

# **Imágenes de la muerte en el arte cortesano europeo del siglo XVI: el papel de la escultura**

- I. Introducción.**
- II. Escultura y arquitectura.**
- III. El panteón de Maximiliano I en Innsbruck.**
- IV. El panteón de Margarita de Austria en la iglesia de Brou.**
- V. Las tumbas de Saint-Denis.**
- VI. El Monasterio de El Escorial.**
- VII. Bibliografía fundamental.**



## **I. INTRODUCCIÓN**

La preocupación por levantar monumentos funerarios fue, como es sabido, uno de los estímulos que con mayor fuerza actuó durante el siglo XVI en el campo de la representación artística. Nuevas ideas sobre la vida y la muerte habían ido abriéndose paso desde fines de la Edad Media, y ello influyó notablemente en el arte fúnebre desde todos los puntos de vista. Se trata de hechos muy conocidos y que cuentan en la actualidad con una amplia y brillante bibliografía.

En paralelo a estas ideas, se produjeron otros desarrollos ideológicos no menos importantes. El arte del Renacimiento trajo consigo un nuevo replanteamiento de la relación de las diversas artes entre sí, proponiendo el tema del "paragone" o "parangón" como uno de los debates más interesantes en el interior de su teoría artística.

Por otra parte, desde el punto de vista de la teoría política, el Renacimiento no sólo supuso la consolidación en algunos ambientes de ideas bajomedievales acerca del carácter de la persona y el cuerpo del Rey, sino la aparición de nuevos conceptos que muy pronto influirían en el arte funerario.

Es a través de estos intereses desde los que queremos proponer una pequeña reflexión acerca del papel que la escultura jugó en algunos de los primeros panteones regios europeos de la primera Edad Moderna, centrándonos en los ejemplos de Saint-Denis, Bourgen-Bresse, Innsbruck, Granada y El Escorial.

## **II. ESCULTURA Y ARQUITECTURA**

Como es sabido, la teoría arquitectónica renacentista sostenía, siguiendo los pasos de Vitruvio, la idea de una unidad entre las que

consideraba las tres artes mayores, pintura, escultura y arquitectura, ya que todas ellas tenían su fundamento en la naturaleza. Pero el acuerdo básico sobre este concepto no dejó de ser un argumento esencialmente teórico que pronto se reveló como difícil de mantener en la práctica: el carácter cada vez más abstracto de la arquitectura, practicado por sus grandes artífices clasicistas como Brunelleschi, Alberti o Bramante, complicó la coordinación en la misma de los amplios programas escultóricos que tan habituales habían sido en las catedrales, palacios y edificios religiosos de la Edad del Gótico, y pronto se vio la escultura como un apósito decorativo de problemática integración en el mundo de abstracciones proporcionales de la arquitectura; como se ha señalado recientemente, "el sistema arquitectónico de Vitruvio se basaba sobre un código restrictivo, centrado en los órdenes, su disposición y el repertorio canónico de decoraciones no figurativas... la regla de la proporcionalidad y la pureza del vocabulario de los órdenes arquitectónicos clásicos constituyeron un discurso formal y simbólico autosuficiente, un discurso en el que la escultura resultaba un elemento superfluo e incluso contaminante".

Pero el ejemplo de la Antigüedad clásica, un período de especial florecimiento de la escultura, cuyos ejemplos no sólo estaban a la vista de todos, sino que constituían el único modelo posible para un arte figurativo inspirado en este prestigioso pasado, no hacía posible el abandono de un género tan importante, y que además era el fundamental para todo arte que se pretendiera conmemorativo. Ello nos explica que de manos de Donatello y tantos otros primeros escultores del Renacimiento italiano, la escultura jugara un papel importantísimo, a la par con la pintura y la escultura, en la renovación formal que se proponía; y que, de igual manera, la escultura exenta, cuya práctica se había restringido mucho durante la Edad Media, gozara ahora de un favor cuyos precedentes habría que buscarlos en la Antigüedad.

Hemos hablado de la función conmemorativa otorgada a la escultura. Aunque no es ésta la única que explica su desarrollo en la época renacentista, sí que hemos de resaltar que ahora adquiere una decisiva singularidad, que se liga, sobre todo, al mundo de lo funerario.

Las nuevas ideas sobre la pervivencia tras la muerte desbordaron el dualismo medieval que separaba crasamente el mundo de los vivos del de los muertos, y no sólo se tuvo en cuenta el tema de la separación entre el alma imperecedera y un cuerpo corruptible que

postulaba la religión cristiana. Renovados conceptos vinculados a una memoria posterior ligada a la fama pronto se abrieron paso tras la crisis tardomedieval presidida por acontecimientos tan terribles como la peste negra.

### III. EL PANTEÓN DE MAXIMILIANO I EN INNSBRUCK

Algunas de estas ideas son muy perceptibles en el primero de los panteones regios que queremos considerar: nos referimos al del Emperador Maximiliano en Innsbruck.

Para entender este impresionante conjunto escultórico habría que esbozar, siquiera someramente, lo que fueron algunos de los programas artísticos de este personaje tan poco interesado —quizá por simples razones económicas— en la arquitectura. Preocupado por la pervivencia futura de su memoria y la de su dinastía como ninguno de sus predecesores, pronto se rodeó de un grupo de humanistas y artistas para diseñar un amplio conjunto de programas exaltatorios, entre los que destacaban los denominados *Arco triunfal* y *Carro triunfal*: dos amplísimas series de grabados en el que, bajo las apariencias de dos temas con tanta raigambre clásica como los arcos y las entradas triunfales, trataba de relacionar su figura y la de su dinastía con el mundo de la Antigüedad clásica. El recurso, tan moderno para su época de fines del siglo XV y principios del XVI, al género de la estampa no sólo ha de interpretarse desde el punto de vista de las habituales y ya comentadas dificultades de su tesorería, sino como una conciencia muy al día sobre las propiedades multiplicatorias, y por tanto de mayor futuro y pervivencia, de su imagen triunfal; era éste un argumento a menudo utilizado por los panegiristas del nuevo medio de la imprenta, pero que resulta recurrente en la mayor parte de las alabanzas que se hicieron a la escultura en la época del Renacimiento.

Por ello no es de extrañar que unas mismas consideraciones presidieran el proyecto conmemorativo de mayor interés de Maximiliano, que le ocupó gran parte de su vida y que él mismo no pudo ver terminado, y en el que la escultura juega el papel de única protagonista: el de su tumba.

Inicialmente propuesto para ser realizado en la Capilla de San Jorge de Wiener Neustadt, su lugar de nacimiento, fue en la Hofkirche de Innsbruck, donde tuvo su acomodo definitivo, no sin

antes pensar en otros sitios como, por ejemplo, el apenas esbozado para levantarse en Monseeland.

No es ahora el momento de reconstruir todo el complicado proceso que llevó, siempre tras la muerte del Emperador, a la erección del mausoleo definitivo en la capital del Tirol; de todas maneras no es hasta 1528 (Maximiliano había muerto en 1519) cuando Jorg Kolderer fue encargado por el sucesor Fernando I de buscar en la mencionada Wiener Neustadt un lugar idóneo para la tumba.

Lo importante para nosotros es recordar cómo el proyecto fue pensado de manera programática como algo unitario. Es curioso señalar cómo en la primitiva idea maximiliana no se pensaba en el sarcófago monumental que más tarde terminó haciéndose: el cuerpo del Emperador habría de reposar bajo las gradas del altar, de manera que fuera pisado por el oficiante, una idea que vemos recogida igualmente en las disposiciones testamentarias de Carlos V con respecto a su enterramiento de Yuste y que, en definitiva, se realiza en El Escorial.

En el caso austríaco, el resultado final no pudo ser, sin embargo, más espectacular. Como decimos, la escultura juega un papel fundamental; se pensaron tres distintos grupos de las más importantes y de mayor monumentalidad son las de las efigies de los antepasados, remontándose a Julio César y terminando con las de los hijos de Maximiliano, realizándose veintiocho de las cuarenta efigies inicialmente pensadas.

Junto a ello se ideó una serie de bustos de emperadores romanos de los que se realizaron treinta y cuatro, aunque hoy sólo conservamos veinte; con todo, estos emperadores nunca llegaron a ser colocados en ningún monumento funerario.

Por fin, hay que señalar las veinticuatro estatuillas de santos relacionados con la Casa de Austria, que en la actualidad ocupan el coro alto de la Hofkirche de Innsbruck.

Las esculturas allí instaladas —los antepasados y los santos— rodean al impresionante sarcófago que se corona por la figura orante de Maximiliano I y las alegorías de las virtudes, y en cuyas paredes relieves marmóreos nos recuerdan las batallas y otros hechos gloriosos de la vida del Emperador.

El conjunto es, pues, un resumen de la mayor parte de los tópicos iconográficos en torno a Maximiliano, y que ya se habían desarrollado en algunos de los programas mencionados.

Destaca, sobre todo, el tema de la dinastía, obsesivo para la legitimación política de una dignidad como la imperial, que continuaba todavía siendo electiva, pero que desde hacía mucho tiempo recaía sobre la familia de los Habsburgo. A ello responden las impresionantes veintiocho esculturas en bronce, iniciadas a principios del siglo XVII, todavía en vida de Maximiliano, por el pintor de Munich Gilg Sesselschreiber, pero en la que intervinieron Jörg Kolderer, Veit Stoss y otros muchos. Un artista de la categoría de Alberto Durero se ocupó del diseño de algunos de ellos, como en el caso del recientemente descubierto dibujo de *Ottoprecht*, del Museo de Berlín, que, sin duda, ha de ser puesto en relación con los trabajos durerianos para la tumba imperial.

Aunque autores como Panofsky o Oettinger interpretaron el conjunto como una suerte de cortejo fúnebre que se inspiraba en los plorantes de las esculturas de Claus Sluter y sus discípulos para los Duques de Borgoña en la cartuja de Champmol en Dijon, hoy se acepta como más aproximada a las ideas de Maximiliano y sus sucesores la hipótesis de Oberhammer, que ha relacionado el conjunto con la descripción que Dión Casio hace de la sepultura de Augusto. Este autor relata un ceremonial funerario romano en el que se transportaban retratos de parientes del difunto, de otros personajes y de héroes de la historia romana, hechos en cera, alrededor del cuerpo del fallecido; en el caso austríaco, y como medio de subrayar el tema de la perennidad y permanencia, la cera se sustituye por el bronce, aunque la idea sería sustancialmente la misma.

El humanista Conrad Peutinger de Absburgo fue el encargado de diseñar el programa de los bustos de emperadores romanos que, como ya hemos dicho, nunca llegaron a ser colocados, aunque parte de ellos fue esculpida por Jörg Muskat. Con ellos, Maximiliano veía efigiada otra de sus grandes preocupaciones, como era la de remontar su estirpe hasta el mundo clásico. Otro humanista de la corte, Jakob Mennel, fue el encargado de proyectar la serie de santos que realizó Kolderer, para indicar que la dinastía, que se remontaba a la Antigüedad, había llegado a su perfección cristiana y santa a lo largo de la Edad Media.

Todo el conjunto culminaba en el sarcófago con los episodios de la vida imperial y la propia imagen del protagonista, que domina el espacio de la iglesia.

Como decimos, no fue hasta fechas muy tardías cuando comenzó su colocación definitiva. Sólo en 1549 se decidió que Maximiliano reposara para siempre en Innsbruck, y los trabajos arquitectónicos de la Hofkirche se iniciaron en la tardía fecha de 1553, terminándose en 1583.

Se culminaba así uno de los grandes proyectos funerarios del Renacimiento europeo en el que la escultura jugó un papel capital. Por encima del espacio arquitectónico, es el monumento y las estatuas colosales las que en Innsbruck predominan, sin lograr una verdadera fusión sintética de ambas artes. Ello se había logrado, sin embargo, en el más logrado y complicado panteón de su hija Margarita de Austria, en la iglesia francesa de Bourg, en Bresse.

#### IV. EL PANTEÓN DE MARGARITA DE AUSTRIA EN LA IGLESIA DE BOU

Margarita de Austria, hija de Maximiliano, fue la mujer del Príncipe Don Juan, primogénito de los Reyes Católicos. La prematura muerte de este último no sólo fue la causa del levantamiento de un magnífico sepulcro en la iglesia de Santo Tomás de Ávila, obra de Fancelli, y fundamental, como es bien sabido, para el desarrollo del Renacimiento en España, sino que, a la postre, permitió la erección del impresionante monumento funerario de Margarita y su tercer marido, Filiberto de Saboya, junto al de Margarita de Borbón, primera mujer de este Filiberto y abuela de Francisco I de Valois, en la iglesia de Bourg, en Bresse.

Dos hechos nos llaman la atención del complejo funerario de Bou. Por un lado, la ahora perfecta integración entre los tres monumentos, cuyas esculturas fueron realizadas por Conrad Meit, y el espacio arquitectónico de una iglesia todavía construida según los modos góticos.

Mientras que la sepultura de Margarita de Borbón se sitúa en el muro derecho del coro cobijada por un complicado arco gótico, la de Filiberto de Saboya ocupa un túmulo en el medio de la nave central, y la de Margarita de Austria, custodiada por un templete también gótico, se coloca en la parte izquierda. Se trata de tres modos distintos de resolver el tema del sepulcro que ejemplifican muy bien el momento de paso de las formas góticas a las ideas renacentistas en cuanto al arte funerario se refiere y que en cierta manera

triumfan en el sepulcro de Filiberto. No olvidemos que la iglesia se levantó entre 1513 y 1532 por el flamenco Van Boghem, en unas fechas que marcan el comienzo del predominio de las formas italianas en Europa, como resulta bien claro también en las esculturas de los fallecidos, obra, como decimos, de Meyt. Pero estas tres tumbas forman parte de un más amplio conjunto decorativo en el que si bien es claro el predominio de la escultura, lo que triunfa en realidad es la idea de la integración de las artes tal como era posible en el gótico.

El magnífico e hiperdecorativo "jubé" separa las naves de la iglesia, por lo demás bastante sencillas, del coro donde están las tumbas, cuya propia sillería es uno de los ejemplos decorativos de mayor calidad en toda Europa a la hora de comprender el paso del Gótico al Renacimiento. Éste ayuda a configurar el espacio arquitectónico en cuyo fondo las vidrieras nos recuerdan los personajes enterrados ahora con el lenguaje colorista de este género artístico, favorito de la Edad Media.

Se produce de esta manera un espacio autónomo y separado del resto de la iglesia, del que no sólo resulta esta integración de las artes de la que hablábamos, sino en el que su configuración final viene dada a través de las artes plásticas –vidrieras, esculturas– las decorativas, y las arquitectónicas en el templete de la tumba de Margarita de Austria y el "jubé". A ello habría que añadir la extraordinaria presencia del coro realizado en un material y color diferente, como es la madera.

Otro elemento, ahora iconográfico, llama poderosamente la atención del visitante de Bou. Tanto en la tumba de Margarita de Austria como en la de su último marido, Filiberto de Saboya, el retrato del difunto es doble: efigiado yacente como dormido y en hábito de corte en la parte superior, aparece desnudo y con una expresión mucho más dramática y "realista" en la inferior.

Para entender esta iconografía, sólo en apariencia extraña, hay que recurrir a algunos de los más conocidos tópicos de la teoría política medieval acerca del tema del "doble cuerpo del rey", tal como lo estudiaron de manera definitiva Ernst Kantorowick y su discípulo Giesey.

Aplicando al hecho político de la dinastía algunas de las ideas en torno al cuerpo místico de Cristo y la propia Iglesia de la teolo-

gía medieval, en algunos ámbitos europeos se vino a distinguir en el cuerpo del rey una como doble naturaleza o propiedad.

La figura del monarca o gobernante se encarnaba en un cuerpo concreto, físico, igual al del resto de los humanos, de naturaleza corrupta y perecedera (es éste el que se representa en la parte inferior de las tumbas mencionadas), pero era portador igualmente de otro tipo de propiedades de mayor importancia, como era la mencionada idea de dinastía que se transmitía inmediatamente, y sin que la idea muriese o desapareciese ni un solo instante, de padres a hijos. Si el cuerpo físico era perecedero, la dinastía era inmortal, pues, aunque había tenido principio, no se le suponía fin. Esta idea que se aplicaba, como decimos, a la Iglesia como cuerpo místico de Cristo, implicaba la inmortalidad de las dinastías como personas jurídicas de carácter no físico sino moral, y era uno de los principios de su legitimación teológica todavía en el siglo XVI. Es, pues, esa inmortalidad las que nos presentan las estatuas superiores de Margarita y Filiberto, retratados como dormidos en un sueño eterno.

## V. LAS TUMBAS DE SAINT-DENIS

La idea del doble cuerpo del Rey dio lugar a complicadas ceremonias funerarias en las muertes de algunos reyes franceses del siglo XVI como estudió Giesey con brillantez, pero no son del caso traerlas ahora a colación.

Sí señalaremos, sin embargo, cómo las imágenes escultóricas más brillantes y de mayor calidad que al respecto nos han llegado son algunas de las conservadas en la Abadía parisina de Saint-Denis, panteón de los Reyes de Francia.

Las destrucciones de la Revolución francesa hacen difícil el estudio del conjunto como tal, del que, por fortuna, se salvaron gran parte de los monumentos individuales.

Desde este punto de vista, habría que destacar la obra de Antonio y Giovanni Giusti, realizada entre 1515 y 1531, es decir, contemporáneamente a las obras de Bou, de la tumba de Luis XII en Saint-Denis, y en la que los cuerpos orantes de los monarcas coronan un templete renacentista que, rodeado por las alegorías de las virtudes, cobijan sus imágenes desnudas y con el muy realista rictus de la muerte.

De esta manera, en la parte inferior se mostraba el aspecto perecedero del cuerpo físico, mientras que en las figuras orantes de la parte superior se nos presenta el inmortal, subrayando esta peculiar dualidad o "geminatio regal" a la que nos referimos.

En este templete Blunt quiso ver un eco remoto del proyecto de tumba miguelangelesco de Julio II en Roma y así pudiera ser en efecto, y ello no sólo en las formas, sino también en la singular combinación de escultura y elementos arquitectónicos que proponía el maestro italiano, inspirado a su vez en algunos sarcófagos paleocristianos.

Una misma idea encontramos en la clasicista tumba que Philibert de l'Orme como arquitecto y Bontemps como escultor comenzaron en 1547 en honor de Francisco I de Francia, así como en la magnífica de Enrique II, su sucesor, obra de Primaticcio y Germain Pilon, iniciada en 1563.

En ésta, la congelación y pureza de las formas arquitectónicas, en algunos de cuyos abstractos motivos decorativos resuenan otra vez ideas miguelangelescas, se realiza una sabia separación y delimitación de arquitectura y escultura que, conforme avanza el siglo, caminan por los derroteros de una especificidad disciplinar cada vez más acusada. Autonomía que resulta ya clara y definitiva en favor de los monumentos puramente escultóricos dedicados a los corazones de Francisco I, obra de 1550 de Pierre Bontemps, y en el maravilloso de Enrique II, obra maestra de Germain Pilon de hacia 1560 y conservado en el Museo del Louvre.

## VI. EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

La culminación de muchas de estas ideas tendría lugar en los proyectos y realizaciones españoles de panteón regio que Felipe II erigió en el Monasterio de El Escorial.

Como en el resto de las dinastías tardomedievales europeas, desde los emperadores alemanes a los Grandes Duques de Borgoña, los reyes españoles se habían procurado costosos monumentos funerarios que, en los albores de la Edad Moderna, tenían sus puntos de mayor representatividad en lugares como la Cartuja de Miraflores de Burgos, donde Isabel la Católica enterró a sus padres y hermano, y la Capilla Real de Granada, donde terminaron los restos de

los Reyes Católicos y sus sucesores Juana de Castilla y Felipe el Hermoso.

Episodios suntuosos muy bien conocidos son, a la vez, ejemplo de esa idea, ya humanista y petrarquista, de la magnificencia que se extendía por Europa, y de la integración de las artes. La arquitectura de Burgos y de Granada no se concibe sin su complemento escultórico de tumbas y retablos, de pinturas, de rejas y aun de los mismos ornamentos litúrgicos, superando otros ejemplos europeos del momento como la tumba de Federico III, el padre del Emperador Maximiliano, de la catedral vienesa de San Esteban.

Carlos V, que en su juventud quiso ser enterrado en la Cartuja dijonesa de Champmol como si de un duque de Borgoña se tratara, elevó la Catedral de Granada igualmente con fines funerarios. Pero como le sucedió a Maximiliano I, sus restos no encontraron definitivo reposo sino hasta varios años después de muerto, cuando Felipe II los trasladó de Yuste a El Escorial.

Las diferencias entre ambos espacios son grandes aunque no suponen contradicción, sino, más bien, una progresiva sofisticación. La mayor complejidad escorialense se fundamenta sobre todo en la aparición de un mayor número de niveles a la hora de representar el cuerpo del Rey, pues aquí, encima de los aposentos reales, se incluyeron las estatuas orantes de Leoni, de manera que Felipe II, desde su oratorio, veía no sólo el altar mayor, sino el grupo formado por Carlos V y su familia, situado justo enfrente del oratorio regio.

La presencia de estos grupos orantes, y la pintura de la *Gloria* de Cambiaso en el coro, implica en El Escorial el planteamiento de cuatro niveles distintos en la representación de la dignidad real:

- a) El cuerpo muerto en el subsuelo.
- b) El cuerpo vivo en los aposentos.
- c) El cuerpo "eterno" del Rey, desde el punto de vista de su pertenencia a la dinastía, aludido en las esculturas orantes.
- d) El cuerpo en el Gloria: como aparece en el fresco de Cambiaso. De esta manera, las esculturas escorialenses llevan a uno de los más altos de realización posible la idea comentada del "doble cuerpo del Rey", y tienen su presencia dinástica con un claro contenido contrarreformista. Recordemos que las figuras fundidas por Leoni representan al Rey y su familia en postura orante

ante el altar y custodia mayor de la Basílica, haciendo hincapié en el tema, tan querido del arte funerario español del siglo XVI, de la "adoración perpetua"; es ahora toda una dinastía la que se arrodilla ante el milagro de la Eucaristía.

El conjunto escurialense es susceptible de analizarse desde otro punto de vista. No se ha señalado lo suficiente el hecho de que este complejo, en el que la parte palaciega ocupa un no desdeñable lugar, carece, en realidad, de un elemento tan esencial en la iconografía cortesana como es el del "retrato del Rey"

Aunque el análisis del tema nos llevaría muy lejos, sólo queremos indicar que si en El Escorial hay un "retrato del Rey", son precisamente los grupos funerarios los que cumplen esta función. Ello no sólo es indicativo de una determinada lectura religiosa y contrarreformista del tema, sino del importante juego que se ha dado a la escultura como género.

Repetidamente se ha señalado el escaso papel que ésta cumple en el edificio. Ello es cierto si lo medimos en términos cuantitativos; en El Escorial cualquier discurso artístico está sometido, desde luego, al arquitectónico, como sucede con las propias figuras orantes enmarcadas en el clasicista ambiente que diseñó Juan de Herrera.

Igualmente se trata de unas representaciones regias semiocultas y difíciles de ver con detalle dada su buscada colocación. Ello habría de ponerse en relación no sólo con la idea de la majestad oculta tan querida del Rey Prudente, sino, quizás, con las críticas que desde medios próximos a la corte –recordemos algunas de las afirmaciones de Diego de Villalta reprochando el valor exaltatorio de estatuas y monumentos– se hacía a la escultura. Pero estas ideas restrictivas en torno al papel de la misma en El Escorial, palidecen ante el comentado hecho de que ellas son los únicos y verdaderos "retratos del Rey" en el edificio. Semiocultas y enmarcadas en una potentísima arquitectura, su rigor, monumentalidad, religioso carácter contrarreformista, así como lo rico y perdurable de su material bronceo, nos hablan de esa idea de eternidad y permanencia que Felipe II buscaba para los Habsburgo españoles.

## VII. BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

- BLUNT, A., *Arte y arquitectura en Francia, 1500-1700*, Madrid 1977.
- CHECA, F., *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid 1992.
- MEZZATESTA, M., *Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni*, Nueva York 1980.
- MULCAHY, R., *A la mayor gloria de Dios y el rey: la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1992.
- OBERHAMMER, V., *Die Bronzestandbilder des Maximilian-Grabmalees in der Hofkirche zu Innsbruck*, Innsbruck 1935.
- OETTINGER, R. UND D., *Die Kunstdenkmaler der Stadt Innsbruck. Die Hofbauten*, Viena 1986.
- PANOFSKY, E., *Tomb sculpture*, Nueva York 1992.
- PLON, E., "Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche". *Leon Leoni sculpteur de Charles V et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, París 1887.
- SCHEICHER, E., *Das Grabmal Kaiser Maximilian in der Innsbrucker Hofkirche*, Viena 1986.
- WEIL-HARRIS BRANDT, K., "Il rapporto tra scultura e architettura nel Rinascimento", en *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Venecia 1944.

Fernando CHECA CREMADES  
 Universidad Complutense