2022

- 9

Prefazione
Haude Morvan, Giulia Rossi Vairo
- 11

Colore e materiali nella scultura funeraria lombarda del tardo Medioevo
Laura Cavazzini
- 21

The King in Red. Once again about the Iconography of the Tomb of Casimir IV Jagiellon (1492), by Veit Stoss
Marek Walczak
- 37

Le cardinal en couleurs : le tombeau de Pierre des Prés (1280-1361)
Emmanuel Moureau
- 49

La memoria a colori. Tombe policrome portoghesi della prima metà del XIV secolo
Giulia Rossi Vairo
- 65

Sepulcros y práctica pictórica en la Castilla de los siglos XIII y XIV
Fernando Gutiérrez Baños
- 79

Tra pietra e pergamena: i colori dei funerali reali in Portogallo nel XV secolo
Catarina Martins Tibúrcio
- 89

Fontevraud et l’Épau : les statues funéraires du début du XIII^e siècle et la survivance de leurs couleurs
Bénédicte Fillion-Braguet
- 103

Restaurations et réinventions de la polychromie médiévale au XIX^e siècle : le cas des enfeus de la Visitation de Clermont-Ferrand
Haude Morvan, Aurélie Mounier, Maud Mulliez, Johan Picot
- 117

La couleur dans les relevés de Louis Boudan, dessinateur de François-Roger de Gaignières (1642-1715)
Anne Ritz-Guilbert

CRITICA

- 129

The Virgin’s Bejeweled Throne: A Manifestation of Divine and Earthly Authority between Late Antiquity and Early Byzantium
Natalia Teteriatnikov
- 147

Le decorazioni della parete orientale della cripta di S. Cecilia a S. Callisto. Riletture e nuove acquisizioni
Federica Tagliatesta
- 167

Una nuova Bibbia atlantica a Napoli
Andrea Improta
- 177

L’apparecchiatura muraria in laterizio *à engrenures* della cattedrale di Modena
Giorgio Milanese
- 191

Un ingresso per due santuari: il prospetto crociato del Santo Sepolcro di Gerusalemme. Un *report* aggiornato
Jessica Planamente

- 209

When Popes wore Arabic Clothes. Arabic Script and Pseudo-Script in the Mosaics of S. Maria in Trastevere (Rome, 12th Century): A Mediterranean Perspective
Arianna D’Ottone Rambach
- 231

Grifi contro leoni. L’ideologia del Comune di Popolo nelle formelle della Fontana Maggiore di Perugia
Eugenia Salvadori
- 249

Nuovi studi sui dipinti di palazzo Paradiso a Ferrara: una dimora urbana estense allo scorcio del Trecento
Dario De Cristofaro
- 265

Salto di scala? Riflessioni sui rapporti fra scultura e smalto *sur ronde-bosse* verso il 1400
Gianluca Ameri

MATERIALI

- 287

Un inedito ritratto medievale. Innocenzo III alle Carceri Nuove
Alessandra Acconci

NOTIZIE E RECENSIONI

- 303

Hans Belting (1936-2023)
Serena Romano
- 306

Bizantini. Luoghi, simboli e comunità di un Impero millenario, mostra a cura di Federico Marazzi, Napoli, 21 dicembre 2022-10 aprile 2023 / Torino, 10 maggio-28 agosto 2023
Lucrezia Sozzè
- 310

Fabio Betti, *Dall’acropoli al castrum. Studio storico della collegiata di Otricoli dall’Antichità all’Alto Medioevo*, Roma, Campisano Editore, 2020
Letizia Barozzi
- 312

La città medievale è la città dei frati? / Is the medieval town the city of the friars?, a cura di Silvia Beltramo, Gianmario Guidarelli, Sesto Fiorentino, All’Insegna del Giglio, 2021
Valeria Danesi
- 313

La casa medieval en Mallorca y el Mediterráneo. Elementos constructivos y decorativos, Tina Sabater (coord.), Gijón, Ediciones Trea, 2021
Giovanna Valenzano
- 315

Space for Friars and Nuns. Mendicant Choirs and Church Interiors in Medieval and Early Modern Europe, ed. by Haude Morvan, Rome, École française de Rome, 2022
Elisabetta Scirocco
- 318

Clare Vernon, *From Byzantine to Norman. Mediterranean Art and Architecture in Medieval Bari*, London-New York-Oxford-New Delhi-Sydney, Tauris, 2023
Valentino Pace
- 321

Tancredi Bella, *La cattedrale medievale di Catania. Un cantiere normanno nella contea di Sicilia*, Milano, FrancoAngeli, 2023
Caroline Bruzelius
- 324

Marco D’Attanasio, *Arte di confine. Pittura nelle Marche meridionali tra XII e XIII secolo*, Ascoli Piceno, Istituto Superiore di Studi Medievali “Cecco d’Ascoli”, 2023
Carla Di Renzo