

Símbolos para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media

María RODRÍGUEZ VELASCO
Universidad CEU San Pablo

I. Introducción.

II. Las Partidas de Alfonso X y la jerarquización de la arquitectura.

III. El monumento exento: idealización del yacente y cotidianidad en lo narrativo.

3.1. *El personaje yacente: rasgos, vestimentas y atributos iconográficos.*

3.2. *La iconografía como espejo del ritual funerario.*

3.3. *El simbolismo de las figuras animales.*

IV. El Lucillo: realismo del yacente y nuevas fórmulas iconográficas.

4.1. *El retrato funerario: vestimentas y atributos iconográficos.*

4.2. *Heráldica y epigrafía: el sentido de pertenencia.*

4.3. *Una nueva iconografía: escenas y personificaciones.*

V. La Cartuja de Miraflores y el esplendor de la escultura funeraria.

5.1. *El poder real en la escultura funeraria: Juan II e Isabel de Portugal.*

5.2. *El sepulcro retablo: renovación del retrato e impulso decorativo.*

VI. Precedentes del Renacimiento: el Doncel de Sigüenza.

VII. Conclusiones.

El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones,

San Lorenzo del Escorial 2014, pp. 445-462. ISBN: 978-84-15659-24-2

I. INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta comunicación es profundizar en el significado de la escultura funeraria como una de las principales manifestaciones escultóricas de la Baja Edad Media. Símbolos y escenas no se plasman en estas obras únicamente con carácter ornamental, sino que desvelan la concepción de la vida y de la muerte del hombre de esta época. La iconografía funeraria, sin duda, revela el deseo del hombre de perpetuar su memoria más allá de la muerte, pero a la vez refleja la profunda religiosidad del hombre medieval, que se concibe como *homo viator*, en camino hacia la eternidad. De hecho, como señala Jaques le Goff, para él “no hay línea divisoria entre este mundo y el más allá”, afirmación atestiguada por la fusión del Infinito y lo cotidiano en la escultura funeraria¹. Esta exposición se propone abordar la evolución de la escultura funeraria en el gótico hispano, entre los siglos XIII y XV, desde sus tipologías generales hasta los programas iconográficos que la conforman.

II. LAS PARTIDAS DE ALFONSO X Y LA JERARQUIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA

En las disposiciones testamentarias, ya desde el siglo XII, se advierte con frecuencia el deseo de los fieles de enterrarse en el interior de las iglesias, si bien entonces este privilegio únicamente se concedía a algunos monarcas. ¿Cuándo se generalizan los enterramientos en el interior de las iglesias y se favorece por tanto la creación del monumento funerario? Será el rey Alfonso X “el Sabio” quien disponga en las “Siete Partidas”, redactadas entre 1256 y 1265, la posibilidad del enterramiento en el interior de los templos. Así, en la primera Partida, título XIII, ley V, bajo el epígrafe “En cuál iglesia se debe cada uno soterrar” se establece que “Soterrar deven cada un home en el cementerio de aquella Eglesia onde era parrochiano e oya las Horas quando era vivo e do rescebia los Sacramentos. Pero si alguno quisiesse escoger sepultura en otro cementerio ansi como en la Eglesia Cathedral o en Monesterio o en

¹ GOFF, J. le, *El hombre medieval*, Alianza Editorial, Madrid 1990, p. 38.

aquella Iglesia do estaba enterrado su linaje o en otro cementerio qualquier puédelo fazer”².

A partir de esta disposición se advierte en el interior de los templos la multiplicación de pequeñas capillas impulsadas en su mayor parte por la nobleza, así como la jerarquización del espacio arquitectónico en función de la ubicación del monumento funerario, buscándose siempre la mayor cercanía al altar mayor para los enterramientos³. Esto implica que habitualmente presbiterio y coro se reserven para personajes de elevada condición social y religiosa, como se observa, por ejemplo en el caso del Obispo D. Mauricio, impulsor de la catedral gótica de Burgos y cuya escultura funeraria centraliza el coro catedralicio. Estos emplazamientos no sólo eran considerados privilegiados en lo material, sino sobre todo en lo espiritual, pues de este modo se aseguraban la intercesión por su alma mediante los cantos y plegarias recitadas por monjes y canónigos.

También los claustros, concebidos en la Edad Media como alegoría del Paraíso, destinados a la contemplación mediante la *lectio divina*, y las salas capitulares monásticas, se convirtieron en lugar de sepultura preferente, en este caso reservado especialmente a los clérigos⁴.

III. EL MONUMENTO EXENTO: IDEALIZACIÓN DEL YACENTE Y COTIDIANIDAD EN LO NARRATIVO

En la segunda mitad del siglo XIII es frecuente la elaboración de monumentos funerarios exentos y su disposición centralizando el espacio arquitectónico. Evidentemente los antecedentes de esta tipología en el arte cristiano nos obligan a remontarnos a los sarcófagos paleocristianos de las catacumbas, también tallados con riquísimos relieves, si bien advertimos una pequeña diferencia que se explica desde su ubicación original. Mientras los sarcófagos paleocristianos se tallaban principalmente en su anverso puesto que eran adosados a los muros de las catacumbas, en el gótico la disposición del relieve se prolonga por la totalidad de la pieza, dado que están concebidos para ser

² Cfr. GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Diputación Provincial, Burgos 1988, p. 13.

³ BANGO TORVISO, I., “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4 (1992) 93-132.

⁴ La interpretación simbólica del claustro ya había sido recogida por san Isidoro en sus *Etimologías*, siendo después enriquecida a partir del último cuarto del siglo XI por Honorio de Autum, que también lo considera en el capítulo CXLIX de su *Gemma Animae* “pórtico de Salomón construido junto al templo”. Cfr. SUREDA, J., y LIAÑO, E., *El despertar de Europa*, Encuentro, Madrid 1998, p. 31.

rodeados, en el centro de un espacio. Además en el paleocristiano el retrato de los difuntos podía incluirse en un medallón central, pero sin el protagonismo adquirido en la Baja Edad Media.

Desde el siglo XIII tampoco se deja al azar la disposición de estos monumentos exentos, sino que estarán orientados preferentemente hacia el presbiterio, o hacia el altar de las capillas funerarias. Esto también hay que entenderlo en la estela de la tradición de las basílicas paleocristianas, que por lo general orientan su cabecera al Oriente, punto del nacimiento del sol, identificado a su vez con la verdadera luz que es Cristo. También los Padres de la Iglesia habían trazado el parangón entre el nacimiento del sol y la resurrección, por lo que al disponer orientados los monumentos funerarios, los fieles se muestran esperando la resurrección. Orígenes, en el siglo III, en su *Tratado de la oración* ya señalaba que “el Oriente manifiesta que debemos rezar hacia ese lado, como símbolo del alma mirando al amanecer de la nueva luz”⁵.

3.1. *El personaje yacente: rasgos, vestimentas y atributos iconográficos*

En la tipología exenta se introduce ya la representación del finado, yacente, y en cierto modo idealizado en lo referente a los rasgos del rostro, siempre expresando serenidad. Todavía la escultura no refleja la edad real del personaje en el momento de su muerte, sino que Emile Mâle señala que los personajes deben adecuarse a la edad de Cristo pues, siguiendo la teología medieval “la humanidad entera debe parecerse, en efecto, a su divino ejemplar, a Jesucristo”⁶. En estos casos la individualización del personaje puede derivarse del tratamiento de ropajes y detalles secundarios que revelan su posición social. Así, por ejemplo, se observa que los caballeros portan lo trajes de milicia, incluso obedeciendo a la descripción del ritual de investidura de armas detallado por las Partidas de Alfonso X: “Vestían camisa, brial y manto, calzaban las espuelas y ceñían la espada en cinta y el escudo”⁷.

También entre los atuendos religiosos podemos diferenciar distintas dignidades eclesiásticas, aunque en este caso no siempre se da la estricta correspondencia entre la condición del retratado y sus vestimentas. En este sentido, encontramos disposiciones testamentarias donde nobles y gobernantes expresan su deseo de ser sepultados y representados con un determinado hábito religioso. Es el

⁵ Cfr. SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, Encuentro, Madrid 2009, p. 130.

⁶ MÁLE, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El Gótico*, Encuentro, Madrid 2001, p. 407.

⁷ Cfr. FRANCO MATA, A., “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII-XIV)” en *De Arte*, 2 (2003) 70.

caso de Sancho IV, “el Bravo” y de Enrique III “el Doliente”, revestidos con el hábito franciscano en sus enterramientos de la Catedral de Toledo. Así lo pide Enrique III en su Crónica: “Encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que la crió e ha de salvar si la sua merced fuere; e mando quel mi cuerpo sea enterrado en el hábito de San Francisco en la Iglesia de Santa María de Toledo Catedral”⁸.

Más allá de la moda, espejo social de distintas épocas y escuelas, hay otros motivos a priori decorativos pero que destacan la piedad, el valor y el poder de las figuras representadas. Inicialmente la corona franciscana, el rosario y el libro de Horas se asocian especialmente a figuras femeninas para subrayar su piedad, como se observa, por ejemplo en la imagen de Doña Urraca López de Haro, abadesa del Monasterio de San Salvador de Cañas entre 1225 y 1262, en su retrato funerario⁹. Además su condición al frente del Monasterio queda atestiguada por el báculo, atributo iconográfico propio también de los monumentos episcopales.

3.2. *La iconografía como espejo del ritual funerario*

En el citado monumento de la abadesa de San Salvador de Cañas, realizado hacia 1275, la piedad se ve solemnemente acentuada por la presencia de un pequeño ángel turiferario portador del incensario. Este detalle, tomado de la escuela francesa coetánea, no es sino una asimilación de la liturgia funeraria por la manifestación artística. Este acercamiento a lo cotidiano se advierte también en la escultura narrativa que completa el lecho mortuorio en sus cuatro caras, puesto que el monumento centralizaba la sala capitular y por tanto estaba pensado para ser contemplado desde distintos puntos de vista. Los relieves de Cañas nos introducen en una temática habitual en la iconografía funeraria de la segunda mitad del siglo XIII: los funerales¹⁰.

La lectura de la pieza comenzaría en uno de los lados menores con la representación de la *elevatio animae*, fórmula iconográfica que presenta el

⁸ Cfr. NUÑEZ RODRÍGUEZ, M., “La indumentaria como símbolo en la escultura funeraria”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, p.12.

⁹ BAURY, G., “Sainteté, mémoire et lignage des abbesses cisterciennes de Castille au XIIIe s. La comtesse Urraca de Cañas (av. 1207-1262)”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 41 (2011) 151-182.

¹⁰ GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., “La liturgia de los funerales y su repercusión en la iconografía gótica”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela 1988, pp. 31-50.

alma llevada al Paraíso por los ángeles, generalmente dos por criterio de simetría. El alma, obedeciendo a la tradición iconográfica del gótico, se presenta a modo de figura infantil tomada siguiendo el ritual de la *velatio* de las manos. A continuación se desarrolla el cortejo fúnebre y las exequias del difunto, con un creciente naturalismo en el tratamiento de las figuras. Es en esta escena donde se hace patente el valor de lo cotidiano y la humanización reinante en la iconografía gótica, frente al mayor simbolismo de los siglos anteriores. El hieratismo o idealización del yacente contrastan con los gestos teatrales de las plañideras que se mesan los cabellos y posan su mano sobre las mejillas, como expresión todavía convencional del dolor¹¹.

También en el cortejo fúnebre se adivinan por sus atuendos y motivos iconográficos distintas dignidades eclesiásticas, como obispos, abades, franciscanos, dominicos, diáconos, o, como en este caso, las propias monjas cistercienses del monasterio de San Salvador de Cañas. Es habitual en todos los cortejos la presencia de franciscanos y dominicos, identificados por sus respectivos hábitos, no sólo por su relevancia en la espiritualidad desde la Baja Edad Media, sino como dispensadores de los últimos auxilios a los moribundos¹². En definitiva, todos estos detalles ponen de manifiesto la estrecha relación entre el arte y la liturgia a lo largo de la Edad Media.

3.3. *El simbolismo de las figuras animales*

La contemplación del monumento funerario de San Salvador de Cañas se completa con la presencia de las figuras animales que le sirven de soporte. En primer lugar aíslan el conjunto del suelo, en cuanto éste es sagrado, pero también introducen un significado simbólico. En el conjunto de la tipología exenta los animales más representados a tal fin son el perro y el león. El perro es a la vez distintivo de nobleza y alegoría de fidelidad. Pero en mayor número se muestra el león, símbolo funerario desde la civilización egipcia, donde ya expresaba las ideas de fuerza y poder. También el *Fisiólogo* griego del siglo II se hacía eco de tales virtudes, pero cuando el contenido de éste se moraliza en los *Bestiarios* medievales copiados y decorados en los *scriptoria* monásticos, el león es considerado también alegoría del propio Cristo, de su muerte y resurrección¹³. Otro animal que excepcionalmente puede aparecer como parte

¹¹ GARNIER, F., *Le langage de l'image au Moyen Age. Grammaire des gestes*, Le Léopard d'Or, 1989.

¹² FRANCO MATA, A., "Arte y liturgia: un fondo de un lucillo gótico en el Museo Arqueológico Nacional", en *Aragón en la Edad Media*, nº 14-15 (1999) 567.

¹³ MALAXECHEVERRÍA, I., *Fauna fantástica en la Península Ibérica*, Kriselv, San Sebastián 1991, p. 225.

del monumento funerario es el águila, “reina de las aves”, como señala san Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, ensalzada en los *Bestiarios* como única ave capaz de remontar su vuelo hasta el sol sin deslumbrarse y como tal asociada también a la resurrección¹⁴.

La riqueza iconográfica desplegada en la segunda mitad del siglo XIII no desaparece sino que se enriquece con nuevas aportaciones y tipologías derivadas en ocasiones de la adecuación del monumento funerario a la arquitectura y a la liturgia celebrada en ésta.

IV. EL LUCILLO: REALISMO DEL YACENTE Y NUEVAS FÓRMULAS ICONOGRÁFICAS

En muchas ocasiones la riqueza decorativa de los monumentos exentos suponía sin embargo un obstáculo para la unidad arquitectónica, además de que dificultaba la contemplación de los rituales celebrados, bien en el altar mayor o bien en los altares de las pequeñas capillas catedralicias. Por ello desde finales del siglo XIII se recomienda a los fieles la realización de lucillos y sepulturas llanas, si bien en ningún caso desaparecen los anteriores monumentos exentos, ahora especialmente destinados a la nobleza. Así se constata en los documentos derivados de los sínodos celebrados en España entre los siglos XIV y XVI, donde se da cuenta de dichas recomendaciones. Así en Oviedo, en 1377, se advierte que “La altura de las sepulturas et de los sepulcros, fechos dentro en el cuerpo de las iglesias, facen gran fealdat en las iglesias...”¹⁵. En 1553, en un nuevo sínodo de la ciudad ovetense, se incide en este aspecto: “en muchas yglesias deste nuestro obispado se ponen vultos, sepulturas y piedras más altas que la tierra sobre los difuntos, lo cual es fealdat para la iglesia e impedimento para el servicio de ella...”¹⁶.

También los contratos de obra se convierten en documentos clave para explicar este cambio de ubicación, como se advierte en el estipulado para la realización del sepulcro de Don Pedro de Castilla y Doña Beatriz de Mendoza en la iglesia de San Lorenzo el Real de Toro (Zamora), donde se establece que “no se puedan poner bulto o bultos algunos altos que impidan con monumentos algunos la dicha capilla, e que bultos algunos se ovieren de poner y pongan

¹⁴ *Ibidem*, p. 129.

¹⁵ Cfr. BANGO TORVISO, I., “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española” ..., o.c., p. 115.

¹⁶ *Idem*

arrimados a las paredes de la dicha capilla...metidos por manera que en la dicha capilla non aia enbarazo”¹⁷.

Para responder a esta realidad se conforman los lucillos como sepulcros abiertos en los muros laterales, por lo que no obstaculizaban el espacio ni la visibilidad de las ceremonias. Habitualmente los lucillos quedan enmarcados por grandes arcos, estructura que nos conduce a sus antecedentes más remotos también en los *arcosolia* de las catacumbas romanas, en la arquitectura funeraria paleocristiana¹⁸.

4.1. *El retrato funerario: vestimentas y atributos iconográficos*

El planteamiento del lucillo no implica una reducción de lo decorativo, sino una continuidad respecto a la tradición anterior, así como un enriquecimiento de las fórmulas iconográficas y del tratamiento de la imagen del difunto. En cuanto a ésta, mantiene la posición yacente y su orientación hacia el presbiterio, si bien adquiriendo mayor tridimensionalidad. La primera novedad está en el tratamiento del rostro, donde ya se advierte una mayor intención de retrato por el realismo y la individualización de los rasgos. Ya podemos hablar de retratos funerarios, generalizándose a partir del siglo XIV el uso de mascarillas de cera como modelo para la posterior ejecución del monumento funerario, siguiendo una técnica ya utilizada desde la antigüedad romana. También los contratos manifiestan la exigencia de un parecido entre la escultura y el modelo real.

A partir del siglo XIV y, especialmente a medida que avanzamos en la cronología del siglo XV, en las representaciones hispanoflamencas, se aprecia una mayor suntuosidad en los ropajes, que no sólo denotan una condición social determinada, sino que se convierten en pretexto para una talla de gran minuciosidad que trata de imitar los brocados y la variedad del rico comercio textil de la época, centralizado especialmente por Castilla y los Países Bajos. Se multiplican ahora en las esculturas los mantos envolventes, los pliegues quebrados y angulosos que acentúan la volumetría y monumentalidad de las figuras. La tridimensionalidad se ve subrayada por el efecto del claroscuro derivado de esta nueva forma de trabajar las vestimentas. Sin duda, tanto el realismo de los rostros como el tratamiento de los ropajes, se debe a la influencia de la

¹⁷ *Compra de la Capilla Mayor (de San Lorenzo de Toro) para D. Sancho de Castilla e sus descendientes*. 1494. Archivo Diocesano de Zamora, Libro 15, leg. 1, fols. 2v y 3r.

¹⁸ KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Catedral, Madrid 1981, p. 34.

escuela flamenca y más concretamente en lo referente a la escultura, al maestro Claus Sluter, iniciador del sepulcro de Felipe “el Atrevido”¹⁹. En esta obra, conservada en el Museo de Dijon, son notables no sólo el retrato del protagonista sino también la monumentalidad y fuerza expresiva de las plañideras del basamento.

En los lucillos, más allá de las vestimentas, también advertimos la generalización de motivos iconográficos que llevan a la exaltación del representado siguiendo con la tradición anterior. Son habituales el libro de Horas y el rosario, especialmente en las mujeres, para subrayar la piedad. Entre los caballeros se impone la espada como elemento distintivo. Siguiendo el ritual de investidura de armas en la Castilla de la época, se ha señalado cómo la espada haría referencia a las virtudes que debe cultivar un buen caballero: prudencia, fortaleza, templanza y justicia²⁰. También los reyes pueden ser portadores de espada, si bien es más habitual su caracterización con corona, manto real y cetro, atributos por excelencia de su poder.

Entre las figuras animales antes citadas, desde el siglo XIV es habitual la disposición del perro no sólo como basamento sino también a los pies del difunto, con idéntica connotación de fidelidad que en el siglo anterior. Entre éstos, con frecuencia podemos advertir la presencia del lebrél, perro de caza que refiere la condición noble del finado, ya que la caza era actividad de ocio propia de reyes y de nobles pues servía para cultivar virtudes como la paciencia y la prudencia. En muchas ocasiones, a los pies de los difuntos, lo que encontramos son pequeños pajes o doncellas, recostados o dormidos, a veces portando un libro, otras el yelmo o el escudo de armas del retratado. En ellos se refleja la fidelidad a sus señores, introduciendo otra nota de humanidad en la escultura funeraria. También se observa cómo desde el siglo XV los servidores pueden rodear los monumentos funerarios de la nobleza como asimilación del ritual funerario, donde los señores eran llevados a hombros por sus lacayos y después honrados ya en la capilla ante el monumento fúnebre.

4.2. *Heráldica y epigrafía: el sentido de pertenencia*

La mayor individualización de las figuras a partir de sus retratos se completa con el protagonismo que adquiere la heráldica, presente desde los

¹⁹ De tipología exenta, fue terminado hacia 1405-6 por Claus de Werve. JUGIE, S., *The mourners: tomb sculptures from the court of Burgundy*, Yale University Press, 2010.

²⁰ PORRO GIRARDI, N. R., *La investidura de armas en Castilla del rey Sabio a los Católicos*, Valladolid 1998, pp. 85-91.

inicios de los monumentos funerarios bajomedievales pero más significativa desde el siglo XIV. Los escudos subrayan la preeminencia social del difunto y ponen de manifiesto la pertenencia del finado a un determinado linaje. De este modo el retratado se presenta como modelo a seguir para los más jóvenes de la familia, en la línea de lo que suponían en la antigua Roma las *imagines maiorum* o imágenes de los antepasados. Además desde el punto de vista formal introducen una rica policromía en el conjunto.

La identificación del personaje sugerida hasta ahora por heráldica, rasgos y vestimentas se explicita con las inscripciones epigráficas de los monumentos funerarios. En ellas se identifica al finado, se nos dan claves de su consideración social y se indica la fecha de muerte, dato este último de gran valor para ordenar la evolución de la escultura funeraria. Con el transcurrir de los años las cartelas contienen además verdaderos textos laudatorios que dejaban constancia de las virtudes del retratado, así como pequeñas oraciones de intercesión por su alma.

4.3. Una nueva iconografía: escenas y personificaciones

La renovación iconográfica se observa también en las escenas que completan los sepulcros. En primer lugar, podríamos señalar la persistencia de imágenes cotidianas relativas a costumbres fúnebres, como la *pitança de los aniversarios*, o entrega de alimentos entre los más necesitados²¹. Así lo dispone Martín II Rodríguez (+1242), obispo de León, que ordena a sus servidores distribuir, tras su muerte, alimentos entre los pobres, imagen recogida en el basamento de su lucillo, trabajado entre 1260 y 1265. Se trata de una expresión de la caridad, frecuentemente representada en los sepulcros de los preladados, pero también atestiguada por testamentos nobles, como el del infante Don Juan, hijo de Alfonso X, que dispuso en 1319 que el día de su entierro “se vistiese a mil pobres con pellotes y sayas de sayal”, amén de repartir alimentos a todos los necesitados que acudiesen a su sepelio²².

Junto a la presencia de la citada escena, se advierte en los lucillos la introducción de escenas de Antiguo y Nuevo Testamento. Es preciso advertir que la selección de éstas obedece a criterios ya establecidos en los sarcófagos paleocristianos del siglo IV. Esto significa que entre los personajes y episodios

²¹ FRANCO MATA, A., *Escultura gótica el León y provincia (1230-1530)*, León 1998, p. 384

²² Cfr. FRANCO MATA, A., “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII-XIV)”, en *De Arte*, 2 (2003) 54.

del Antiguo Testamento se repiten Daniel, el rey David o el Sacrificio de Isaac, todos en relación con el recurso patrístico de la prefiguración que subrayaba la continuidad de Antiguo y Nuevo Testamento. De este modo los personajes más significativos del Antiguo Testamento y sus vidas eran presentados ante los fieles como anticipo del propio Cristo y de su vida. El recurso literario de la prefiguración fue impulsado definitivamente por Orígenes en la escuela de Alejandría del siglo III y un siglo más tarde San Agustín lo sintetizaba con la siguiente expresión: “¿Qué es el Antiguo Testamento sino la ocultación del Nuevo y qué es el Nuevo sino la ocultación del Antiguo?”²³.

Pero por encima de estas escenas, en las manifestaciones góticas, dominan los episodios del Nuevo Testamento. Entre éstos abunda la escena de la Crucifixión como referencia explícita a la muerte de Cristo y medio de salvación para el hombre. Sin embargo no es difícil encontrar escenas del ciclo de la Encarnación, como la Anunciación y la Adoración de los Magos. En cuanto a la primera, se muestra como continuidad de la historia de salvación en el Nuevo Testamento, a la vez que refleja la espiritualidad mariana propia de los siglos del gótico²⁴. Otra de las escenas más repetidas, en este caso en directa consonancia con la tradición de los sepulcros paleocristianos, es la Adoración de los Magos, interpretada desde los orígenes de la iconografía cristiana como imagen de salvación universal, llegada hasta los pueblos más lejanos de la tierra²⁵. Es esta salvación la que se implora para el difunto enterrado en estos sarcófagos.

Las variantes en el repertorio se pueden explicar también desde la vida, las devociones y deseos de los propios comitentes. Es el caso de D. Alonso de Cartagena (+1435), obispo de Burgos, gran impulsor de las obras catedralicias en el siglo XV, que en el sínodo burgalés de 1443 determina la celebración de la Visitación como festividad litúrgica mayor en la ciudad. Esto corresponde con la iconografía reinante en su capilla funeraria, situada en el transepto sur de la Catedral. El retablo está presidido por una gran pintura de la Visitación, escena que se repite también de forma excepcional en uno de los frentes menores del lecho funerario de tipología exenta, así como en la mitra del propio obispo²⁶.

²³ SAN AGUSTÍN, *La Ciudad de Dios*, Tecnos, Madrid 2007, lib. XVI, cap. XXVI. El tratamiento prefigurativo del Sacrificio de Isaac y la figura de David es recogido por DULAHEY, M., *Bosques de símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I y IV)*, Ediciones Cristiandad, Madrid 2003, pp. 171-187 y 289-307.

²⁴ GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., “La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses”, en *Reales Sitios*, 1983, pp. 65-72.

²⁵ GARCÍA MAHIQUES, R., *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el arte de la Antigüedad*, Ephialte, Vitoria 1992.

²⁶ GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, o.c., p. 51.

En esta misma línea, los santos que completan la decoración de los sepulcros obedecen a devociones particulares, al patronazgo sobre el finado o sobre la ciudad en la que se realiza la escultura funeraria. El protagonismo de los santos, también presentes en el sepulcro de Don Alonso de Cartagena, sirva de ejemplo la burgalesa santa Casilda, obedece también a su papel de intercesores por el alma del personaje enterrado²⁷.

Entre las novedades iconográficas dignas de reseñar a medida que nos aproximamos al siglo XV destaca la personificación de las virtudes, que nos acercan a la escuela italiana. Podemos encontrarlas, por ejemplo, en el ya citado lucillo de Don Pedro de Castilla y su esposa Doña Beatriz de Fonseca, en la iglesia de San Lorenzo de Toro, donde en el basamento del monumento funerario se suceden, enmarcadas por arquerías, las personificaciones de las virtudes teologales, fe esperanza y caridad. Aunque en mal estado de conservación por la calidad de la piedra arenisca, la humedad y el paso del tiempo, los atributos iconográficos permiten reconocer a las tres figuras femeninas como personificación de dichas virtudes: la Fe, portando un cáliz y junto a una pila bautismal; la Esperanza, siguiendo modelos de grabados, sostiene un haz de espigas y la Caridad se individualiza por los panes²⁸. Su presencia en el monumento funerario acentúa la exaltación del matrimonio enterrado, convertido mediante la representación artística en modelo y espejo de dichas virtudes.

V. LA CARTUJA DE MIRAFLORES Y EL ESPLENDOR DE LA ESCULTURA FUNERARIA

El esplendor de la escultura del gótico hispano llega en el siglo XV con el crecimiento de las capillas funerarias familiares, convertidas en importante medio de financiación durante la construcción de las catedrales. Pero sin duda hay un recinto donde se sintetiza la evolución de la escultura funeraria y donde ésta llega a su máximo esplendor en cuanto a estructuras y símbolos: la Cartuja de Miraflores (Burgos).

5.1. *El poder real en la escultura funeraria: Juan II e Isabel de Portugal*

²⁷ GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., “El culto a los santos y la escultura funeraria burgalesa: Santa Casilda en la devoción popular medieval”, en *Estudios de Historia y Arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos 2005, pp. 289-296.

²⁸ Respecto a la iconografía de las virtudes en los monumentos funerarios, REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro en la España del siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid 1987, pp. 200-204.

Allí, centralizando el presbiterio, por tanto rompiendo con las recomendaciones que se habían dado para la disposición de los lucillos, se alza majestuoso el monumento fúnebre de Juan II y su esposa Doña Isabel de Portugal, obra realizada por Gil de Siloé entre 1489 y 1493. La reina Isabel la Católica quiso para sus padres un sepulcro acorde a su dignidad real, que se distinguiera de los monumentos de la nobleza, tanto por la calidad del material empleado, como por su forma y su riquísima iconografía. Se trata de una de las obras de mayor suntuosidad y belleza del hispanoflemenco, trabajada hasta el mínimo detalles, con una minuciosidad propia de un orfebre.

El material escogido para la obra es el alabastro, materia noble, de gran dureza y resistencia al tiempo, símbolo de la eternidad. Con él se estructura un gran basamento en forma de estrella de ocho puntas, sin precedentes en los modelos funerarios anteriores. La forma estrellada, en consonancia con los terceletes de la bóveda del presbiterio, acentúa la centralización del espacio y nos recuerda el simbolismo del número ocho desde el arte paleocristiano en relación con la idea de salvación, de nacimiento a una nueva vida²⁹.

Sobre el lecho mortuario, cuya iconografía referiremos posteriormente, se dispone el doble retrato yacente de los reyes, que no destacan únicamente por sus atributos reales (coronas, mantos reales o cetros) sino también por los motivos propios de la piedad, como el libro de Horas en el caso de Doña Isabel de Portugal. Los mantos, los almohadones sobre los que reposan las regias cabezas, están trabajados como si se tratara de bordados en piedra, con un preciosismo que el escultor ya había manifestado en sus trabajos previos en la Catedral de Burgos. En torno a las figuras, se disponen los cuatro evangelistas, siguiendo una iconografía ya vista en la Puerta del Sarmental de la catedral burgalesa, como escribas y a la vez acompañados de los símbolos del Tetramorfos.

El simbolismo de los retratos se completa con el rico repertorio inferior, con escenas y figuras de Antiguo y Nuevo Testamento, santos y personificación de las virtudes teologales (fe, esperanza y caridad) y cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza). Entre ellos se advierte también la presencia de monjes cartujos recogidos en perpetua oración por los finados y recordando también que la obra se encuentra en un monasterio cartujo impulsado por el propio Juan II. Entre los episodios y personajes del Antiguo Testamento destaca el Sacrificio de Isaac, prefiguración de la muerte y resurrección de Cristo y ejemplo de salvación, así como la presencia de David, Salomón o la reina Ester, modelos a seguir por Juan II e Isabel de Portugal que a su vez se muestran como sucesores de estos reyes sacros. Entre los motivos inspirados

²⁹ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de iconografía*, Istmo, Madrid 1990, p. 70.

en el Nuevo Testamento, destacar especialmente el de la Piedad, composición que se generaliza a partir del siglo XIV, cuando los textos místicos de santa Brígida o san Buenaventura describen el papel de la Virgen como corredentora. Gil de Siloé inspira esta representación en la tipología flamenca, con la Virgen crispada por el dolor y sin unidad entre las dos figuras.

En los ángulos del lecho mortuario se dispone la decoración heráldica con gran protagonismo, a partir de grandes escudos sostenidos por leones rampantes que se suman a la expresión del poder de las figuras. La heráldica se convierte además en motivo integrador de las tres artes en el espacio arquitectónico de la Cartuja, si tenemos en cuenta que los escudos de armas se repiten en el retablo mayor y en las claves que refuerzan los distintos tramos de la bóveda del templo. Estos escudos nos recuerdan también que la Cartuja de Miraflores es una fundación real, pues Juan II cedió en 1441 un palacio de caza y sus terrenos para la construcción de este cenobio³⁰.

5.2. *El sepulcro retablo: renovación del retrato e impulso decorativo*

En la misma iglesia de la Cartuja, en el muro del evangelio, se abre el lucillo del príncipe Don Alfonso, donde se advierten importantes variantes respecto a la tradición anterior³¹. Se trata de una evolución decorativa del lucillo, con tal variedad de motivos y escenas que se habla ya de sepulcro retablo. Gil de Siloé también orienta este conjunto funerario hacia el altar mayor, pero la novedad más significativa es la actitud activa del finado, arrodillado en su reclinatorio y en perpetua oración. El libro, antes en las manos, ahora se dispone sobre un reclinatorio ricamente revestido por ropajes envolventes. Su tocado sobre la espalda recuerda también el gesto de destocarse ante la presencia de Dios, en el interior de las iglesias. En su rostro se acentúa el verismo de los rasgos. En este conjunto llama la atención la multiplicación de motivos vegetales, propios del naturalismo gótico y también asociados simbólicamente a la representación del Paraíso.

Aunque el dominio técnico de Gil de Siloé en la Cartuja es insuperable, es muy importante también que el sepulcro del infante Don Alfonso se convierta en punto de partida de otros monumentos funerarios de la nobleza, como el de Don Juan de Padilla, originalmente en el Monasterio de Fresdelval y actualmente conservado en el Museo de Burgos.

³⁰ YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Nerea, Madrid 1993, pp. 54-62.

³¹ GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., “El sepulcro del Infante Alfonso”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la Escultura de su época*, Burgos 2001, pp. 189-206.

VI. PRECEDENTES DEL RENACIMIENTO: EL DONCEL DE SIGÜENZA

La posición activa del retratado no sólo implica a una actitud orante, como nos muestra otro de los monumentos fúnebres más significativos de Castilla a finales del siglo XV, el de Don Martín Vázquez de Arce, más conocido como el doncel de Sigüenza, atribuido al Maestro Sebastián de Toledo³². Sus condiciones de aristócrata y militar se advierten a primera vista a partir de su atuendo, ya que sobre el blanco alabastro la cruz de Santiago lo identifica como caballero, mientras que la cota de mallas refiere su carácter militar. También su actitud se contempla como reflejo de poder, dado que las piernas cruzadas, siguiendo modelos ingleses de mediados del siglo XIII, son signo de distinción y arrogancia³³. Entre los atributos que completan el retrato funerario, además de la espada, se muestra el libro abierto, convertido aquí no tanto en reflejo de la piedad sino en un canto a las letras por el carácter intelectual del personaje representado.

Los ricos almohadones donde reposaban los yacentes de la tradición anterior han sido sustituidos por un haz de heno, motivo propio de la iconografía funeraria pues en los proverbios flamencos del siglo XV ya simbolizaba la fragilidad de la vida³⁴. Podríamos hablar de novedades en el frente del lucillo, con escudo de armas sostenido por dos pajes y un relieve vegetal de raigambre italiana que anticipa la estética ya renacentista. Sobre el protagonista su inscripción identificativa y las razones que le hacen acreedor de tan digno monumento, en total consonancia con la iconografía anteriormente descrita: “Aquí yace Martín Vázquez de Arce/caballero de la Orden de Santiago/que mataron los moros socor/riendo al muy ilustre señor duque del Infantado su señor a/cierta gente de Jahén a la Acequia/Gorda en la vega de Granada...”.

VII. CONCLUSIONES

Tras el rápido recorrido por las tipologías y motivos iconográficos de la escultura funeraria del gótico hispano, se pone de manifiesto que el arte se convierte en expresión de la dignidad social y, sobre todo, de la profunda religiosidad de las figuras representadas. Recorrer, por ejemplo, las naves de una catedral gótica identificando a los personajes enterrados en sus capillas, nos lleva a conocer desde el origen de la construcción, los miembros más

³² MARTÍNEZ GÓMEZ-GORDO, J. A., *El Doncel de Sigüenza*, Aache, Guadalajara 1997.

³³ GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, o.c., p. 28.

³⁴ AZCÁRATE RISTORI, J. M^a, *Arte gótico en España*, Cátedra, Madrid 1990, p. 247.

importantes de la escuela catedralicia y también a reconstruir la vida social a través de los linajes más relevantes de las ciudades.

Como se ha visto no sólo son importantes los retratos, sino que los motivos secundarios llenan de significado estas obras, fundiendo las exequias vividas cotidianamente por el pueblo con ricos simbolismos que se hacen eco de una profunda religiosidad y de la concepción cristiana de la muerte como nacimiento a la vida en plenitud, a la eternidad. De nuevo el arte, a través de su riqueza y de la minuciosidad de las tallas, es mucho más que una propuesta formal. Recordemos al respecto la afirmación de Romano Guardini en la conferencia impartida en la Academia de Artes Plásticas de Stuttgart (1947): “una obra de arte no es un mero fragmento sino una totalidad. Se hace perceptible algo que queda más allá del objeto representado”³⁵. Podría decirse en este sentido que las esculturas funerarias están integradas a su vez en la gran estructura arquitectónica de la Iglesia como imagen de la Jerusalén Celeste de la que ya participan los yacentes.

Los monumentos funerarios, una de las máximas expresiones de la escultura gótica, con asimilación de tendencias flamencas e italianas en el tardo gótico hispano, evidencian también que el arte puede convertirse en importante documento histórico, en este caso respecto a los personajes que escriben con sus vidas la historia de las ciudades del Medievo.

Para concluir, una cita de Boase, que sintetiza lo expuesto anteriormente: “Ser recordado después de muerto es una ambición constante y universal, y la imagen que un hombre desea dejar tras de sí, a menudo resulta extrañamente reveladora no sólo de la forma en que acepta la muerte, sino también de su pasión dominante durante la vida”³⁶.

³⁵ GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción: sobre la esencia de la obra de arte*, Guadarrama, Madrid 1960, pp. 54-55.

³⁶ BOASE, T.S.R., *Baja Edad Media*, Barcelona 1968, p. 216.



1. Sepulcro de Doña Urraca López de Haro,
Monasterio de San Salvador de Cañas (La Rioja).



2. La Visitación, Sepulcro de D. Alonso de Cartagena (detalle),
Catedral de Burgos.



3. Sacrificio de Isaac, Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal (detalle),
Cartuja de Miraflores (Burgos).