

[Recepción del artículo: 30/08/2011]
[Aceptación del artículo revisado: 19/11/2011]

ESCENOGRAFÍAS FUNERARIAS EN LA BAJA EDAD MEDIA FUNERAL SCENOGRAPHIES IN THE LATE MIDDLE AGES

OLGA PÉREZ MONZÓN
Universidad Complutense de Madrid
olgapmonzon@ghis.ucm.es¹

RESUMEN

La muerte en la Castilla bajomedieval se conmemoró a través de varias fórmulas: la memorial y perenne del espacio fúnebre propiamente dicho y la transitoria relativa a las ceremonias de funerales y exequias. En el presente artículo, pretendemos calibrar la relación de estas últimas prácticas, de carácter temporal y por tanto efímeras, con la semántica desarrollada en los sepulcros y en los espacios fúnebres. En este planteamiento general, acudiremos a los textos de la época y a las miniaturas, especialmente, a las que ilustran los llamados oficios de muertos de los *Libros de Horas*.

PALABRAS CLAVE: Baja Edad Media, Arte funerario, Libros de horas, Memoria, Ceremonia.

ABSTRACT

Death in late medieval Castile was commemorated through various mechanisms: a memorial and the everlasting funeral space itself and the artifacts relating to the funeral and funeral ceremonies. In this paper, we intend to assess the relationship of these last practices, temporary and ephemeral, with the semantic developed in the tombs and burial spaces. In this general approach, we turn to contemporary texts and miniatures, particularly those that illustrate the offices of dead included in the Books of Hours.

KEYWORDS: Late Middle Ages, Funerary art, Books of hours, Memory, Ceremony.

¹ El estudio se integra en el marco de los proyectos de investigación I+D+I: *Prácticas de consenso y de pacto e instrumentos de representación en la cultura política castellana (siglos XIII al XV)* (HAR2010-16762) y *La génesis del Estado Moderno y el palacio especializado: Castilla y Granada en la Baja Edad Media* (HAR2009-08901).

El 4 de octubre de 1497, en casa del obispo de Salamanca Diego de Deza, fallecía el príncipe Juan, el único hijo de los Reyes Católicos, a la temprana edad de 19 años². El acontecimiento, auténtico traspíe en la política hereditaria de sus padres y en su planteamiento general de gobierno, fue vivido con tintes de drama nacional y exteriorizado de diferentes maneras por sus contemporáneos. Conforme al sentir de la época, una de las preocupaciones de sus progenitores fue otorgarle un lugar digno de reposo. El cuerpo del malogrado infante, tras permanecer dos meses en la ciudad del Tormes, fue trasladado al monasterio dominico de santo Tomás de Ávila³; no obstante, el tema de su sepulcro no se resolvió hasta el testamento de su madre y la realización material del mismo por Domenico Fancelli en 1512⁴. Años antes, en los días inmediatos a la muerte del infante, literatos y humanistas redactaron elegías, epístolas o consolatorias sobre lo que suponía la muerte de este eslabón dinástico malogrado⁵. Los textos se encuentran colmados de los *topos* de la literatura especular referentes a las virtudes del buen gobernante⁶, además de citas explícitas a cómo se expresó esta tragedia que llenó de luto el reino, las ciudades y a sus vecindarios. El memorialista Philippe de Commines lo consignó de forma harto explícita:

“Los reyes hacen por su hijo tan gran duelo que no se puede creer, en especial la reina, de la que se espera más la muerte que la vida... todos los que trabajan han interrumpido sus labores durante cuarenta días..., todos los hombres vestidos de negro, con grandes tabardos y los nobles y gentes de bien cabalgando sobre mulas cubiertas del mismo paño hasta las rodillas sin que se les vea sino los ojos y banderas negras por doquier sobre las puertas de los pueblos”⁷.

² Varios trabajos se han ocupado de forma monográfica de este suceso: SANZ HERMIDA, J., “La literatura consolatoria en torno a la muerte del príncipe don Juan”, *Studia Histórica-Historia Medieval*, XI (1993), pp. 157-160; SANZ HERMIDA, J. y ALCALÁ, A., *Vida y muerte del príncipe don Juan. Historia y literatura*, Valladolid, 1999; PÉREZ BUSTAMANTE, R. y CALDERÓN ORTEGA, J. M., *Don Juan, príncipe de las Españas (1478-97). Colección diplomática*, Madrid, 1999; SANZ HERMIDA, J. (ed.), *Alfonso Ortiz. Tratado del Fallecimiento del Muy Inclito Señor don Juan*, Ávila, 2000.

³ Con posterioridad a este suceso, los reyes realizaron una generosa dádiva al convento; además, concedieron al cenobio diferentes privilegios y donaciones. Enuncia esos aspectos CAMPDERÁ GUTIÉRREZ, B. I., *Santo Tomás de Ávila: Historia de un proceso crono-constructivo*, Ávila, 2006, pp. 34-35.

⁴ La contextualización del encargo en BROWN, J., “España en la era de las exploraciones: una encrucijada de culturas artísticas”, en CHECA CREMADES, F. (com.), *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Toledo, 1992, p. 128. Sabemos, además, que un año después Fernando el Católico autorizó el pago de 350 ducados para “pagar los derechos e fletes e acarreo y otras cosas que se hicieran traer el bulto y sepultura del príncipe don Juan... desde Génova donde se hizo hasta Ávila” [Cédula 13 octubre 1513. Archivo General de Simancas (AGS). Cédulas 32-1. Pub. FERNÁNDEZ MARTÍN, L., “El sepulcro del príncipe don Juan”, *Cuadernos Abulenses*, 15 (1991), pp. 209-231].

⁵ El análisis de algunos de estos escritos en *El humanismo cristiano en la corte de los Reyes Católicos. Las consolatorias latinas a la muerte del príncipe Juan de Diego de Muros, Bernardino López de Carvajal-García de Bovadilla, Diego Ramírez de Villaescusa y Alfonso Ortiz*, estudio, edición y traducción GONZÁLEZ ROLÁN, T.; BAÑOS BAÑOS, J. M.; SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, P., Madrid, 2005.

⁶ El panegírico de Muros, empleado probablemente como sermón en las iglesias romanas, destaca del malogrado infante su “clemencia, justicia, bondad, religiosidad, sabiduría, constancia y fortaleza, que son los distintivos máximos que se requieren en el mejor de los príncipes” (*Humanismo cristiano en la corte de los Reyes Católicos*, pp. 21-23). En el mismo tenor, cabe mencionar una estrofa de la *Tragedia trovada* de Juan de la Enzina: “Perdieron los reyes un muy claro espejo, / que todas virtudes en él reluzían; / en él los primores ya resplandecían: / prudencia, justicia, saber y consejo; / en días de moço, consejos de viejo, / en cuerpo muy tierno, muy gran fortaleza, / cualquiera que quiera seguir la nobleza, / sus obras mirando, le dan aparejo”. Pub. ALCALÁ y SANZ, *Vida y muerte del príncipe Juan*, p. 263.

⁷ Cit. ALCALÁ y SANZ, *Vida y muerte del príncipe Juan*, p. 193.

Tales palabras no constituyen un mero ejercicio de retórica; datos concretos relativos a los funerales celebrados en la ciudad del Tormes inciden en las ingentes cantidades de piezas de luto y cera empleadas en la conmemoración luctuosa⁸.

Las noticias, de modo reiterativo, se reproducen en otras ciudades ya que era obligatorio vivir el luto y ajustarse en su expresión a unas normas que afectaban a todos los aspectos de la vida ciudadana desde el atavío negro de los transeúntes a la alteración del tiempo de ocio y trabajo. De tal modo, las actas extraordinarias del municipio de Daroca contienen una pormenorizada relación de los gastos producidos por la compra de márrega –traje de luto–, la elaboración de dos túmulos o *cadahalsos* de madera, la celebración de una procesión fúnebre con el traslado del *cuerpo* del príncipe y la liturgia de sendas misas funeral⁹. Por su parte, los regidores de Córdoba acordaron significar el suceso mediante el cierre de las tiendas y la prohibición de celebraciones populares –particularmente de bodas con música y baile– llegando, inclusive, a restringir el trabajo de los barberos durante el tiempo de la conmemoración mortuoria¹⁰. Similares circunstancias concurren en otras ciudades traspirenaicas como la isla de Sicilia donde, en las palabras elegíacas de Bernardino Rici, “Fieros ayes doquier, llantos sin freno / Cantan tristes los templos Diesi rae. / Matronas enlutadas que parecen / estatuas de dolor, mozas que gimen, / calles y casas que a su modo lloran. / Ha muerto Juan, el hijo de los Reyes, /el ángel de la paz y de la guerra...”¹¹.

El deceso, pues, se conmemoró a través de varias fórmulas: la memorial y perenne del espacio fúnebre propiamente dicho y la transitoria relativa a las ceremonias de funerales y exequias. La importancia de estos últimos hechos, básicos en la cultura visual del período, no sólo estriba en el uso de unos objetos de categoría artística durante su celebración sino en la codificación de un protocolo fúnebre que, a pesar de algunas variantes no demasiado significativas, pervivió sustancialmente durante el período bajomedieval. Calibrar la relación

⁸ Lo dramático de la situación se acrecienta al constatar que, apenas quince días atrás, la urbe salmantina había recibido triunfalmente al príncipe y a la infanta Margarita. La ocasión festiva, según el testimonio de Pedro Mártir de Anglería, supuso el aderezo de las casas con tapices y de las calles con plantas aromáticas; mientras que coros infantiles se dispusieron en diferentes tabladros levantados ex profeso para esta ocasión. Cit. PÉREZ PRIEGO, M. Á., “Historia y literatura en torno al príncipe Juan. La *Representación sobre el poder del amor* de Juan de la Encina”, en BELTRÁN, R., CANET, J. L. y SIRERA, J. L. (ed.), *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, Valencia, 1992, p. 341.

⁹ El tema es analizado minuciosamente por GARCÍA MARCO, L. F. y GARCÍA MARCO F. J., “El impacto de la muerte del príncipe Juan en Daroca (1497-1498). Poesía elegíaca y ritual urbano”, *Aragón en la Edad Media*, 10-11 (1993), pp. 307-338.

¹⁰ En la sesión del 16 de octubre de 1497, las autoridades cívicas señalaban que “ninguna nin algunas personas non fagan bodas con fiesta nin con juglares, so pena de veynte mil mrs. para la cámara e qué a los juglares que les den treinta açotes... Otro sy que los barberos que non usen de sus ofiços en afeytar fasta que Córdoba mande nin fagan barua so pena de un año de destyerro... Otro sy que ninguna que son onbre nin mujer non trayga vestidura de seda, so pena que sea desterrado por un año... Otro sy que ninguna persona non sea osado de traer a pie nin caualgar en sus vestidos nin en las cabeças cosa colorada nin morada nin amarilla, so pena de destyerro de un año” [Archivo Provincial de Córdoba, Of. 14, leg. 4, cuad. 1, fol. 9v. Cit.. ASEÑO GONZÁLEZ, M., “Las ciudades”, en NIETO SORIA, J. M. (dir.), *Orígenes de la monarquía hispánica. Propaganda y legitimación (c. 1400-1520)*, Madrid, 1999, p. 137].

¹¹ Cit. GARCÍA OLMEDO, F., *Diego Ramírez de Villaescusa (1459-1537), fundador del Colegio de Cuenca y autor de los cuatro diálogos sobre la muerte del príncipe don Juan*, Madrid, 1944, pp. 222-224.

de estas prácticas, de carácter temporal y por tanto efímeras, con la semántica desarrollada en los sepulcros y en los espacios fúnebres constituye una de nuestras coordenadas de trabajo con el convencimiento de que el universo artístico, en gran medida, actuó a modo de “negativo fotográfico” de unos usos consuetudinarios perfectamente definidos.

Además, la propia esencia discursiva de la imaginería bajomedieval facilita que tengamos imágenes prácticamente de todo el proceso o el ritual funerario. Nos interesa el sentido descriptivo otorgado a ciertas secuencias, su carácter arquetípico y/o real así como la ubicación de las mismas por su relación con la esfera de lo privado o lo público. El análisis de estos espacios fúnebres en perspectiva ceremonial además permite apreciar su epidermis camaleónica y, por consiguiente, la percepción cambiante que de ellos tenían sus contemporáneos. En este planteamiento general¹², en el que son muchos los interrogantes aún por dilucidar, acudiremos a los textos de la época –tanto las *Crónicas* o literatura luctuosa en su descripción de muertes reales como los textos poéticos en la evocación de defunciones imaginarias– y a las miniaturas, especialmente, a las que ilustran los llamados oficios de muertos de los *Libros de Horas* porque ellos facilitan nuestro “pensamiento en imágenes”¹³.

PRÁCTICAS FÚNEBRES

La Edad Media mantuvo la tradición, codificada ya en la Antigüedad¹⁴, de imbricar en los funerales celebrados en honor de las personas más destacadas de la sociedad un ritual privado, restringido a un ámbito familiar, con otro público dirigido al reconocimiento de la ciudadanía. El protocolo empezaba con la preparación sacramental para el óbito y la liturgia de la extremaunción, el tratamiento del cadáver con su amortajamiento y la exposición pública, continuaba con la procesión hacia el templo, y concluía con la misa funeral y el entierro propiamente dicho¹⁵. Lo fúnebre, por tanto, extendió su escenografía a las esferas de lo doméstico y lo ciudadano, lo religioso y lo laico.

“Oy que es el postrero día de mi corporal vida...”

El momento de la muerte en el medievo tuvo su precisa ritualidad. Textos de géneros diversos aluden a este postrero momento significando, normalmente, el carácter ejemplar

¹² Aunque consideramos que la dinámica tiene un alcance europeo, en nuestro análisis hemos barajado básicamente un repertorio artístico castellano.

¹³ Los estudios de WIECK, R. S. (*Time sanctified. The book of hours in medieval art and life*, with essays by POOS, L., BURG, V. y PLUMMER, J., Nueva York, [1981] 2001 y *Painted Prayers. The book of hours in medieval and renaissance art*, Nueva York, 1997) constituyen un punto de partida obligado para la introspección en estos aspectos.

¹⁴ Las *Historias* de Polibio (siglo II a.C.) constituyen un buen prototipo para el análisis de las costumbres fúnebres de la Roma republicana con la cita de las *imago maiorum* partícipes de la vida familiar y las *laudatio funebris* platicadas en los foros con la glosa de los principales hitos biográficos del difunto y sus antepasados (POLIBIO, *Historias*. DÍAZ TEJERA, A. y BALASH, M. (int. y notas), II, Madrid, 1981, pp. 215-216).

¹⁵ Como señaló D. MENJOT hace unos años en su análisis de los funerales regios, los actos luctuosos de la dinastía Trastámara respondían a una etiqueta claramente definida –funeral, llanto, desfile, lectura de testamento, inhumación de cadáver,...– que, con pocas disparidades, quedó fijado en la segunda mitad del siglo XIII (“Un chrétien qui meurt toujours. Les funérailles royales de Castille à la fin du Moyen Âge”, en NÚÑEZ, M. y PORTELA, E., (eds.) *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, p. 134).

exhibido por sus protagonistas. Recurrente, en este sentido, resulta la mención de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, el romance de la *Muerte del rey Fernando*¹⁶ e inclusive el célebre libro de Joanot Martorell¹⁷. Su lectura constata el recurso a ciertos gestos de carácter simbólico como la orientación del finado hacia oriente, el sostenimiento de una candela entre las manos –símbolo de resurrección– o el acompañamiento de familiares y amigos –la costumbre dictaminaba no morir en solitario– junto con la aplicación del sacramento de la extremaunción¹⁸ dedicado, según se expresa en los *Castigos del rey don Sancho IV*, a *aderesçar la fazienda del alma*¹⁹.

El universo artístico, asimismo, imaginó este inciso temporal aunque el componente escatológico y de introspección personal de este postrero momento –algunos autores han acuñado la frase de autotanatografía espiritual²⁰– determinó que la mayoría de sus representaciones estén vinculadas a piezas vehiculares de la *devotio moderna*. Pensemos, por ejemplo, en el cuadro de las postrimerías de El Bosco (la *Mesa de los Siete Pecados Capitales*. c. 1480. Museo Nacional del Prado)²¹, los grabados del *Ars Moriendi* y, especialmente, las miniaturas relativas al *Oficio de Difuntos* de los *Libros de Horas*. En estas últimas, particularmente, re-

¹⁶ Los versos evocan el fallecimiento de Fernando I de Castilla: “Doliente se siente el rey, esse buen rey don Fernando/ Los pies tiene hazia oriente y la candela en la mano;/ a su cabecera tiene a sus fijos todos quatro;/ los tres eran de la reina y el uno era bastardo ...” (*Cantar de la Partición y de Sancho II*, en *Poesía Española. I. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero*. GÓMEZ REDONDO, F. (ed.), Barcelona, 1996, p. 605).

¹⁷ En el capítulo dedicado a la muerte –luego no culminada– de Tirante, Martorell narra la introspección piadosa del héroe, el uso de las imágenes religiosas –“... e féu-se dar lo crucifíxi, i dreçant ses paraules de sanglots e dolorosos sospirs acompanyades, que grantreball portaven d’acabadamente ésser enteses” (“e hízose dar un crucifijo y enderaçando a él sus palabras, acompañadas de mucho dolor, çolozos y sospiros”)– y la serenidad que proporcionaba la muerte en compañía: “Oh Senyor, ver Déu omnipotent! Infinides gràcies faç a la tua sacratíssima majestat com me deixes morir en los braços de mos parents e amics... E per ço, Senyor, com jo só gran pecador en aquest món, per ço vos clam mercè que em vullau perdonar tots los meus pecats e defalliments, e que em llanceu d’aquest enganador món, e us plàcia en les vostres precioses mans rebre lo meu esperit, e per la vostra sacratíssima misericòrdia e pietat vullau pendre venjança de la mia carn, hui quei és lo darrer día de la mia corporal vida, perquè lo meu cos sia turmentat, e la mia ànima sia col·locada entre los vestres gloriosos santa en la glòria de paradís” (“Oh Señor Dios! Infinitas gracias hago a tu sacratíssima majestad porque me dexas morir en los braços de mis parientes y amigos... Y porque yo, Señor, he sido muy gran pecador en este mundo, os demando merced que me queraýs perdonar todos mis pecados y me saquéys de este mundo engañador e os plega recibir mi espíritu en vuestras manos. E por vuestra misericordia y piedad os plega tomar vengança de mi carne, oy que es el postrero día de mi corporal vida, porque siendo él atormentado, mi ánima sea colocada entre los gloriosos santos en la gloria del paraíso” (MARTORELL, J., *Tirant lo Blanc*, II, RÍQUER, M. de (ed.), Barcelona, 1983, pp. 137 y 140. Versión castellana *Tirante el Blanco*. RÍQUER, M. de (ed.), Barcelona, 2006, pp. 737-739).

¹⁸ Sobre la liturgia de este sacramento véase GARRIDO, M., *Curso de liturgia romana*, Madrid, 1961, pp. 213 y 413-418.

¹⁹ El texto enuncia el valor de este rito en los siguientes términos: “por ende, bien aventurado es aquel que, seyendo sano e con salud e en buen estado, aderesça la fazienda de su alma en tal guisa porque quando Dios lo llama para sí sin mal empieço se puede yr para Él” (*Castigos del rey don Sancho IV*. BIZZARRI, H. O. (ed.), Buenos Aires, 2001, p. 327).

²⁰ SANMARTÍN BASTIDA, R. *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo xv*, Buenos Aires, 2006, pp. 105 y ss.

²¹ En este caso, el momento elegido fue el de la aplicación del óleo en las manos por el sacerdote y su acólito. La presencia del ángel, el demonio y la muerte, próxima a lanzar su flecha, aluden al “combate” último del enfermo, aún con el cirio en las manos y con el cuerpo desnudo y la cabeza tapada con una tela blanca. Analizan la célebre tabla entre otros BANGO, I. y MARIAS, F., *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Madrid, 1982, pp. 148 y ss.

memoramos desde el rito del rociado con agua bendita de la habitación a la unción con óleo de diferentes partes corporales no eludiéndose, inclusive, la postrera confesión o la *elevatio* del alma —ángeles *psicopompos* o portadores del espíritu personificado— con la teatralidad que aporta al fusionar una narración cotidiana —el deceso acaecido, conforme la costumbre, en un ámbito doméstico— con la visualización de un tiempo futuro o, más estrictamente hablando, de un pensamiento soteriológico —el anhelo cristiano de resurrección—²². Ese significado favoreció que un buen número de monumentos tumulares emplearan este iconograma como metonimia del fallecimiento colocándose bien sobre el yacente propiamente dicho, bien como arranque de una ceremonia de exequias (Sepulcro femenino de ¿Inés de Castro? Segunda mitad del siglo XIII. Iglesia de Villalcázar de Sirga, Palencia) o bien de forma aislada (Albardilla del sepulcro de Leonor de Plantagenet. Segunda mitad del siglo XIII. Monasterio de santa María la Real de las Huelgas, Burgos). En sentido contrario, la práctica sacramental apenas fue una temática elegida en los cenotafios. La escena figurada en el monumento del infante don Felipe (Segunda mitad del siglo XIII. Iglesia de Villalcázar de Sirga) interpretada por algunos autores en este sentido, nos suscita muchas dudas tanto por la posición activa del difunto como por el protagonismo de ciertos personajes laicos y el gesto de la colocación de las manos sobre la cabeza del hijo de Fernando III²³. Resaltar la rareza de este gesto las palabras de las *Partidas* de Alfonso X significando que la “unción postrera a los enfermos” debe realizarse en “siete lugares del cuerpo: en los ojos, e en las orejas, e en las narizes, e en la boca, e en las manos, e en los pies, e en los lomos de los varones, e a las mugeres en los ombligos. Diciendo aquellas palabras que suelen dezir a este oficio. E por esto los fazen en estos logares, porque son los miembros con que más pecan los omes”²⁴. Apreciemos que, en la prolífica enumeración, no figura el acto representado en Sirga (Fig. 1).

“E sobre el cadahalso una gran cama muy noblemente emparamentada de paños de oro”

Realizada la defunción y una vez producido el deceso, se iniciaba el amortajamiento del cadáver. Para tal proceso, se utilizaban tejidos de lino, cáñamo, crin o de naturaleza más tosca realizándose, en casos vinculados a una cierta élite social, el tratamiento del cuerpo para evitar su descomposición²⁵. Las alusiones a este proceso aparecen recogidas de forma tangencial en el universo literario. Textos como el *Libro de Apolonio* (c.1200) o *Tirante el Blanco* (c. 1460) al citar la muerte de algunos de sus protagonistas lacónicamente reseñan el embalsamamiento de

²² Mencionamos como ejemplo dos libros de horas conservados en la Pierpont Library (*Libro de Horas*. París, 1430-1435. Ms. 359, fol. 119 v y *Libro de horas*. París. C.1480-85, Ms. 231, fol. 137v).

²³ Entre la copiosa bibliografía de este sepulcro citamos los textos de YARZA LUACES, J., “*Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar a sus muertos*”, *Fragmentos*, 2 (1985), pp. 4-19; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., “*Mui de coraçon rogava a Santa María: culpas irredentas y reivindicación política en Villasilva*”, en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. D. Serafín Moralejo Álvarez*, III, Santiago de Compostela, 2004, pp. 241-252; PÉREZ MONZÓN, O., “Imagen del poder. El poder de la imagen. Alfonso X y el infante don Felipe”, en *Conflits dans le monde hispanique. Hétérodoxies, déviances et dissidences*. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Coloquios, 2009, [Online], Put online on 30 juin 2009. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index56517.tml?lang=en>. Consulted on 11 juillet 2009.

²⁴ ALFONSO X EL SABIO, *Primera Partida*, Título III, Ley LXIX.

²⁵ Las peculiaridades de la mortaja fúnebre en AZNAR VALLEJO, E., *Vivir en la Edad Media*, Madrid, 1999, p. 44.



Fig. 1. Escena de la muerte del infante don Felipe (Sepulcro del infante don Felipe. Iglesia de Villalcázar de Sirga, Palencia)

sus cuerpos; no obstante, las citas puntuales a la tradición –“balsamaron el cuerpo (de Luciana) como costumbre era”²⁶– o al trabajo de los cirujanos²⁷ parece aludir a la complejidad de unas prácticas de honda usanza²⁸.

Las representaciones artísticas introducen pocas variantes a este discurso. Además, ciertamente, el tema nunca adquirió un carácter preferente. Lo encontramos en ciertas marginalias relativas al “Oficio de Difuntos” (*Libro de Horas*. París. C. 1480-1485. Pierpont. M. 231, fol. 137v) (Fig. 2) –insertas en un discurso íntegro de ritual fúnebre– y en puntuales monumentos tumulares. De tal forma, un grupo de sepulcros episcopales de la catedral burgalesa completó la secuencia de exequias que orna sus *frontis* con el amortajamiento de los cadáveres mediante unas amplias sábanas-sudarios por un grupo de familiares-plañideros. La afición bajomedieval por la copia justifica que encontremos repetida la misma escena de forma casi mimética en

²⁶ El texto castellano cita la colocación del cuerpo “balsamado” de Luciana, esposa del rey de Tiro, sobre “un armario de liuiana madera” convenientemente lacrado “con englut e con çera” (*Libro de Apolonio*. MONEDERO, C. (ed.), Madrid, 1990, pp. 181 y 184, ests. 281, 282 y 289).

²⁷ La novela sucintamente menciona la decisión de “d’embalsamar lo cos de Tirante per ço com lo tenien de portar en Bretanya” (“embalsamar el cuerpo de Tirante porque le avían de levar a Bretaña”) y la orden dada a “als cirugians que embalsamasen lo cos de l’emperador e de la Princesa” (“çurujanos que embalsamen el cuerpo del emperador y la princesa”). MARTORELL, *Tirant lo Blanc*, II, pp. 385 y 400. Versión castellana *Tirante el Blanco*, pp. 1069 y 1087.

²⁸ Estas prácticas incluían desde la introducción de mercurio por la nariz, la obturación de los orificios naturales con compresas embebidas en sustancias odoríferas o la unción del rostro con bálsamo hasta el vaciado de vísceras y el posterior relleno con mirra, áloe y otras sustancias aromáticas (AZNAR VALLEJO, *Vivir en la Edad Media*, p. 45). El análisis forense de algunos cuerpos ha corroborado estos usos de los que no hemos encontrado representaciones artísticas debido probablemente a su carácter más práctico que ritual.

²⁹ Una reflexión global sobre la vigencia de estas prácticas artísticas en el período bajomedieval en PÉREZ MONZÓN, O., “Originalidad y/o copia. Modos en la producción artística en la Baja Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, en prensa.



Fig. 2. Oficio de difuntos (Libro de Horas. Pierpont. M. 231, fol. 137v)

obras diversas del citado espacio catedralicio²⁹; así ocurre, por ejemplo, con los sepulcros de *Pedro Rodríguez Quijada* (Primera mitad del siglo XIV) o de *Gonzalo de Hinojosa* (Mediados del siglo XIV)³⁰ (Fig. 3). Las representaciones son arquetípicas y no permiten analizar los particularismos de esta ceremonia fúnebre, sólo constatar que el rostro no se protegía con estas urdimbres. Lo contrario ocurría en las representaciones miniadas donde el cuerpo quedaba íntegramente cubierto. Nos interesa especialmente enfatizar este detalle por su vinculación a otro momento de valor ceremonial: la exposición pública en el velatorio que como signo de respeto, podía organizarse tanto en edificios seculares como religiosos³¹.

Como reflejan ambas imágenes, la exposición incluía como variante el ocultamiento o la exhibición del cadáver; lo que, en último término, significaba la posible contemplación del rostro del difunto³². En la descripción literaria de tales prácticas, no obstante, hemos encon-



Fig. 3. Sepulcro de Gonzalo de Hinojosa (Catedral de Burgos)

³⁰ El análisis y cronología de los sepulcros en GÓMEZ BARCENA, M^a J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 62-64 y 66-67.

³¹ El velatorio de Felipe el Hermoso, fallecido el 25 de septiembre de 1506, se celebró en la sala grande de la Casa del Cordón de Burgos. La principal particularidad del rito seguido, de tradición borgoñona según detalla Domínguez Casas, fue la colocación del difunto sentado en un trono *como si estuviera vivo* y magníficamente vestido. Cit. DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, p. 566.

³² La normativa alfonsí cita esta práctica aunque con una connotación sancionadora: “E aún tovieron por bien, que qualquier que besasse al muerto o se echasse con el en el lecho, que ayunasse ocho días a pan e agua e non le rescebiessen en la iglesia por un mes e defendieron otro si que quando toviessen el finado en la iglesia que le non toviessen la cara descubierta. E esto por que los omes en mirándolo non se moviesen a piedad de manera que oviessen de fazer gran duelo por ellos” (ALFONSO X, *Primera Partida*, Título III, Ley XLIII).

trado una variada terminología que todavía debe incorporar nuevos vocablos. De tal modo, las palabras *cadahalso* o *monumento* frecuentemente refieren una estructura de madera, de diferente altura, revestida con formato textil³³. Sobre ella, se colocaba el *armario*, la *cuba*, el *tablero* o la *cama* del finado³⁴. La acepción nominativa resulta bastante significativa ya que mientras la locución *armario* alude a una caja de madera/plomo que, a veces, se cerraba; las dos últimas expresiones especifican un símil de parihuelas/lecho fúnebre abierto vestido de forma ceremonial. En ejemplos específicamente vinculados a la realeza, la propia cama de uso doméstico podía emplearse como catafalco. El punto final del protocolo consistía en el atavío del fallecido con un traje de aparato o de cierta vistosidad, salvo que hubiera una petición expresa en sentido contrario, léase mortaja franciscana o dominica como símbolo de humildad³⁵. Tales prácticas constituyeron una praxis habitual en la época como verifican los ajuares fúnebres conservados en el interior de los sarcófagos y, nuevamente, el universo miniado de corte luctuoso³⁶.

En el caso del rey, la celebración simultánea de varios funerales, motivó la sustitución del cuerpo inerte por maniqués con rostros concebidos a modo de las antiguas *imago* romanas, es decir, como máscaras fúnebres convenientemente coloreadas³⁷. Recientes estudios están demostrando que esta práctica, vinculada por algunos historiadores exclusivamente a Francia e Inglaterra³⁸, tuvo una notable vigencia en otros países europeos. En las ceremonias celebradas en Huesca en honor de Alfonso el Magnánimo, fallecido en Nápoles en 1458, el monarca se representó mediante efigie. Lo confirma el pago efectuado a sendos artistas por "*faser la semblan-*

³³ El monumento realizado en honor a Tirante resulta clarificador a este respecto: "*Aprés que l'hagueren embalsamat, vestiren-li un gipó de brocat e una roba d'estat de brocat forrada de marts gebelins, e així el portaren a l'església major de la ciutat, ... Aquí li fon fet un cadafal molt alt e gran, tot cobert de brocat, e sobre lo cadafal, un gran llit de parament molt noblement emparamentat de draps d'or ab son bell cortinatge del drap mateix; e aquí posaren lo cos de Tirant, sobre lo llit, gitat, ab espasa cenyida*" ("Después le vistieron un jubón de brocado y una ropa d'estado, forrada de marts cebellinas, e así le llevaron a la iglesia mayor de la ciudad, donde le hizieron un cadahalso muy alto, cubierto todo de brocado, e sobre el cadahalso una gran cama muy noblemente emparamentada de paños de oro; e allí pusieron el cuerpo de Tirante, echado, con una espada ceñida") MARTORELL, *Tirant lo Blanc*, II, p. 385. Versión castellana *Tirante el Blanco*, p. 1070.

³⁴ *Libro de Apolonio*, pp. 181 y 184, ests. 281, 282 y 289.

³⁵ Al respecto, remitimos a los clásicos trabajos de NÚÑEZ, M., "La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria", *Fragments*, 10 (1984), pp. 73-84 y "El sepulcro de doña Constanza de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica", *Archivo Español de Arte*, LXII (1989), pp. 47-59.

³⁶ Las ilustraciones del códice sobre la *Commémoration de la mort d'Anne, reine de France, duchesse de Bretagne* de Pierre Choque (c. 1514-1520. Koninklijke Bibliotheek, MMW, 10 C 12) ejemplarizan este uso; especialmente la relativa al lecho tapizado de negro con la colocación superior del difunto en posición yacente. El estudio ceremonial de las mismas en ARIAS NEVADO, J., "El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII-XVI)", en LADERO QUESADA, M. Á. (coord.), *Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria*, Madrid, 2006, pp. 49-80.

³⁷ Varias razones pueden argumentarse para tales procedimientos desde las políticas e institucionales —en el caso del rey, preservar su cuerpo contribuye a marcar su prelación y distinción entre sus súbditos— a las marcadamente ceremoniales. La tradición se remonta al mundo romano como magistralmente analiza ARCE, J., *Memoria de antepasados. Puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano*, Madrid, 2000.

³⁸ La costumbre, iniciada en 1327 en los funerales de Eduardo VI de Inglaterra, se adoptó asimismo en las exequias de Carlos VI de Francia. MARTÍNEZ GIL, F., *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, 1998, p. 77.

za e cara del senyor rey”³⁹. ¿Es factible extender estos usos al ámbito castellano? De momento, no podemos ser taxativos al respecto; aunque contamos con varios elementos de análisis. En las honras fúnebres celebradas en Ávila con motivo del fallecimiento del príncipe Juan se levantó un elevado andamio culminado con telas, blandones y luminarias⁴⁰. Nada se indica sobre una representación figurada. Un interesante dibujo relativo a las exequias celebradas en Segovia en 1474 en remembranza de la muerte de Enrique IV visualiza una majestuosa estructura en cuyo copete reposan símbolos reales: la corona, las armas y el escudo real⁴¹. Tampoco en este caso se alude a la *imago* del rey. No obstante, los silencios documentales no siempre han de interpretarse como “inexistencia de” y, aunque no hemos podido constatar el empleo sustitutivo de la imagen durante la celebración de unas exequias, sí hemos probado su uso en ceremonias de homenaje, defenestración o de memoria *post-mortem*. Pensamos en textos como el *Poema de Fernán González*⁴², la *Crónica de Juan II*⁴³ o la *Farsa de Ávila*⁴⁴ donde el respeto exteriorizado

³⁹ Cit. LALIENA CORBERA, C. e IRANZO MUÑO, M. T., “Las exequias de Alfonso V en las ciudades aragonesas. Ideología real y rituales públicos”, *Aragón en la Edad Media*, IX (1991), p. 58, notas 9 y 10. Indaga sobre el tema ESPAÑOL BERTRÁN, F., “El Correr las Armas. Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37/1 (2007), p. 880.

⁴⁰ El extenso documento refiere la ceremonia en los términos siguientes: “E fizose un andamio en que avía nueve gradas en alto, el qual se cubrió todo alderredor de paños de xerga trocatintes negros, e ençima del cadahalso estaba una cuba la qual estaba cubierta con un paño de seda terciopelado negro e a tiras de brocado. E este cadahalso fecho en el coro, entre los predicatorios, e todas las paredes alderredor cubiertas de los paños de seda. E asimismo dentro, en el coido donde se dice la misa e en el dicho cadahalso estaban quatro blandones grandes, a cada esquina el suyo, e alderredor, entre medias, una dozena de hachas, todo negro. E avía alderredor, desde las vergas del coro fasta las vergas del coro del altar mayor noventa e tres hachas de cera” (SANZ HERMIDA y ALCALÁ, *Vida y muerte del príncipe don Juan. Historia y literatura*, p. 97).

⁴¹ El dibujo forma parte del escrito de Diego de Colmenares *Aparato para la Historia de Segovia* (1643) [Pub. ASENJO GONZÁLEZ, “Las ciudades”, pp. 137 y 604]. La tardía cronología del texto parece explicar, en términos de léxico artístico, la recreación realizada del túmulo.

⁴² Los castellanos rinden homenaje a Fernán González, o más específicamente a un imagen suya, durante la prisión del conde: “Fagamos –dice el Poema– nos señor de una piedra dura,/ semejable al buen conde, d’essa mesma fechura:/ a aquella imagen fagamos todos jura.” (*Poema de Fernán González*. VITORIO, J. (ed.), Madrid, 1998, p. 163, ests. 661-662).

⁴³ El infante don Fernando, exterioriza sus victorias militares, realizando una ceremonia de besamanos y *proskynesis* a la estatua funeraria de Fernando III, dispuesta en la capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla: “E después que fueron tirados todos los brocales, tomó la espada e púsola en mano del rey don Fernando. E besóle el pie e la mano, e al rey don Alonso la mano, e a la Reyna la mano” (*Crónica de Juan II*. MATA CARRIAZO y ARROQUÍA, J. de la (ed.), Madrid, 1982, p. 191).

⁴⁴ La defenestración simbólica de Enrique IV se produjo mediante la colocación en un cadahalso, situado extra-muros de la ciudad de Ávila, de una imagen entronizada del rey –“... e ally se puso una silla real, con todo el aparato acostunbrado de se poner a los reyes, y en la silla una estatua, a la forma del rey don Enrrrique”– a la que paulatinamente los grandes del reino fueron sustrayendo las regalías: “... el arzobispo de Toledo, don Alfonso Carrillo ... quitóle la corona de la cabeça, y el marqués de Villena don Iohan Pacheco le tiró el çetro real de la mano; el conde de Plasencia don Álvaro de Estúñiga le quitó el espada; el maestre doe Alcántara e los condes de Benavente e Paredes le quitaron todos los otros ornamentos reales, e con los pies lo derribaron del cadahalso en tierra con muy gran gemido e lloro de los que lo veyan”. La ceremonia terminó con el nombramiento del nuevo rey; en este caso, presente físicamente en el acto: “E luego encontinente el príncipe don Alfonso subió en el mesmo lugar, donde por todos los grandes que ende estaban, le fue besada la mano por rey es señor natural destos reynos” (*Crónica Anónima de Enrique IV de Castilla 1454-1474 (Crónica Anónima)*. SÁNCHEZ-PARRA, M^a P. (ed.), II, Madrid, 1991, pp. 160-161).

hacia el conde castellano o el padre de Alfonso X y, en sentido contrario, el derrocamiento de Enrique IV se realiza a través de actos exteriorizados en sus imágenes respectivas. *Imágenes* cuya función mágica-representativa aparece certeramente especificada en las *Partidas* de Alfonso X el Sabio al señalar que actúan en *rememrança do el rey no está*⁴⁵. Los ejemplos mencionados, que necesariamente deben recibir más nombres, plantean todavía interrogantes sobre el hipotético uso funerario de tales figuras en el entorno castellano.

Datar la cronología de estas prácticas es una cuestión compleja, no exenta de interés, porque entendemos que el sepulcro de forma paralelépida con yacente actuó en buena medida como una transposición artística de estos velatorios efímeros. Apreciamos que tales lechos fúnebres equivalen a la cama donde se produce el deceso y, precisamente, según constatamos en documentos notariales los sepulcros pueden denominarse mediante la locución cama. Así ocurre con el referido a los sepulcros de Álvaro de Luna y Juana de Pimentel ubicados en la capilla familiar homónima sita en la girola de la catedral de Toledo: “Estas son las condiciones y ordenanzas con que la ilustrísima y muy magnífica señora la duquesa del Infantado manda hacer dos bultos de imaginería muy ricos, las camas de buen alabastro, en la capilla de la santa iglesia de Toledo donde los señores padres, el señor maestre de Santiago, don Álvaro de Luna, y la señora condesa de Montalbán, su santa mujer que hayan santa gloria, están sepultados...”⁴⁶ (Fig. 4). Las confusiones semánticas afectan a otros términos como “monumento” o “bulto” empleados, respectivamente, tanto para la escenografía fúnebre como para el formato artístico propiamente dicho. Tales mixturas, como veremos en el siguiente epígrafe, tuvieron una proyección funcional.

“E por ende, deuen venir luego... al logar, do el su cuerpo fuere”

Concluido este proceso, el cadáver se procesionaba al lugar de inhumación. La esfera de lo privado o semi-privado adquiría una dimensión ciudadana de notable vistosidad definida en las *Partidas* como una clara manifestación de la honra y el respeto debido al monarca fallecido: “Onde cōnuiene mucho al pueblo, q assi como en la vida, son tenudos, de honrrar a su rey, q assi lo fagan a su finamiēto. Ca alli se encima toda la hōrra q̄l pueden fazer..... E por ende, deuen venir luego: q lo sopieren, al logar, do el su cuerpo fuere, los omes honrados: assi como los perlados, e los otros ricos omnes, e los maestros de las órdenes e los otros omes buenos, de las cibdades e de las villas grādes de su señorio, para hōrrarle a su enterramiento. E estos non se deuen escusar”⁴⁷.

Bajo este prisma, hemos de enjuiciar la magnificencia buscada en la celebración de exequias por la realeza y, como extensión, por las altas dignidades del reino. Como sentencia Martínez Gil, se trataba de triunfos profanos en toda regla, si bien la presencia de pobres,

⁴⁵ ALFONSO X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII. Para el análisis de las imágenes en perspectiva antropológica resultan imprescindibles desde los trabajos pioneros de FREEDBERG, D. (*El poder de las imágenes*, Madrid, [1989] 2009) a los más actuales de BELTING, H. (*Antropología de la imagen*, Madrid/Buenos Aires, 2007 e *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, [1994] 2009).

⁴⁶ El documento está fechado el 7 de enero de 1489. AHN, Osuna, leg. 1793, n° 66. Pub. AZCÁRATE, J. M^a., “El maestro Sebastián de Toledo y el doncel de Sigüenza”, *Wad-al-Hayara*, 1(1974), pp. 7-34 y CARRETE PARRONDO, J., “Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna”, *Revista de Ideas Estéticas*, 131 (1974), pp. 37-43.

⁴⁷ ALFONSO X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII.



Fig. 4. Sepulcros de Álvaro de Luna y Juana de Pimentel (Capilla de Álvaro de Luna. Catedral de Toledo)

clérigos y pobres cumplían la misión de cristianizarlos en lo posible⁴⁸. Su escenografía incluía música –desde el toque a clamor de las campanas al sonido de los instrumentos de viento–, luces –antorchas, hachas o luminarias–, rezos –plegarias– y diferentes actuantes –plañideros, representantes de órdenes religiosas, súbditos, familiares...– distribuidos en torno al difunto y sus símbolos –caballo, estandarte o escudo–; sin olvidar la atmósfera generada por el incienso y otras sustancias aromáticas esparcidas por los turiferarios⁴⁹. El valor representativo de algunos “momentos” desarrollados en estas celebraciones determinó su migración a materia artística. De tal modo, la secuencia de la procesión fúnebre se convirtió en un tema habitual de los monumentos tumulares y, si bien observamos que las formas medievales mantuvieron unos usos codificados desde la Antigüedad e incluso desde la civilización egipcia, también introdujeron unas interesantes novedades al transformar las comitivas de carácter anónimo en otras de figuras exentas, e inclusive de escala natural, o de personajes contemporáneos al finado combinando el carácter arquetípico de las mismas con el “memorial-fotográfico”⁵⁰.

Las primeras están conformadas por figuras de gestos y actos estandarizados. Lo apreciamos en el sepulcro del infante don Felipe de Villalcázar de Sirga donde se cinceló la más populosa procesión fúnebre del medievo castellano que parte del lecho donde el infante yace moribundo (Fig. 1) y concluye en el lugar donde recibe las últimas oraciones. Entre ambos

⁴⁸ MARTÍNEZ GIL, *La muerte vivida*, p. 79.

⁴⁹ Sobre el tema de lo fúnebre, resulta de gran utilidad el trabajo de BINSKI, P., *Medieval Death. Ritual and representation*, Londres, 1996, especialmente pp. 29-100.

⁵⁰ La liturgia de los funerales fue objeto de análisis por GÓMEZ BARCENA, M^a J., “La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, I, 1988, pp. 31-50. Más reciente el artículo de PÉREZ MONZÓN, O., “La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20 (2008), pp. 21-36.

iconogramas, transita por las paredes del cenotafio una multitud conformada por endechadores, caballeros, religiosos y familiares que exhiben gestos histriónicos y arquetípicos de dolor y pesar –rasgado de mejillas, golpes sobre el pecho o estiramiento de cabellos– en un escenario inexistente pero metafóricamente evocado. De tal forma, la cama del óbito actúa de metonimia de la vivienda del infante, los torreones donde se asoman curiosos dispuestos en las enjutas de los arcos aluden a las viviendas y por extensión al tejido urbano y el ataúd rememora el templo donde se celebra la misa de exequias. Las citas arquitectónicas y de mobiliario plantean, pues, un recorrido que va de la esfera de lo privado a lo público y ciudadano y, por encima de otras sepulturas contemporáneas que centran su iconografía en escenas de carga escatológica como las últimas oraciones –sepulcro de Lope de Fontecha (catedral de Burgos)–, el llanto de los plañideros/as –pinturas de Sancho Sainz de Carrillo de Mahamud de Esgueva (Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona)– o la buena acción del reparto del pan a los pobres –sepulcros de Martín II Rodríguez o Diego Ramírez de Guzmán (catedral de León)⁵¹–; el monumento tumular de don Felipe prioriza un acto de dimensión urbana y exaltación pública personal interpretado por diferentes autores como expresión de “disconformidad” a la política regalista impuesta por su hermano Alfonso X⁵². Lo anterior no se contrapone al carácter arquetípico y anónimo de la comitiva.

El anonimato también caracteriza a los *plorantes* del sepulcro de la Beata Urraca (monasterio de Cañas, La Rioja)⁵³. La particularidad de esta procesión fúnebre estriba en incorporar a los gemidores de gestos histriónicos –sobresale la presencia tanto de clérigos como de artesanos–, un concurrido acompañamiento conformado por monjas de hábito cisterciense en alusión expresa al cenobio donde yace la abadesa⁵⁴. Estos “guñíos” evocadores de un lugar, momento o espacio real debieron ser una cualidad común a ciertos monumentos tumulares. De tal modo, en la tumba doble del adelantado de Castilla Gómez Manrique (†1411) y su esposa Sancha de Rojas (†1437), a pesar de sus importantes desperfectos, sobreviven sus encañados laterales organizados en torno a una minuciosa labor de doseles, pilares y pináculos (Fig. 5). Observemos, además, el preciosismo desplegado en las tracerías del fondo que en su léxico recuerdan las utilizadas en la iglesia y el claustro bajo del monasterio de Fresdeval (Bur-

⁵¹ Estudian estas obras GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., *Escultura gótica*, pp. 66-67; ESPAÑOL BERTRÁN, F., “Sepulcro de Sancho Sainz de Carrillo, pinturas con ‘planto fúnebre’”, en *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, 2005, pp. 208-211; y FRANCO MATA, A., *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1976.

⁵² Vid. supra nota n^o 23.

⁵³ El sepulcro riojano manifiesta sensibles paralelismos –nuevamente surge el tema de la afición a la copia en el período bajomedieval– con el perteneciente a doña Urraca del monasterio de Vileña, hoy conservado en el museo de San Esteban de Burgos. Un acercamiento a ambas piezas escultóricas en RUIZ MALDONADO, M., “Escultura funeraria del siglo XIII: los sepulcros de los López de Haro”, *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, LXVI (1996), pp. 91-169 y ARA GIL, C. J., “Monjes y frailes en la iconografía de los sepulcros románicos y góticos”, en *Vida y muerte en el monasterio románico*, Aguilar de Campoo, 2004, pp. 172-176.

⁵⁴ El sepulcro, considerado como obra del siglo XIII o principios del XIV, merece un estudio pormenorizado que contribuya a aclarar –y probablemente retrasar– la datación. A nuestro juicio, sería factible vincular la labra del monumento con la fama de la beatitud de Urraca surgida en las postrimerías del Medievo; en este período, el cenobio podría haber comisionado la obra como elemento de prestigio. Para la biografía de este personaje vid. ABAD LEÓN, F., *Real Monasterio de Cañas: Nueve siglos de fidelidad*, Logroño, 1984.



Fig. 5. Sepulcro de Gómez Manrique (Procedente del monasterio de Fresdeval. Museo de Burgos)

gos), original destino del monumento tumular⁵⁵. ¿Similitud meramente fortuita? Será preciso recordar que el Adelantado en su testamento de 1410 mandaba “que entierren mi cuerpo en la capilla mayor del monasterio, que yo fago en santa María de Fresdeval e que me entierren en la sepultura de alabastro que ay tengo fecha”⁵⁶. Subsiste la duda sobre la identidad de las figuras dispuestas en los nichos; de ser llorones, éstos actuarían como metonimia de la procesión y del deceso⁵⁷. La probable ausencia de otros relieves vinculados al rito religioso –los desperfectos de la doble sepultura impiden ser más categóricos al respecto– otorgarían una significativa connotación mundana al óbito al primar aquello que teóricamente condenaba Alfonso X en las *Partidas*: el sentimiento humano por encima de la condición soteriológica del evento⁵⁸.

⁵⁵ El complejo proceso crono-constructivo del cenobio es analizado por CARRERO SANTAMARÍA, E., “Nuestra Señora de Fresdeval y sus nobles fundadores. Una fábrica monástica condicionada a su patronazgo”, en *La orden de san Jerónimo y sus monasterios*, San Lorenzo de El Escorial, 1999, pp. 295-316.

⁵⁶ Pub. MARTÍNEZ BURGOS, M., “En torno a la catedral de Burgos. II. Colonias y Siloes”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 131 (1955), pp. 553-572.

⁵⁷ Los problemas de conservación del túmulo se agudizaron en el siglo XVIII cuando la comunidad, para subsanar problemas de visibilidad en los oficios, decidió dividirlos por la mitad. Los deterioros de la obra, con pérdidas notables en su fábrica escultórica, no facilitan la data del sepulcro. De tal modo, mientras algunos estudiosos vinculan la fecha del testamento de Manrique a la basa de la cama fúnebre, otorgando una cronología posterior al yacente (GÓMEZ BARCENA, *Escultura gótica*, pp. 155-158); otros adjudican a toda la obra una cronología posterior (ARA GIL, C., “Escultura”, *Historia del Arte en Castilla y León*, IV, Valladolid, 1995, p. 300).

⁵⁸ Alfonso X, *Primera Partida*, Título III, Ley XLIII: “Que pena han segund santa egleſia, los que fazen duelo por los muertos”.

El siguiente paso de este proceso será conseguir la individualidad de estos personajes bien a través de cartelas identificativas e indumentos característicos o bien por la escala natural de sus *plorantes* de tal modo que el monumento fúnebre se transmuta en un símil de *paso vivo*, en una metáfora permanente de la ritualidad celebrada. El desaparecido sepulcro del camarero real de los Reyes Católicos, maestre de la Orden de Calatrava y fundador de la Casa Osuna Pedro Girón en Calatrava la Nueva (Ciudad Real) ilustra este proceso⁵⁹. Las paredes del túmulo alabastrino, de formato exento y yacente en la tapa, estaban decoradas con una procesión fúnebre de comendadores calatravos reconocibles por sus armas y sendos rótulos escritos con sus nombres. Lo particular de esta comitiva, conocida por descripciones textuales, se cifraba en que las dignidades comendatarias cinceladas eran personas coetáneas y subordinadas al fallecido. Si sabemos que Girón demostró un interés ciertamente notable en pergeñar sus exequias⁶⁰ y que en el capítulo de la Orden celebrado el 31 de junio de 1466 en Almagro textualmente se especifica que “fue leuado su cuerpo [el de Girón] a la sepultura con aquella honor e reuerençia que podemos”⁶¹, sería convincente pensar que las honras alcanzaron un notable grado de magnificencia en el convento calatravo. Por ello, no parece casual, que el tema iconográfico central de su monumento tumular fuese la procesión –más real que arquetípica– de dignidades calatravas dispensando al maestre, en el momento de sus honras fúnebres, el mismo trato reverencial que le habían otorgado en vida⁶². La evocación memorial, de este modo, adquiriría una notable particularización.

Volviendo al discurso ceremonial, la procesión fúnebre culminaba con la deposición del cadáver en el templo. Dicha secuencia adquirió un formato artístico en el aludido sepulcro de Álvaro de Luna⁶³. Su comprensión icónica exige la lectura del contrato donde la hija del finado, casi cuarenta años después de la muerte de su progenitor, acuerda con el imaginero Sebastián de Toledo⁶⁴ una novedosa iconografía definida por cuatro figuras angulares realizadas en escala natural: “... que en los cuatro ángulos de las esquinas de dicho sepulcro estén cuatro caballeros comendadores de la orden del señor Santiago, con sus hábitos y cordones y espada de orden y caballería, y que estén hincados cada uno con la rodilla arrodillada y la otra enhiesta y con gentil aire y continencia echados los mantos del hábito sobre los hombros hacia

⁵⁹ El estudio monográfico de esta pieza funeraria en PÉREZ MONZÓN, O., “La imagen del poder nobiliario en Castilla. El arte y las Órdenes Militares en el tardogótico”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37 (2007), pp. 912-917.

⁶⁰ La extensa relación de misas, viglias y liturgias eucarísticas sufragadas por Girón como parte integrante de su memoria fúnebre en RODRÍGUEZ-PICAVEA, E. y PÉREZ MONZÓN, O., “Mentalidad, cultura y representación del poder de la nobleza calatrava en la Castilla del siglo xv”, *Hispania*, LXVI (2006), pp. 177-219.

⁶¹ Pub. TORRES SUÁREZ, “Don Rodrigo Téllez Girón, maestre de Calatrava”, *Anuario de Estudios Medievales*, 11 (1981), 775-792, n° 2 y CASADO QUINTANILLA, B., *Corona de Castilla: Documentos de la Orden de Calatrava expedidos durante los últimos tres maestrazgos (1445-1489). Estudio diplomático*, Madrid, 1997, n° 23.

⁶² Aunque ningún documento ratifica la autoría del cenotafio, algunos autores asignan la obra tumular al escultor Egas Cueman: PÉREZ HIGUERA, T., “El foco toledano y su entorno”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 272 y DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, p. 39.

⁶³ La biografía del poderoso valido, posteriormente edulcorada en el romanticismo, con el análisis de su comitencia artística en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., “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*, León, 1999, pp. 135-170.

⁶⁴ La discutida figura de Sebastián de Toledo en MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., “La obra de Sebastián de Almonacid en Sevilla (1505-1510)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVIII (1992), 313-324.

fuera de gentil trapería airosa... ; y que tengan una mano bajo la solera de las molduras del sepulcro y la obra arriba, como la que tienen en peso”⁶⁵ (Fig. 4). Las figuras cinceladas, como precisa la cláusula del protocolo notarial, son caballeros santiaguistas en el acto de rendir la pleitesía debida al maestre de su Orden; además, con su cuidada pose, evocan la ceremonia de la deposición del cadáver en el templo. Tal protocolo, de gran calado ceremonial, nunca tuvo al condestable por protagonista debido a su caída en desgracia y ajusticiamiento público en la plaza de Valladolid⁶⁶. El sepulcro, pues, invierte la narración histórica creando una nueva –y lisonjera– construcción memorial. Lo calibrado de esta iconografía se aprecia en dos detalles significativos. El primero es la presencia de franciscanos, en sustitución de los freires santiaguistas, en el monumento de su *pendant* Juana de Pimentel cambiando el valor significativo de la escena, como expresamente cita el documento: “... por la misma orden e forma que va la cama del dicho señor maestre, salvo que ha de aver mudança en la ymaginería de las estorias”. El segundo atiende a la cláusula contractual relativa al tallado de una colcha bajo el yacente del condestable: “... e encima de la nacela del letrado que quiebre un cantón con una colcha de pie derecho de un rico brocado que ha de andar en derredor de la cama y por el plano de encima de lo que pareciere debaxo de los bultos”⁶⁷. No sabemos si estas urdimbres llegaron a realizarse. Etelvina Fernández introdujo una sugerente duda al constatar los desperfectos de la obra y la posible intervención posterior en ella⁶⁸. La petición, no obstante, no es un *unicum*. La conocida efigie de Martín Vázquez de Arce en la catedral de Sigüenza reposa sobre un magnífico tejido de brocado (Fig. 6) y, en ambos casos, el nivel semántico de las urdimbres es notable. En el del condestable, que ahora nos ocupa, actuaría como hábil metáfora de las pañerías-tapetes que, de forma habitual, cubrían las parihuelas y los bultos en las procesiones fúnebres por lo que “el detalle textil” reincidiría en el valor significativo y memorial apuntado.

El desarrollo de este proceso, al que falta por incorporar nuevos nombres, convierte los monumentos tumulares en una suerte de negativos fotográficos de “tiempos” que, con variantes más o menos significativas, ciertamente ocurrieron. El discurso es coetáneo a la afición por representar temas históricos, estrictamente contemporáneos, en muros o en receptáculos mobiliarios⁶⁹; por mantener el carácter castellano de los ejemplos, citamos las pinturas sobre la *batalla de Mühlberg* comisionadas por el III Duque de Alba, participe en la contienda, en la torre del homenaje de su castillo de Alba de Tormes⁷⁰ y, con una cronología anterior, los estalos

⁶⁵ CARRETE PARRONDO, “Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna”, p. 235.

⁶⁶ La calidad intrínseca de la obra justifica su interés bibliográfico, entre otros, LINEHAN, P., “Commemorating a real bastard: the chapel of Alvaro de Luna”, en VALDEZ DEL ÁLAMO, E. with STAMATIS PENDERGAST, C. (ed.), *Memory and the Medieval Tomb*, Cambridge, 2000, pp. 140-141; PÉREZ MONZÓN, “La imagen del poder nobiliario en Castilla”, pp. 931-935 y CORTÉS ARRESE, M. Á., “Los espacios funerarios en los conventos de Órdenes Militares”, en *Del silencio de la cartuja al fragor de la orden militar*, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 235-254.

⁶⁷ CARRETE PARRONDO, “Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna”, p. 235.

⁶⁸ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Don Álvaro de Luna”, p. 155.

⁶⁹ El recuerdo del pasado y su visualización constituye el hilo argumental del catálogo *Imagining the past in France. History in manuscript painting. 1250-1500*, en MORRIS, E. y HEDEMANN, A. (coord.), Los Ángeles, 2011.

⁷⁰ Las pinturas de Cristóbal Passini (1567-1571), encaladas en un tiempo indeterminado y descubiertas en los años 50 del siglo XX, loan la participación en la batalla del noble castellano, a la par que actúan a modo de un *curtus honorum* abreviado del mismo. Vid. MARTÍNEZ DE IRUJO, L., *La batalla de Mühlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*, Madrid, 1962, p. 37 y GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*, Madrid, 1999, p. 71.



Fig. 6. Sepulcro de Martín Vázquez de Arce (Capilla de Santa Catalina. Catedral de Sigüenza, Guadalajara)

de la sillería baja de la catedral de Toledo cuya temática rememora los diferentes episodios de la guerra de Granada en unas fechas sincrónicas al recorrido de los hechos. Tal fue la impresión que causó en el viajero Jerónimo Münzer (1494-1495): “... Los asientos del coro son muchos, y fueron tallados de nuevo por cierto escultor de la Baja Alemania. En cada uno de los sitiales está bellamente esculpida una escena de la conquista de la ciudad y castillo de Granada, de manera que puedes contemplar la guerra granatense como si la tuvieras ante los ojos...”⁷¹.

Fuera del ámbito castellano, encontramos iniciativas que apuntan en la misma dirección y a las que en alguna ocasión se ha otorgado un notabilísimo valor referencial. En esta suerte, resaltamos el discurso del sepulcro de Felipe el Atrevido (1384-1410) con una procesión de plorantes que, de forma autónoma, deambula por una arquería vista como una representación a pequeña escala del claustro de la cartuja de Champmol y, por extensión, como una remembranza de la ceremonia luctuosa celebrada en honor del duque de Borgoña. Además, los integrantes de esta procesión han perdido la condición relivaria y han transformado las

⁷¹ El carácter épico de estos relieves se completa con la ejecución de las misericordias donde el entallador empleó un lenguaje iconográfico de carácter burlón y obsceno. Los más recientes estudios sobre Rodrigo Alemán en PEREDA, F., “*Ad vivum?* o como narrar en imágenes la guerra de Granada”, *Reales Sitios*, 154 (2002), pp. 2-20 y, especialmente, el documentado trabajo de HEIM, D., *Rodrigo Alemán und die Toledaner Skulptur um 1500: Studien zum künstlerischen Dialog in Europa*, Kiel, 2006, pp. 90-146. La valoración político-estética de esta sillería, asimismo, en RUIZ MATEOS, A., PÉREZ MONZÓN, O. y ESPINO NUÑO, J., “Las manifestaciones artísticas”, en *Orígenes de la monarquía hispánica. Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, pp. 346-347.

excesivas expresiones de sufrimiento en circunscripción interior conseguida a través de una soberbia técnica⁷². Precisamente, los plorantes son los auténticos protagonistas de la tumba de Felipe Pot (†1498), gran senescal de Borgoña⁷³. La originalidad del sepulcro galo, probable obra de Antoine de Moiturier, estriba en haber eliminado de su diseño la caja sepulcral propiamente dicha; de este modo, en un acertado ejercicio de *ekfrasis* plástica, la lápida con la imagen yacente del senescal se conmuta en las parihuelas fúnebres que debieron emplearse en su funeral propiamente dicho. El carácter mimético de la escena se acrecienta por la pose encorvada, símbolo del esfuerzo realizado, de los ocho plorantes efigiados en escala natural simulando que *la tienen en peso*⁷⁴. El valor escenográfico de esta obra no es equiparable al de la tumba de Maximiliano I en Innsbruck donde la procesión fúnebre, auténtico vector del mausoleo, está conformada por miembros de la familia Habsburgo tanto históricos –Teodorico o Godofredo de Bouillon– como familiares directos –esposas, hijos de sangre e hijos políticos–⁷⁵. La identificación de los miembros del cortejo, ataviados con trajes cortesanos o militares y realizados a proporción real, enfatiza el valor conceptual del monumento tumular que adquiere una excepcional dimensión para-teatral al perennizar la ceremonia de homenaje-reverencia a Maximiliano I⁷⁶.

Las miniaturas relativas al “Oficio de Difuntos”, asimismo, inmortalizaron el protocolo de las exequias con un mayor número de tinturas. La secuencia desplegada en las mismas coincide en su planteamiento general con los monumentos tumulares aludidos y, por consiguiente, suelen realzar el protagonismo otorgado a los *plorantes* transportadores cuyas capuchas pueden alargarse de manera hiperbólica⁷⁷. Pero, además, suelen adjuntar otros pormenores de valor ceremonial como la cobertura textil del monumento o la presencia de piezas heráldicas que bien de forma aislada o bien aditadas a tejidos y cirios actúan como recordatorios y sustitutos del difunto (“Procesión en la iglesia”. *Libro de Horas*. C. 1460. British Library. Harley. 2948, fol. 126 (Fig. 7)⁷⁸. La dimensión protocolaria y antropológica de estas armerías, unido al importante número de piezas heráldicas precisadas, determinó que tratados técnicos como *El libro del arte* (c. 1390) de Cennino Cennini cifraran dentro de los diferentes quehaceres de un

⁷² Vid. JUGIE, S., “Tombeau de Philippe le Ard”, *L’art à la court de Bourgogne, Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, París, 2004, pp. 223-225.

⁷³ Conforme a la preocupación *post-mortem* del período, el poderoso senescal prestó suma atención a su ámbito de sepultura –la capilla de san Juan Bautista de la abadía cisterciense de Saint Nicolas les Citeaux– y a su monumento tumular, actualmente conservado en el museo del Louvre (www.louvre.fr/llv/oeuvres/alaune.jsp).

⁷⁴ La frase, extraída del contrato de Álvaro de Luna, se acopla perfectamente al sepulcro de Felipe Pot.

⁷⁵ El estudio pormenorizado de esta obra excede los límites de este trabajo. Vid. SCHÜTZ, K., “Maximiliano y el arte”, *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Toledo, 1992, pp. 240-244.

⁷⁶ La ritualidad de las exequias borgoñonas y su estudiada publicitación es analizada por M. THOFNER en los casos más tardíos de Carlos V y el archiduque Alberto: “Los funerales apropiados para los duques de Borgoña. Las obsequias celebradas en Bruselas para el emperador Carlos V (1558) y el archiduque Alberto (1622)”, en *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, Madrid, 2010, pp. 653-672.

⁷⁷ “Oficio de Difuntos”. *Libro de Horas*. The Hague, KB, 135 G 19, fol. 168.

⁷⁸ La misma práctica aparece en la miniatura relativa a los “Funerales de Etienne de Chevalier” (1452-1460. Musée Condé de Chantilly, France). El análisis preciso de la misma en BAZIN, G. (*Jean Fouquet. Le livre d’heures d’Étienne Chevalier*, París, 1990) y REYNAUD, N. (*Jean Fouquet. Les Heures d’Étienne Chevalier*, París, 2006).



Fig. 7. Procesión en la iglesia (Libro de Horas. British Library. Harley. 2948, fol. 126)

pintor “el modo de pintar en cendal palios, banderas, estandartes u otras cosas...”⁷⁹. El reconocimiento ciudadano parece no estar ajeno a estos menesteres que acercaban el trabajo artístico a facetas múltiples de la cotidianeidad⁸⁰.

Juzgamos de notable interés profundizar en esta coordenada de trabajo, marcar los pasos de esta evolución, ampliar el número de modelos mencionados y contextualizar las razones de este cambio significativo. A nuestro juicio, forma parte de la dinámica tardo-gótica de otorgar a los “momentos memorables” un formato artístico. Este discurso, sin embargo, no afecta a toda la escultura funeraria y habremos de considerar los motivos por los que, por ejemplo, el tema de exequias no fue un programa frecuente en los sepulcros de la realeza castellana.

“Y la orden que se tovo en el adereçar la iglesia mayor... para las dichas onrras”

Una vez procesionado el cadáver, se realizaba la ceremonia fúnebre en el interior del templo⁸¹. Dicha liturgia consistía en un canto fúnebre –normalmente éste se

realizaba la noche anterior o incluso la misma mañana de la misa funeral⁸²–, el servicio litúrgico propiamente dicho⁸³ que podía incluir gestos como la distribución de dinero a los pobres⁸⁴

⁷⁹ CENNINI, C., *El libro del arte*. BRUNELLO, F. y MAGAGNATO, L. (ed.), Madrid, 2000, p. 208.

⁸⁰ La investigación cada vez más está incidiendo en el valor otorgado en la época a estas intervenciones. Los libros de fábrica de la catedral de Sevilla, por citar un ejemplo, reflejan el trabajo permanente de artífices en la catedral dedicados a la elaboración de trabajos vinculados a las escenografías procesionales o ceremoniales. Vid. MORÓN DE CASTRO, M^a F, “Liturgia procesional del siglo XVI en la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 12 (1999), p. 67.

⁸¹ Sobre este episodio ceremonial-litúrgico, resultan de gran interés metodológico, aunque afectan a un ámbito cronológico diferente al que nos ocupa, los trabajos insertos en el texto *Glorias Efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Valladolid, 2000. Particularmente, destacamos los artículos de MAMONE, S., “El teatro de la muerte”, pp. 35-42; FERRER, T., “Las fiestas publicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III”, pp. 43-52; LAZZI, G., “El luto en la corte”, pp. 135-142.

⁸² En esta y en las tres notas sucesivas remitimos a una miniatura que ejemplifica cada una de las temáticas citadas. Se dedica al canto fúnebre: “Servicio de funeral”. *Libro de Horas*, c. 1450. The Hague. Kb74 F1, fol. 183.

⁸³ “Servicio de funeral”. *Libro de Horas*, c. 1480. The Hague. Kb133 D16, fol. 148.

⁸⁴ “Servicio de funeral”. *Libro de Horas*, c. 1450. The Hague. Kb76, G22, fol. 114.

—numerosas mandas testamentarias regulan estas daciones— y la absolución con el rociado de agua bendita sobre el féretro⁸⁵. Las imágenes alusivas al *Servicio de Funeral* contenidas en los Libros de Horas permiten visualizar cada una de las fases de este proceso⁸⁶. Nos interesa la dimensión litúrgica del mismo pero también la proyección memorial que obligaba a la alteración de la topografía templaria, la ejecución de piezas *ex profeso* o el uso de un material litúrgico específico⁸⁷. La iglesia transformaba de forma camaleónica su contemplación en una dinámica muy característica del período. Ciertamente era una ocasión solemne donde el templo se engalanaba y transmutaba con decoración de diferente calidad artística, función o durabilidad.

El estudio de este rito a través de textos e imágenes miniadas nos lleva a apreciar que, a pesar de las lógicas diferencias derivadas de la cronología o la calidad de las fuentes utilizadas, aparecen una serie de elementos comunes:

- Capillas ardientes

Como muchos otros objetos de mobiliario doméstico, eran sencillas estructuras de madera desprovistas de ornato convertidas en sostenedoras de candelas o elementos heráldicos. Dentro de esta casuística general, tenemos documentadas desde simples bancos o armazones perimetrales del sepulcro⁸⁸ hasta complejos esqueletos de elevada altura⁸⁹ con su cubierta correspondiente⁹⁰. Cualquier formato, no obstante, cumplía su objetivo de ofrecer un marco de preferencia, a modo de los tradicionales baldaquinos, los oratorios portátiles o “cortinas” a los que más tarde nos referiremos y las “camas ricas” o “de paramentos” empleadas en los hogares acomodados como elemento de suntuosidad y, conviene no olvidarlo, puntualmente como transitorios lechos fúnebres⁹¹.

No obstante, son varias las preguntas por resolver respecto a estas estructuras desde escurrir sobre sus posibles terminologías —andamios, catafalcos, capillas ardientes,...— a valorar su posible relación con el arte efímero de los arcos triunfales o su postrera utilidad transitoria —¿estaban destinados a desaparecer tras su uso? o, por el contrario, ¿se contempla su conservación en los tesoros eclesiásticos?—. Los datos documentales parecen referir una ejecución *ex profeso* para cada ceremonia, lo que justifica las partidas destinadas tanto al pago de materiales, clavos

⁸⁵ “Servicio de funeral”. *Libro de Horas*, c. 1490. The Hague, Kb 76 F14, fol. 218.

⁸⁶ La secuencia, como hemos indicado en otras partes del texto, puede completarse con diferentes *marginalia* con la escenificación de los preámbulos del óbito —extremaunción, preparación del cadáver y velatorio— o el entierro propiamente dicho. Vid. WIECK, *Painted prayers*, p. 122.

⁸⁷ Fue frecuente en las mandas testamentarias el encargo de piezas como cálices o incensarios para un uso piadoso. Se han ocupado tangencialmente del tema GARCÍA HERRERO, M^a C. y FALCÓN PÉREZ, M^a I., “En torno a la muerte a finales de la Edad Media aragonesa”, *En la España Medieval*, 29 (2006), pp. 182-184.

⁸⁸ “Oficio de Difuntos”. *Libro de Horas*, c. 1450-1460. Pierpont. Ms. 0104, fol. 112.

⁸⁹ Las miniaturas incluyen desde andas de madera con cirios sin cubierta superior (“Oficio de Difuntos”. *Libro de Horas*, c. 1410. British Library. Egerton 1070, fol. 54) a soberbios catafalcos (“Oficio de Difuntos”. *Libro de Horas*, c. 1480. Pierpont. Ms. 234).

⁹⁰ Participan de una escenografía parecida miniaturas relativas al “Oficio de Difuntos” contenidas en diferentes *libros de horas* de la Biblioteca Nacional de Madrid, sobre los que estamos trabajando. A modo de ejemplo, reproducimos la miniatura del “Oficio de Difuntos”. *Libro de Horas*. Siglo XVI. Vit. 24.6, fol. 91 r (Fig. 8).

⁹¹ El análisis de estas camas definidas por sus cielos, goteras, cabeceras y costaneras en GONZÁLEZ MARRERO, M^a C., *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*, Ávila, 2004, p. 201.



Fig. 8. Capilla ardiente
(Libro de Horas. Biblioteca
Nacional. Vit. 24.6, fol. 91r)

inclusive, como al de los hacedores de los monumentos y los pintores de la madera. La documentación concejil de Daroca relativa a los gastos producidos por el túmulo levantado en honor del príncipe Juan en 1497, además, incluye una curiosa apostilla sobre el retorno de la madera “a sus duenyos”⁹². Mas no podemos olvidar que esta documentación tiene como protagonistas a miembros de la realeza por lo que la hechura del andamio parece tener un simbolismo de prestación ciudadana que, de momento, no podemos precisar en otros casos.

- Candelas

Las velas y los cirios fueron un elemento propio de estas ceremonias y las partidas en cera un elemento común en los libros de gastos. De nuevo, resulta recurrente –y paralelamente significativo– el montante que supuso la compra de cera para los funerales del príncipe Juan: “Que se compraron once arrovas e media e siete libras de cera, después que su alteza fallesció... Yten... otras siete arrovas e veynte e quatro libras e media de cera... Otro sy que se compraron e traxeron de Segovia quinze arrovas de cera... Hicieronse de la cera que se

⁹² Cit. GARCÍA MARCO y GARCÍA MARCO, “El impacto de la muerte del príncipe Juan en Daroca”, p. 323.

compró, que aquí va por estenso, doscientas e doze hachas e cinquenta cirios”⁹³. Nos interesa la iluminación tremulante que proporcionaban y que, como la música o los objetos ya citados, contribuían a la espectacularización del evento, tal como exteriorizan numerosas miniaturas de esta temática⁹⁴. Asimismo, nos atañe la factura material de los hachones u otros objetos labrados para su sustento.

- Pañería luctuosa

El protagonismo de los tejidos en cualquier ceremonia medieval resulta un hecho harto constatado. Urdimbres de texturas y calidades diferentes solían tapizar los bancos, los siales de coro, los frontales de altar e inclusive los paramentos murales⁹⁵. Las ceremonias fúnebres, en ese sentido, participaron de la moda, surgida durante el siglo XIV y desarrollada en el XV, de ornamentar las paredes domésticas con “paños de sala o cámara” combinados con el mobiliario creando conjuntos ornamentales homogéneos⁹⁶.

De forma común, en la escenografía luctuosa domina el color negro ya que, en particulares momentos de la liturgia, tenían esa tonalidad las vestimentas de los oficiantes, las largas túnicas y capuchas de los *plorantes* e inclusive los paños que cubrían los ataúdes⁹⁷. El interior templario pues adquiriría un notable color trágico ya que, en la Baja Edad Media, este tinte quedó definitivamente asociado tanto al duelo mortuorio como a la tristeza y la pena del espíritu⁹⁸. De forma elocuente, Gómez Manrique (+1490) calificaba de *negro día* la fecha del fallecimiento de Garcilaso de la Vega⁹⁹.

Tal despliegue escenográfico exigía elevadas partidas de gastos. En los casos de los óbitos reales, fue costumbre cortesana recibir varas de paño de luto para la posterior confección de trajes incluyéndose, según los tejidos, también el teñido¹⁰⁰. A este respecto, resultan significativos, los casi 20.000 maravedís empleados en realizar las “mantillas de luto e mantos” de los capellanes y mozos de capilla por el óbito del príncipe Juan¹⁰¹.

⁹³ Para su apremio, se reclutó la cera existente no sólo en Salamanca, sino en muchas poblaciones cercanas como Arévalo, Segovia o Santa María de Nieva. Cit. ALCALÁ y SANZ, *Vida y muerte del príncipe Juan*, p. 198.

⁹⁴ Las miniaturas también evocan tales prácticas (“Oficio de Difuntos”. *Libro de Horas*, c. 1420. Pierpont. Ms. 1000, fol. 158r).

⁹⁵ “Oficio de Difuntos”. *Horas de Charlotte de Saboya*. Francia. C. 1420-25. (Pierpont. Ms. 1009, fol. 99).

⁹⁶ Cit. GONZÁLEZ MARRERO, *La Casa de Isabel la Católica*, p. 201.

⁹⁷ “Funeral de Carlos VI. Coronación Carlos VII”. Jean de WAVRIN, *Les Chroniques d'Angleterre* (c. 1470-1480. The Hague, KB, 133 A 7, f. 400).

⁹⁸ Según PASTOUREAU, desde los siglos góticos se extendió la costumbre de emplear el negro, tradicional símbolo de humildad y desgracia, en los trajes de duelo (“Les couleurs de la mor’Occidente médt”, en *A Réveiller les morts. La mort au quotidien dans l’Occidente médiéval*, Lyon, 1993, pp. 102-103).

⁹⁹ GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero*. VIDAL, F. (ed.), Madrid, 2003, p. 361.

¹⁰⁰ Por los lutos de Alfonso de Portugal, yerno de los Reyes Católicos, las mujeres en la corte lucieron tocas de seda teñidas de negro con un coste de 100 maravedís por prenda. Cit. GONZÁLEZ MARRERO, *La Casa de Isabel la Católica*, p. 320.

¹⁰¹ “Que se conpraron docientas e treynta e dos varas de lutos, luego que fallestió su alteza para los capellanes e moços de capilla, e para las mugeres e criadas ... que montó en ellas quince mill e quinientos e cinquenta e seys maravedís... Que se pagaron a los xastres por hacer mantillas de luto e mantos de los capellanes e moços de capilla, e xergas e mongiles e ábitos ... que montan docientos e noventa e quatro maravedís” (Cit. ALCALÁ y SANZ, *Vida y muerte del príncipe Juan*, p. 199).

La compra de pañerías luctuosas define el contenido de ciertas cláusulas testamentarias. Tales piezas, con posterioridad, solían engrosar el inventario de bienes de capillas e iglesias debido a su empleo subsiguiente en las celebraciones de memorias y aniversarios¹⁰². Esta afirmación, no obstante, puede tener matices, ya que no escasean los ejemplos donde los mandatarios brindan indicaciones expresas sobre una ulterior transformación de las mismas en útiles litúrgicos. De tal forma, en la última voluntad de Juan Fernández de Velasco (1414) se explicita que “el paño de oro e guarnecido de cintas de oro”, empleado como cobertor de su ataúd, fuese reutilizado como vestimentas del monasterio de santa Clara de Medina del Pomar (Burgos)¹⁰³. En una similar cronología, Sancha de Rojas testaba que “los dos paños de oro y seda llevados sobre sus andas que se quedasen para casullas” del cenobio familiar de Santa María de Fresdeval (Burgos)¹⁰⁴. La misma casuística afectó al vestidor real realizándose casullas y frontales con las urdimbres funerarias de Isabel la Católica¹⁰⁵.

- Decoración heráldica

Las mallas luctuosas podían ofrecer la particularidad de recibir un ornato heráldico¹⁰⁶. Elementos fundamentales desde un punto de vista memorial, el uso de armerías figura ampliamente documentado en textos e imágenes. Advertimos su ejecución en diferentes tamaños y heterogéneos materiales –pintura, madera, ripia o tejidos–, llegando inclusive a repartirse piezas de pequeño tamaño, normalmente de bordadura, a modo de recordatorio en la misa de funeral.

Como ilustración de los usos mencionados, resulta particularmente relevante la escena relativa al *funeral del emperador Enrique IV* incluida en la obra de Vicent Beauvois *El Espejo de la historia* (c. 1400-1410. La Haya. KB. 72, A 24, fol. 401) debido a la completa escenografía fúnebre que exhibe (Fig. 9). No encontramos en el llamado arte monumental una variedad iconográfica de esta índole por lo que la secuencia miniada constituye un documento excepcional para nuestro propósito. Podríamos objetar que, en general, los funerales reproducidos son imaginarios. Ciertamente, lamentamos no tener imágenes de los que se realizaron en honor de los muertos ilustres del período. En sustitución, contamos con los relatos transmitidos por las *Crónicas* u otros textos bajomedievales cuyo discurso, esencialmente, coincide con el del re-

¹⁰² Constatar los modos de su usanza, recoger las entradas consignadas en los inventarios a estas urdimbres o cotejar su calidad material a través de los ejemplos conservados son interpelaciones que merecen un detenido análisis.

¹⁰³ “Ordeno ser enterrado en la iglesia del monasterio de santa Clara de Medina del Pomar.... E mando que las andas y el ataúd en quel mi cuerpo fuere levado, que sea todo cobierto de paño de oro e guarnecido de cintas de oro y con clavos dorados e mando quel mi cuerpo enterrado quel dicho ataúd e andas con sus guarniciones que sea para el dicho monesterio de santa Clara para que fagan del dicho paño y de la dicha guarnición vestimentas para el dicho monesterio”. Pub. CADIÑANOS BARDECI, I., “Obras, sepulcros y legado artístico de los Velasco a través de sus testamentos”, en *El monasterio de santa Clara de Medina del Pomar. Fundación y patronazgo de las Casa de Velasco*, Burgos, 2004, p. 183.

¹⁰⁴ Cit. CARRERO SANTAMARÍA, “Nuestra Señora de Fresdeval y sus nobles fundadores”, p. 305.

¹⁰⁵ “... de seys casullas de terciopelo negro y dos almáticas que se fizieron con el paño de terciopelo que se fizo para la tunba de las onrras de la Reyna nuestra Señora... las quales almática e cabsullas se mandaron a ciertos monasterios e iglesias” (1506, VII-28. AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 6-295). La mutación de pañerías incluyó también paramentos utilizados en ceremonias de especial significado. Significativamente, el paño de oro conmemorativo de la entrada triunfal de Isabel I en Burgos recibió un similar uso litúrgico. Cit. ASSAS, M., *La Cartuja de Miraflores junto a Burgos*, Madrid, 1880, p. 29.

¹⁰⁶ “Oficio de Difuntos”, *Libro de Horas*, c. 1440, British Library, Yates Thompson 3, fol. 221.



Fig. 9. Funeral del emperador Enrique IV (Vicent Beauvois. *El Espejo de la historia*. La Haya. KB. 72, A 24, fol. 401)

pertorio miniado. Los funerales oficiados en honor de Isabel la Católica en Flandes¹⁰⁷ y Roma¹⁰⁸ constituyen un buen prototipo de esta dinámica. También, el exhorto de la reina de austeridad en sus funerales: “que no aya en el vulto gradas ni chapiteles, ni en la iglesia entoldaduras de lutos ni demasía de hachas, salvo solamente treze hachas que ardan en cada parte en tanto que se hiziere el oficio divino...”¹⁰⁹. La recomendación, aunque *a priori* parezca paradójico, *de facto* avala la regularidad de un protocolo fúnebre¹¹⁰ que ella misma aplicó en las exequias organizadas en memoria del príncipe de Gales, marido de la primogénita Catalina, en San Juan de los Reyes de Toledo. Según el relato de Antonio de Lalaing en el coro se colocaron “a cada lado 30 bustos armados con las armas del príncipe difunto” y, como punto central, un catafalco “de cuatro escalones de alto, todo cubierto de paño negro, y en toda su altura estaba cargado de luminarias. En los cuatro extremos había allí cuatro gruesos cirios. Debajo del catafalco estaba la representación del príncipe, cubierta de terciopelo negro, con una cruz de damasco blanco. Los ornamentos del altar eran de terciopelo negro y la cruz de seda carmesí”¹¹¹. Apreciemos el ornato adquirido por el edificio toledano y los interrogantes que plantean ciertos términos: ¿cómo hemos de interpretar exactamente bustos ... con las armas de príncipe difunto? No tenemos una respuesta contundente. Su identificación con las cabezas altas cinceladas en los capiteles nos suscitan muchas dudas¹¹². Tampoco visualizamos la expresión representación del príncipe: ¿refiere una imago o sólo sus símbolos?

¹⁰⁷ RUIZ GARCÍA, E., “Aspectos representativos en el ceremonial de unas exequias reales (a. 1504-1516)”, *En la España Medieval*, 26 (2003), pp. 263-294.

¹⁰⁸ FERNÁNDEZ DE CORDOVA MIRALLES, Á., “Imagen de los Reyes Católicos en la Roma pontificia”, *En la España Medieval*, 28 (2005), pp. 327 y ss.

¹⁰⁹ Medina del Campo 12 de octubre de 1504 (AGS, Testamentos reales, leg. 3º, leg. 2).

¹¹⁰ El voluminoso tamaño del monumento realizado en la catedral de Toledo con motivo de las exequias del príncipe Juan determinó su colocación en la capilla mayor y no en las capillas regias (Biblioteca de la Catedral de Toledo, Ms. 42.29, fol. 179).

¹¹¹ El príncipe murió en marzo de 1502, seis meses después de su matrimonio con Catalina. Sus exequias en LALAING, A., *Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1510* en GARCÍA MERCADAL, J., (comp), *Viajes de extranjeros a España y Portugal*, I, Junta de Castilla y León, 1999, p. 429.

¹¹² Cit. DOMÍNGUEZ CASAS, R., “San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVI (1990), 364-383. El autor refiere en su artículo el pago del túmulo proyectado.

Encontramos un nivel superior de información en la descripción de unas exequias nobiliarias; en concreto, en las referidas al clérigo Alonso de Iranzo, hermano del condestable Lucas de Iranzo. Por su interés, reproducimos íntegramente su contenido:

“Y la orden que se tovo en el adereçar la iglesia mayor, y las cosas que se pusieron en ella para las dichas onrras, fue ésta.

Primeramente se puso en medio del crucero del altar mayor, la tumba que estava sobre la sepultura de Carlos de Torres, que Dios aya, padre de la señora condesa con unas andas en somo, sobre quatro pies, cubierto todo con paño negro. E en la dicha tumba se pusieron ocho escudos con las armas del dicho señor arcediano, en esta manera, a cada costado de la tunba tres escudos e a la cabeça e a los pies a cada parte uno, los quales estavan cosidos en el paño negro.

Así mesmo, se pusieron en la dicha tunba quatro candeleros negros, para quatro antorchas, los dos candeleros a la cabeça e los otros dos a los pies. Pusieron veynte alhonbras e quince almadragejas para los estrados, alderredor de la dicha tunba, e por las gradas del altar mayor. Púsose mas, una cruz negra de azavache en un pie de madera a los pies de la tunba, a la primera grada del altar mayor.

Sobre la dicha tunba, se puso un confitero de plata, con media docena de cucharas de plata e dos libras de incienso en él. Púsose, más un candelero grande de madera que tomava todo el crucero de entre el altar mayor e el coro, para las hachas, con doce escudos de madera de las armas del dicho señor arcediano. E adereçáronse çinco altares con sus frontales negros, y cada, dos candeleros con sus velas y con sus alhonbras en las gradas...”¹¹³.

Hablamos nuevamente de objetos efímeros y de otros con condición memorial permanente. Léase de una tumba-catafalco elevada sobre andas y ornada con candeleros, tejidos cobertores, elementos religiosos y un número considerable de escudos cuyo despliegue se extendía a otros hachones o soportes de luminarias, por no aludir a la imprimación luctuosa otorgada a los restantes altares del templo.

La comparativa entre textos e imágenes, funerales evocados o funerales narrados –salvando tiempos y distancias– favorece la “arqueología de la mirada” que pretendemos¹¹⁴, a la par que constata la fisonomía camaleónica de estos espacios religiosos convertidos en ámbitos de reivindicación memorial y personal donde, insistimos en ello, profesaba un papel notable la multiplicación de elementos heráldicos. Escudos interpretados, conforme dictamina Alfonso X en las *Partidas*, como sustitutos de la persona a la que representan¹¹⁵. Esta función mágico-sustitutiva les convertía en algo más que un mero signo de identificación; en ellos, igual que ocurría con las imágenes religiosas, se podía recibir honra y afrenta por lo que el texto normativo castellano estipula duras penalizaciones a los que los “*quebrantasen, fffriessen o rayssen*”¹¹⁶. Toda la Edad Media, e inclusive la época Moderna, mantuvo la misma función concedida a estos símbolos.

¹¹³ El texto evoca las espectaculares ceremonias de exequias, prolongadas durante varios días, que incluyeron desde el luto en palacio a la liturgia del templo con todo su attrezzo de tapicerías, escudos u objetos litúrgicos diversos. *Relación de los hechos del muy magnífico e más virtuoso señor, el señor don Miguel Lucas, muy digno Condestable de Castilla*, CUEVAS MATA, J. y ARCO MOYA, J. del (ed.), Madrid, 2001, pp. 197-198.

¹¹⁴ Tomamos las palabras entrecomilladas del texto de MORÁN TURINA, M. y PORTÚS, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997.

¹¹⁵ ALFONSO X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII.

¹¹⁶ Desarrollamos esos aspectos en PÉREZ MONZÓN, O., “Imagen del poder. El poder de la imagen. Alfonso X y el infante don Felipe” y “Heráldica versus imagen”, en *Alfonso X el Sabio*, BANGO TORVISO, I. (com), Murcia, 2009, pp. 94-101.

El concepto, no sólo identificador, sino sustitutivo de las armerías se explicita certeramente en la ceremonia de quebrantamiento de escudos o en su colocación invertida en las procesiones de exequias. La mudanza heráldica, como ha estudiado Francesca Español¹¹⁷, equivalía a la alteridad vital producida por el deceso. Continuando con los ejemplos castellanos, encontramos representaciones de este momento en sendas secuencias del sepulcro de don Felipe de Sirga. No termina aquí la lectura de este icono arquetipo. La mentalidad poliédrica propia del Medievo ocasiona que la deshonor moral, identificada metafóricamente con la muerte física, pueda escenificarse con la colocación *a la funerala* de las armerías. Cotejamos el dato en el ya referido texto de Martorell donde el caballero Quirieleyson de Montalván desafía en duelo a Tirante conminándole a que, si rehuyera la lid, *siau cert jo ys reversaré les armes* (“sed cierto que yo haré pintar vuestras armas al revés”)¹¹⁸. Esperamos poder constatar esta información con otros ejemplos del área castellana y calibrar las posibles derivaciones artísticas del tema.

Volviendo a las escenografías fúnebres, profundizar en las particularidades de estos hábitos, constituye un buen engranaje para abordar el conocimiento de la decoración heráldica que, con sentido más o menos reiterativo y de pequeño formato o carácter monumental, ornó tanto los sepulcros como los paramentos murales de las capillas funerarias configurándose una auténtica moda de armerías. Si el sepulcro de Alfonso VIII y su esposa Leonor en el monasterio de las Huelgas de Burgos decoró sus paredes con las señales y las armas de Castilla y de los Plantagenet; en fechas más tardías, éstas se monumentalizaron, sobrepasaron los límites de los sarcófagos y con un carácter en ciertas ocasiones colosal se aditaron en los muros definiendo auténticos armoriales pétreos. La decoración escultórica cincelada en la cabecera de San Juan de los Reyes (Fig. 10) o en las capillas de Álvaro de Luna (catedral de Toledo) y los Condestables de Castilla (catedral de Burgos), por no mencionar otros ejemplos de entidad más secundaria, perenniza la visión que en las misas de réquiem ofrecían las colgaduras luctuosas. Pensamos que el nivel de desarrollo alcanzado por la misma en el tardogótico tiene una relación directa con la complejidad creciente adquirida por las ceremonias de exequias del período. Sería, no obstante, en exceso simplificador considerar esta coordinada como única vía de análisis. A este respecto, no podemos olvidar la práctica del *mortuarium* que, en el caso de los caballeros, suponía la cesión de armamentos, y particularmente de pavese, al lugar de enterramiento con su disposición tanto en las tumbas como colgadas en los muros mediante tiracoles¹¹⁹. La voluntad de permanencia de estas prácticas de modo significativo se concreta en la cláusula testamentaria de Juan Fernández de Velasco referida a la colocación, en el entorno de su sepultura, de un estandarte y dos escudos: uno de madera –quizá el empleado en su propia ceremonia de exequias– y otro de piedra –de vocación memorial permanente–¹²⁰.

Además, no debe pasar desapercibido que los paños fúnebres, conservados de forma casi residual, se empleaban en las misas de aniversario para tapar el monumento funerario ya de carácter escultórico¹²¹. Es decir, éstos actuaban como los féretros en la misa *corpore in*

¹¹⁷ ESPAÑOL BERTRÁN, “El Córrer les Armes”, pp. 867-905.

¹¹⁸ MARTORELL, *Tirant lo Blanc*, I, p. 137. Versión castellana *Tirante el Blanco*, p. 171.

¹¹⁹ Describe estos usos mortuarios ESPAÑOL BERTRÁN, “El Córrer les armes”, pp. 869-870.

¹²⁰ Cit. CADIÑANOS, “Obras, sepulcros y legados de los Velasco”, p. 183.

¹²¹ Tampoco, podemos olvidar los baldaquinos pétreos que enmarcan ciertos sepulcros y significar su paralelismo visual con los catafalcos aludidos o con los baldaquinos textiles exhibidos en las ceremonias de aniversario.



Fig. 10. Friso heráldico (Interior de la iglesia de San Juan de los Reyes, Toledo)

sepulcri. Hemos recuperado estas prácticas en ritos vinculados a dignidades de Órdenes Militares y, a pesar de la diferente relevancia de los mismos, la praxis es idéntica¹²². A tal fin, el maestre Pedro Girón dotó su capilla funeraria sita en la cabecera del conventual de Calatrava la Nueva (Ciudad Real) de “un paño negro de terciopelo negro de cinco piernas para encima su sepultura” empleado en las misas de funeral¹²³. Las memorias y aniversarios celebrados en memoria del maestre mayor Diego García de Castrillo, en el mismo conventual manchego, requerían repique de campanas, hacheros encendidos perimetrando el monumento tumular y paños fúnebres explayados¹²⁴. Similar ornato, recibía la tumba de Diego de Toledo, prior de la Orden del Hospital, en su fundación del desaparecido convento de San Juan de Zamora¹²⁵. Una casuística parecida, pero cualitativamente superior, concurre en la capilla del maestre santiaguista Álvaro de Luna dotada con 30.000 maravedíes de renta anual para atender un servicio litúrgico habitual –3 misas rezadas y una cantada cada semana, más un responso sobre la sepultura– y un importante número de alhajas –casullas, cálices, cruz de plata,...– entre las que destacaban un “frontal rico de verde rico bordado de oro con las armas de Luna” y

¹²² No obstante, los ejemplos son extensibles a otros linajes al ser exponentes de una realidad común.

¹²³ El maestre Pedro Girón en su testamento estipuló la celebración permanente de ritos fúnebres en su capilla por lo que reguló la provisión de vestimentas, útiles litúrgicos y, como pieza destacada, del citado paño fúnebre. Todas ellas, según conocemos en documentos posteriores, incorporaron la heráldica de los Girón como aderezo. Una información más pormenorizada en RODRÍGUEZ-PICAVEA y PÉREZ MONZÓN, *Mentalidad, poder y representación*.

¹²⁴ El documento corresponde a 1634 pero juzgamos que se mantiene el mismo ritual que en los años de fundación de la capilla (AHN, Nobleza, Bornos, C. 826, D. 6).

¹²⁵ Los documentos son elocuentes al respecto: “Otro si yo el dicho escribano doy fé que en la capilla mayor de la yglesia de este convento está una tumba cubierta en algunas fiestas con un paño de terciopelo carmesí y encima el ávito de San Juan y ... está sepultado el gran prior don Diego de Toledo” (Archivo General de Palacio, Infante don Gabriel, Secretaría, leg. 369, *Fundación del convento de Monjas de San Juan de Zamora*, fol. 13).

un “pañó de brocado... para que se ponga sobre la sepultura del dicho señor maestre mi señor”¹²⁶. El documento no precisa el ornato de esta última urdimbre pero, por similitud con otros conservados como el de la capilla de los Condestables destinado igualmente a cubrir el monumento tumular, es factible presuponer un adorno heráldico. Estas piezas, que lucían conjuntamente en las ceremonias fúnebres *in memoriam*, convertían la capilla en el solemne escenario de exhibición de la familia promotora.

Resulta obligado plantear los paralelismos con otros escenarios regios como San Juan de los Reyes para cuyo altar mayor Juan Guas ideó un frontal adornado con el yugo y las flechas¹²⁷. Además, en el lugar destinado para los cenotafios reales, nunca realizados, se colocó un monumento fúnebre convertido en la referencia simbólica de los oficios de difuntos celebrados en el monasterio franciscano. Gracias a los trabajos de Domínguez Casas, sabemos que éste consistía en unas gradas forradas de terciopelo negro rodeadas por alfombras y cobijadas por un dosel adornado con las armas reales¹²⁸. Intentemos evocar el efecto visual de esta maquinaria en el epicentro del transepto, a la par que recapitulemos que los documentos emplean la palabra *tumba* o *cama* y *tumba de su memoria* para referir un monumento conmemorativo efímero¹²⁹. Nuevamente, subsiste la confusión terminológica entre lo transitorio y lo artístico-permanente.

PRÁCTICAS MEMORIALES

No queremos terminar sin significar que las propuestas fúnebres tardogóticas tuvieron también otros planteamientos, reflejo de la contradicción intrínseca al hombre bajomedieval, que exteriorizan tanto una obsesión por la muerte como el apego a lo mundano¹³⁰.

De tal modo, los relieves de los sepulcros a la par que una ceremonia de exequias pueden rememorar los hechos vitales del finado, a modo de un *cursus honorum* abreviado. En este contexto, cabe mencionar el sepulcro de Alfonso VIII con el cincelado en las albardillas de la cruz alusiva a su victoria en las Navas de Tolosa, su hecho militar más significativo, y la entrega de la bula de fundación del monasterio de las Huelgas a doña Misol, su fundación monástica más destacada¹³¹. La meditada semántica del cenotafio coincide temporalmente con una suerte de iniciativas literarias de parejos objetivos. Pensamos en el embrionario género cronístico, con los nombres de Jiménez de Rada o Lucas de Tuy, destinado a recordar las gestas de los reyes

¹²⁶ AHN, Nobleza, Osuna, leg. 1734-42.

¹²⁷ Vid. PÉREZ HIGUERA, T., “Proyecto para la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo”, en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, pp. 279-280.

¹²⁸ DOMÍNGUEZ CASAS, “San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio”, pp. 364-383. El monumento fúnebre se mantuvo a lo largo del siglo XVI tal como señala el plano de Nicolás de Vergara el Mozo.

¹²⁹ Una similar costumbre existió en la catedral de Granada con la disposición de “dos tumbas entre la dicha capilla mayor de la dicha iglesia y el coro de ella e aya ocho çirios que ardan en todo el tiempo de las onrras” (AGS, Privilegios Reales, 25-44, fol. 5).

¹³⁰ Razones de espacio, nos llevan a plantear este apartado –complementario del anterior– de modo esbozado. Pospo-
nemos su mayor desarrollo para siguientes trabajos.

¹³¹ Vid. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., “El ‘cementerio real’ de Alfonso VIII en las Huelgas de Burgos”, *Semata: ciencias sociais e humanidades*, 10 (1998), pp. 77-109 y PÉREZ MONZÓN, O., “Quando rey perdemos nunca bien nos fallamos. La muerte del rey en la Castilla del siglo XIII”, *Archivo Español del Arte*, LXXX (2007), pp. 379-394.

y definir-legitimar el concepto de monarquía¹³². También, hemos de acudir al desarrollo de la elegía particular como género literario con una de las primeras endechas en el ámbito castellano: la de Trotaconventos inserta en el *Libro del Buen Amor* (c. 1340). Nuevamente, iniciativas textuales y artísticas armonizan en la misma dirección memorial. Y, en ningún caso, fueron episodios esporádicos. No es el lugar para disertar sobre el desarrollo del género cronístico; aunque sí resulta oportuno mencionar que, en la estela del sepulcro burgalés, cabe incorporar otros ejemplos que, asimismo, inciden en la condición de promoción artística, como el de María de Molina (siglo xv) con la escena de la donación del monasterio de las Huelgas de Valladolid¹³³.

No faltan sepulcros donde la personalidad del finado se evoque de forma tópica, específicamente a través de las representaciones de virtudes. La práctica totalidad de la literatura especular cualifica al buen gobernante como hombre virtuoso. Esta asociación, ya recogida en las *Partidas* de Alfonso X, adquiere notables cotas de desarrollo en el tardogótico donde los textos literarios al respecto son cuantiosos desde la *Coronación del Marqués de Santillana* de Juan de Mena al *Regimiento de Príncipes* de Gómez Manrique o las *Consolatorias por la muerte del príncipe de Juan* de Fernando del Prado y Alfonso Ortiz con la caracterización de las virtudes como “unas imágenes muy elegantes, las cuales, si con los ojos corporales se mirasen, incitarían sus amores”¹³⁴. Resulta asumible relacionar tal despliegue literario, con el prolífico cincelado de virtudes en monumentos tumulares de la élite gubernativa como los maestros santiaguistas Álvaro de Luna y Alonso de Cárdenas (iglesia de Santiago, Llerena) o los monarcas Juan II e Isabel de Portugal en la cartuja de Miraflores. Precisamente, este último sepulcro completa la secuencia virtuosa con una seleccionada galería de personajes bíblicos. Nuevamente, se cualifica al gobernante de forma tópica: los ancestros vetero-testamentarios arrojan el concepto sacralizador de la monarquía defendido en la teoría política del momento. Más específicamente, en la *Epístola Consolatoria a la muerte de don Juan* de Bernardino López de Carvajal y García de Bovadilla encontramos una reflexión en voz alta sobre la continuidad dinástica vía femenina en caso de necesidad. El suceso ocurría en Castilla en esos momentos: ante el desventurado deceso del príncipe, Juana era virtualmente la heredera de Castilla¹³⁵. ¿Es mera casualidad que en el cenotafio de Miraflores, entre una pléyade masculina, sobresalga la efigie de la reina Esther? (Fig. 11). Como ya apreció Joaquín Yarza¹³⁶,

¹³² Para completar, LINEHAN, P., *History and the Historians of the Medieval Spain*, Oxford, 1993, p. 350; NIETO SORIA, J. M. “La monarquía fundacional de Fernando III”, *Fernando III y su época. VIII Congreso de Estudios Medievales*, León, 2003, pp. 31-66; o GÓMEZ REDONDO, F., *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, 1998, pp. 63-300.

¹³³ Sobre esta figura histórica SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., “Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina”, en SEVILLANO SAN JOSÉ, C. (coord.), *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*, Salamanca, 2005, pp. 295-328.

¹³⁴ *El Humanismo cristiano en tiempo de los Reyes Católicos*, p. 461.

¹³⁵ El texto de López de Carvajal enumera ejemplos bíblicos –hijas de Salfaat en el libro de los Números,...–, clásicos –Faustina heredera de Antonio Pio, Constancia como reina de Galia Cisal Pina, ...– e hispanos –Ormisinda hija de Pelayo...– para concluir justificando el nombramiento de Juana como heredera “y es que no debe de haber duda de que la sucesión de todos los reinos de España pasa a las hijas cuando no hay varones” (*El Humanismo cristiano en tiempo de los Reyes Católicos*, p. 97).

¹³⁶ En 1486, la reina contactó con el maestro Siloe para la ejecución del doble cenotafio y, a juicio de YARZA, es probable que la efigie de Esther inicialmente pudiera estar ubicada o en la tapa sepulcral o en el sepulcro del infante Alfonso (*La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros*, Madrid, 2007, p. 51).

probablemente éste no fue el emplazamiento primario de la escultura por lo que podríamos pensar en su recolocación “dinástica” tras el deceso del príncipe Juan¹³⁷.

Mas la escenografía gótica también pudo adoptar una teatralidad extraordinaria y convertir al sepulcro en un instante vital “detenido”. Pensamos, específicamente, en las imágenes orantes de difuntos. Más allá de llegar a precisar la cronología más temprana de esta tipología, encontramos en su codificación la materialización de unas prácticas devocionales al uso: la genuflexión y el retiramiento que en la *devotio* moderna se señalan como condiciones propias de la oración. Tales plegarias podían realizarse tanto en espacios específicos de carácter arquitectónico –capillas– como de carácter móvil –cortinas–. Con este último nombre se alude a oratorios textiles de urdimbres móviles que posibilitaban el ocultamiento o la aparición de personajes u objetos. Apreciamos su constitución en miniaturas de la época¹³⁸ y, a modo de sinécdoque, en los citados monumentos tumulares cuya sistematización material evoca los lugares empleados para la oración diaria. Pocos ejemplos tan ilustrativos como el *arcosolio del príncipe don Alfonso* de la Cartuja de Miraflores y el extraordinario cairelado del intradós de su arco, plena metáfora de los brocados textiles desplegados (Fig. 12)¹³⁹.



Fig. 11. Reina Esther (sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal. Cartuja de Miraflores, Burgos)

No fue éste, el único formato vital elegido. Reconstruyamos “mentalmente” la forma de navío característica del sepulcro palentino del Almirante de Castilla, la representación de Alonso de Burgos en plena plática ante la familia real en la capilla fúnebre del colegio de San Gregorio de Valladolid o la lectura ensimismada de Martín Vázquez de Arce en la capilla de Santa Catalina de la catedral de Sigüenza (Fig. 6). Nos siguen faltando elementos de análisis sobre esta notable obra escultórica aunque intuimos, entre otras razones, que su pose no es ajena al establecimiento en la ciudad alcarreña del círculo de Alfonso Carrillo de Acuña centra-

¹³⁷ Los tiempos de reivindicación coinciden por lo que, en una capilla de proyección dinástica familiar, la escultura pondría imagen a un “problema” del momento. En sentido contrario, Felipe PEREDA argumenta la presencia de la reina Esther en el plan inicial del sepulcro: “El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé y la imaginación escatológica (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIII (2001), pp. 62-63.

¹³⁸ “Interior de una iglesia” (Jean MANSSEL, *La Fleur des histoires*, Bibliothèque Royale de Bruselas, ms. 9232, fol. 269).

¹³⁹ El estudio monográfico del mismo en YARZA LUACES, *La Cartuja de Miraflores*, pp. 55-73.



Fig. 12. Sepulchro del infante don Alfonso (Cartuja de Miraflores, Burgos)

do en la recuperación de la cultura clásica y sus textos¹⁴⁰. No obstante, sí queremos escrudiñar en el valor y desarrollo de su epitafio donde se recalca su condición de caballero santiaguista, su espíritu militar y su juventud. La melancolía por la muerte temprana también define el inacabado epitafio de Juan de Padilla – *a los 20 años...*, reza el inicio de la inconclusa cartela–, dispuesto inicialmente en el monasterio burgalés de Fresdeval, y esa misma circunstancia es glosada en las endechas del príncipe Juan con el que empezábamos este texto.

La melancolía por la juventud y, en general, el desconsuelo por el óbito y la necesidad de construir la memoria. Este proyecto domina el pensamiento de Juan Ruiz tras el lamento por su fiel alcahueta: “¡Ay mi Trotaconventos, mi leal verdadera. / Muchos te siguían viva, muerta yaces señera. / ¿Á dó te me han levado? No sé cosa certera;/ nunca torna con nuevas quien anda esta carrera. /.... A Dios merced le pido que te dé la su gloria, / que más leal trotera nunca fue en memoria; / fazer te un pitafio, escripto con estoria, / pues que a tí non viere, veré tu triste estoria”¹⁴¹. Interpretan los filólogos que la palabra *estoria* cuadra con el sentido de representación pictórica. De nuevo, una cita literaria invoca la imagen como herramienta articuladora de la memoria.

¹⁴⁰ *El Humanismo cristiano en la corte de los Reyes Católicos*, pp. LXVI y ss.

¹⁴¹ ARCHIPRESTE DE HITA, *Libro del Buen Amor*. GYBBON-MONYPENNY, G. B. (ed.), Madrid, 1990, p. 433, estrofas 1569 y 1571.