

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo
Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Coloquios | 2009

Conflicts en el mundo hispánico. Heterodoxias, desviaciones y disidencias – 5-6 février 2009
Grenoble (Université Stendhal Grenoble 3)

OLGA PÉREZ MONZÓN

La imagen del poder y el poder de la imagen. Alfonso X de Castilla y el infante don Felipe

[30/06/2009]

Resumen

Depuis l'Antiquité, les funérailles célébrées en l'honneur des personnes les plus éminentes de la société combinaient un rituel privé, limité au cadre familial, et un rituel public destiné à la reconnaissance de la citoyenneté. Ce double cérémonial s'est maintenu au Moyen Age, avec des processions funèbres marquées par une remarquable dimension scénographique et de propagande que les textes d'époque perçoivent comme une claire expression de l'honneur et du respect manifestés envers le monarque décédé et par extension envers les élites du royaume. La dimension publique de telles cérémonies a, entre autres causes, favorisé leur épanouissement dans le domaine artistique, en devenant un thème récurrent de la sculpture funéraire castillane du Bas Moyen Age. Le tombeau de l'enfant Don Felipe (+ 1274), à Villalcázar de Sirga (province de Palencia), en offre un bon exemple, avec une décoration qui exprime une attitude de dissidence et de confrontation de ce noble envers la politique d'affirmation de la puissance monarchique de son frère, le roi Alfonso X le Sage.

Entradas del índice

Mots clés : conflit, noblesse, Alfonso X, mémoire post-mortem

Keywords : nobility, conflict, funeral rites, memory post-mortem

Palabras claves : nobleza, conflicto, Alfonso X, exequias, memoria post-mortem

Texto integral

1 En una sociedad tan ritualizada como la medieval, con un alto porcentaje de analfabetismo¹, el valor de la imagen y el gesto como transmisor de un concepto o una idea fue notable². Para que el gesto funcione, necesita una ideología que lo codifique y un público-observador que comprenda su significado³. Desde esa perspectiva semiótica, procederemos al análisis de unas imágenes surgidas en la corte castellana de Alfonso X el Sabio (1252-1284) al entender que son un perfecto reflejo del « conflicto de intereses » que existió entre la monarquía y la nobleza de la época.

1) La imagen del poder

2 La teoría política desarrollada en la Edad Media de potenciación y sacralización del poder monárquico, tuvo en la figura de Alfonso X el Sabio uno de sus máximos exponentes. En los prolíficos *scriptoria* alfonsíes, se redactaron dos textos básicos de la llamada literatura de espejo de príncipes o literatura especular, destinada a dotar de una base ideológica sólida el nuevo concepto de la realeza⁴. Nos referimos al *Especulo* y al libro II de *las Partidas* dedicado monográficamente a la figura del rey.

3 El *Especulo* y las *Partidas* definen a los reyes como delegados de la divinidad: « vicarios de Dios en la tierra son los reyes »⁵. A continuación, se detallan los modos en que esa prelación regia debía hacerse visible con el enunciado de unos usos propios y exclusivos de la figura regia que afectaban a su apariencia externa, sus gestos y su comportamiento ceremonial. De tal modo, se exige al monarca riqueza en el vestir⁶, mesura en sus pensamientos y palabras⁷, compostura en sus formas, destreza en el ejercicio de las armas y conocimientos en las artes liberales⁸. En suma, se describe un rey sabio y virtuoso⁹ cuyos actos y gestos, que « veen cotidianamente los omes », expresen su ejemplaridad.

4 El texto alfonsí se extiende hacia la honra y el respeto que los súbditos deben demostrar al monarca. El *Especulo* cifra la « onrra [debida] al rrey » en actitudes¹⁰ y gestos que debían subrayar el hiato espacial y, sobre todo conceptual, que existía entre el rey y sus súbditos. De tal forma, se habla de la preferencia de su asiento en los actos civiles¹¹ y litúrgicos¹², de la prelación de su montura en las cabalgadas¹³ y del respeto debido a sus enseres personales e indumentos¹⁴. Igualmente, se incide en los gestos de sumisión hacia el monarca al hablar de las ceremonias de aceptación del nuevo rey¹⁵. En las *Partidas*, encontramos estos principios articulados de forma más pulida¹⁶.

5 El ceremonial cortesano queda definido por estas normativas que se hacen extensivas al rey muerto, lo que entronca con el ideario alfonsí de continuidad dinástica y afán legitimador de la dinastía que representaba, y a los símbolos e imágenes del monarca porque, según el mismo Alfonso X defiende, tanto « la ymagen del Rey, como su sello, en que está su figura, e la señal que trae otro sí en sus armas, e su moneda, e su carta, en que se nombra su nome, que todas estas cosas, deven ser mucho honrradas, porque son en su remembranza do él non está »¹⁷. El pensamiento alfonsí es claro en su formulación: las representaciones del monarca, tanto las figurativas como las simbólicas,

reemplazan su *auctoritas* ante su ausencia física. De tal forma, pueden recibir el mismo trato ceremonial y quedar investidas de algunas propiedades atribuidas al original¹⁸. Toda la Edad Media¹⁹, e inclusive la época Moderna²⁰, mantuvo la función sustitutiva-mágica de las *imago* regias. El hecho tuvo unas notables consecuencias ya que, entre otras cosas, favoreció el desarrollo del género del retrato, la aparición de tratados de fisiognomía, la consolidación de la figura del artista de corte, el uso político-matrimonial-representativo de los retratos o el notable desarrollo de la decoración heráldica en ámbitos, útiles o representaciones de la monarquía.

1.1.) « Cómo deven seer onrradas y guardadas las ymágenes que fueron pintadas o entalladas del rey »

- 6 El reinado de Alfonso X marcó un punto de inflexión en el desarrollo de la imagen regia debido al incremento cuantitativo de las representaciones del monarca y al uso político otorgado a las mismas²¹. Los propios textos alfonsíes reconocen esta casuística al dedicar un título íntegro del *Especulo* a las imágenes del rey²². La norma alfonsí, además de constatar el valor conceptual dado a las representaciones del monarca y sus símbolos, alude a otras dos cuestiones básicas: su materialidad artística y la percepción que el público-observador tenía de las mismas. Resulta harto elocuente que los redactores del *Especulo* contemplan actos de *damnatio memoriae* contra las imágenes o símbolos regios estipulando penalizaciones a los que las « quebrantasen, ffriessen o rayssen ffaziéndol adrede por cuydar ffazer al rey pesar ». La enumeración de posibles daños es tan precisa que intuimos no procede de un marco teórico sino de unos hechos que plausiblemente existieron o, por lo menos, resultaban previsibles. Quizá no resulte aventurado pensar que la normativa evoca en términos artísticos la situación de conflicto vivida entre Alfonso X y la nobleza o las oligarquías urbanas por la imposición del modelo político del autoritarismo regio²³. Disidencia que pudo tener varios cauces de expresión: la revuelta militar – particularmente la junta de nobles de 1271 y la guerra civil de 1282 –, el daño infringido a las *imago* regias y, como veremos en las siguientes páginas, la apropiación iconográfica de sus modos de representación. Hechos de similar calado sucedieron en todo el período bajomedieval, como recurrente ejemplo baste citar la llamada *Farsa de Ávila* donde se simbolizó la destitución de Enrique IV mediante el derrocamiento de su efigie y la usurpación por los grandes del reino de sus atributos de poder²⁴.
- 7 El escrito alfonsí en su cita a las imágenes regias alude de forma expresa a dos soportes artísticos: el escultórico (*ymágenes entalladas*) y el pictórico (*ymágenes pintadas*). Las *ymágenes entalladas*, básicamente, tuvieron cabida en ámbitos de presentación. Uno de carácter palatino, la Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia, y otro funerario, la capilla de enterramiento de la catedral de Sevilla. Ambos lugares no han tenido fortuna en su conservación. El primero pereció en un incendio durante la segunda mitad del siglo XIX y sólo lo conocemos por fuentes indirectas –textos periegéticos o grabados–. El segundo sucumbió en las postrimerías del gótico por el alzado de una nueva catedral gótica.
- 8 En la sala de los Reyes del Alcázar de Segovia, Alfonso X ideó una serie

genealógica de reyes dispuesta a modo de friso alto²⁵. Cada monarca, él incluido, estaba representado por una escultura sedente aderezada con sus correspondientes regalías como la corona o la espada y, de creer al viajero Antonio de Lalaing (1501), « los victoriosos en batallas tienen las espadas desnudas y rectas, los derrotados las tienen para abajo ».. El recuerdo de las series de *uomini famosi* que ornamentaban las bibliotecas de los patricios romanos era notorio, pero también de las galerías de reyes –bíblicos o históricos– que, durante el gótico, se convirtieron en un aditamento común de las fachadas de los templos o partes de su mobiliario como las sillerías de coro. Esta percepción ya fue apreciada por Diego de Villalta en su obra *De las esculturas antiguas* (1590) al describir la colocación de las figuras regias « a manera de choro de monasterio, en un andén que está en lo alto de la pared de la sala »²⁶. En el diseño de este espacio representativo, tampoco podemos olvidar la ideología política alfonsí de legitimación dinástica y que el proyecto se gestó tras la presentación de la candidatura de Alfonso X a la corona imperial²⁷. El lugar elegido, una residencia palatina o lugar « do está la corte » según las *Partidas*, define claramente a los interlocutores de este mensaje político²⁸. Desgraciadamente, no tenemos descripciones de ceremonias o recepciones de embajadores celebrados en este espacio.

⁹ Un prototipo parecido de imagen regia, alusivo a la idea de majestad, empleó Alfonso X en la llamada capilla de los Reyes de la desaparecida catedral-aljama de Sevilla. La escenografía de este espacio funerario-propagandístico, iniciada por el rey Sabio y continuada por su hijo y sucesor Sancho IV, estaba conformada por la disposición gradual descendente de la *Virgen de los Reyes*, las efigies de Fernando III, Alfonso X y Beatriz de Suabia y los sarcófagos de los respectivos monarcas²⁹. Las imágenes regias eran esculturas sedentes de tamaño natural, vestían trajes de aparato adornados con emblemas heráldicos y portaban atributos de poder convertidos en suntuosas obras de orfebrería³⁰. En el centro, sobresalía Fernando III con corona, espada y vaina. Sellos medievales de la época y, sobre todo, las viñetas centrales de la *Cantiga* 292 del códice de Florencia visualizan que el monarca, conforme a la costumbre, no sostenía el estoque en posición de descanso con el filo apoyado en el suelo, sino erguido por la empuñadura. Laguna Paúl ha interpretado el gesto como un símbolo de autoridad regia y Sánchez Ameijeiras como un ademán de connotaciones judiciales³¹. La *imago* de Alfonso X ornamentada con el cetro aguiliforme y la manzana de oro rematada en cruz evocaba la anhelada aspiración imperial del monarca Sabio y participaba su consideración como buen gobernante³². Completaban la escenografía de la capilla, los sarcófagos regios colocados delante de los simulacros y la llamada *Virgen de los Reyes*, imagen de vestir con las articulaciones móviles y un mecanismo que le permitía girar la cabeza en determinadas ceremonias litúrgicas³³. Juzgamos plausible hacer extensivo el carácter móvil a las figuras regias, de ser así estarían perfectamente configurados todos los ingredientes de este ámbito fúnebre convertido en una suerte de escenario parateatral donde acontecían ceremonias de carácter litúrgico y cortesano contempladas por una nutrida feligresía ya que el espacio fúnebre estaba delimitado por una reja de hierro que no ocultaba a la feligresía su interior.

¹⁰ Mayor fortuna en su conservación han tenido las imágenes « pintadas » del monarca vinculadas, básicamente, a los prolíficos *scriptoria* alfonsíes donde se copiaron e ilustraron libros de saberes heterogéneos: históricos, astrológicos, religiosos... Esta circunstancia proporcionó el desarrollo de una iconografía

variada, estudiada como fuente fundamental para el conocimiento de la vida cotidiana del siglo XIII³⁴. Lo particular, desde la óptica que estamos analizando, es la inserción en ese repertorio de imágenes de un nutrido número de representaciones del monarca.

- 11 Todas las imágenes analizadas coinciden en su carácter representativo. No encontramos el componente de verosimilitud física que domina el retrato tardogótico, sí la codificación simbólica del mismo a través de la exhibición de atributos o acciones que las *Partidas* vinculan directamente a los saberes que debe ostentar el rey y que, sólo en algunos casos, forman parte de un léxico común de las clases privilegiadas. De tal forma, éste luce como señera regalía la corona³⁵ y viste trajes de aparato³⁶. Hablamos de mantos, sayas, pellotes o capiellos³⁷, conforme la moda al uso, confeccionados en preciados materiales. En el siglo XIII, se generalizó su ornamentación con temas heráldicos. Armerías que, en las miniaturas alfonsíes, inundan las piezas de mobiliario doméstico –el lecho o el estrado real– o litúrgico –altares– en una trasgresión de límites que visualiza del poder simbólico de la monarquía. El hecho coincide con las escasas representaciones de la reina Violante, por nacimiento infanta de Aragón al ser hija de Jaime I y con criterios políticos independientes, y la potenciación de su padre, Fernando III.
- 12 La imagen del rey también se obtiene por la codificación de diferentes prototipos iconográficos³⁸. Diferentes miniaturas muestran a Alfonso X jugando al ajedrez³⁹, entonando salmos a la Virgen⁴⁰ o practicando la cetrería. Nada es superfluo en este repertorio. El ajedrez tiene un notable componente intelectual. La música es una materia del *quadrivium* y, por tanto, su conocimiento está ligado a la formación en las artes liberales que la literatura especular recomienda a los príncipes⁴¹. Y la caza constituye la mejor preparación para la guerra en tiempos de paz, siendo la cetrería una genuina actividad nobiliar⁴². Es decir, encontramos una perfecta incardinación entre las imágenes representativas del monarca y los saberes que, según las *Partidas*, deben adornar al rey.
- 13 Particular interés tiene una miniatura que se repite en casi todos los textos. Corresponde a Alfonso X dictando los textos a un escriba o recibiendo el encargo encomendado por parte del traductor o del autor material de la obra⁴³. Es la iconografía de autor o del *rex scribens*⁴⁴ que retoma los gestos de los oradores de la antigüedad, cristianizados en la figura de Cristo maestro, y en último término de los sabios, en una meditada traslación de símbolos utilizada para cualificar al monarca y enfatizar su majestad⁴⁵. Tal *modus* iconográfico, como ha señalado Montoya Martínez, es la representación didascálica de uno de los conceptos jurídicos más elaborados en la época de Alfonso: el de rey-autor como mimesis de la autoría principal de Dios en la Biblia⁴⁶.
- 14 La imagen devocional no está exenta de estas representaciones. Distintas viñetas muestran a Alfonso X arrodillado ante un altar o directamente ante la Virgen. Parece plausible relacionar esta familiaridad con la ausencia, señalada por Nieto Soria, para la época de Fernando III de cualquier imagen de ritualidad que incidiese en la supeditación de la monarquía a la mediación eclesiástica⁴⁷.

1.2) « Como el pueblo deue honrrar al Rey despues que fuere finado »

- 15 Las imágenes de Alfonso X evocan un concepto teórico de majestad donde no tienen cabida las ceremonias de tinte festivo, conmemorativo o luctuoso celebradas en la corte en beneficio del rey. El hiato visual podemos reemplazarlo nuevamente por los textos alfonsíes. Las *Partidas* rememoran estas prácticas ceremoniales y, de forma particular, las exequias reales por considerar que éstas afectan directamente al concepto de linaje y continuidad dinástica.
- 16 Tales ceremonias tienen una notable proyección legitimadora⁴⁸, especialmente, la procesión fúnebre que conduce el cuerpo inerte del monarca desde el lugar de fallecimiento hasta el ámbito de inhumación. El interés en la misma estriba en que la comitiva, de proyección fundamentalmente urbana y por tanto de hondo contenido propagandístico, constituye una clara manifestación de la honra y el respeto debido al monarca fallecido:

Onde conviene mucho al pueblo, –expresan las *Partidas*– que assi como en la vida, son tenudos, de honrrar a su rey, que assi lo hagan a su finamiento... E por ende deven venir luego; que lo supieren, al logar, do el su cuerpo fuere, los omes honrrados assi como los prelados, e los otros ricos omnes, e los maestros de las órdenes e los otros omes buenos, de las cibdades e de las villas grandes de su señorío, para honrrarle a su enterramiento⁴⁹.

- 17 Continúa Alfonso X argumentando la conveniencia de estos actos ciudadanos. Unas razones son de índole espiritual como el recitado de oraciones y la entrega de limosnas para desembargar el alma del finado y hacerle acreedor del paraíso. Otros argumentos tienen una marcada connotación política al considerarse una expresión de dolor ciudadano por la muerte física del rey – « por dolerse del, como de Señor remembrándose, como aquel es despedimiento, para nunca verlo jamás en este mundo » – y un gesto de adhesión al nuevo monarca continuador del linaje – « para afirmar su lugar, tomando luego por su rey, a aquel que deve eredar el Reyno, por derecho: e que viene de su linaje » –⁵⁰. La cita concluye con el honor debido al ámbito de sepultura y, por extensión, a la ciudad donde debían reposar los restos mortales del monarca fallecido⁵¹.
- 18 El llanto acompaña la comitiva fúnebre⁵². Representa el lamento ceremonial, de dimensiones espectaculares, que se acompaña de gestos que desde antiguo inciden en el abandono de las cosas terrenales. Nos referimos al uso de vestimentas humildes, específicamente trajes de cilicio, y al arañado de partes corporales en señal de dolor físico como alteridad del quebranto moral; sin olvidar el rociado con ceniza que expresa simbólicamente la fugacidad de la vida humana⁵³. Estas señas, comunes a los penitentes, en el caso del rey no sólo son aplicables a los plañideros/as o profesionales del *planctus* sino a todos sus súbditos, como evoca la *Crónica Latina* al describir el fallecimiento de Alfonso VIII: « Considerando que se quedaban privados de tan gran rey, cayeron en estupor, llorando interiormente por la angustia del espíritu. Las mujeres todas prorrumpieron en lamentos, los hombres rociaron de ceniza sus cabezas, ceñidos con cilicio y se vistieron de saco... »⁵⁴. En similares términos de duelo y dolor inconmensurable, la *Crónica General de España* evoca el finamiento de Fernando III⁵⁵. Los mismos gestos reaparecen en el fallecimiento de Alejandro Magno, al considerarlo como paradigma de gobernante en la literatura especular, descrito en la *General Estoria*: « ...e era muy gran el lloro e el llanto en aquel logar, tanto que semeiaua trueno... comenzaron entonces todos los

Macedonios a llorar e a dezier a muy grandes bozes: 'Meior fuera a nos de morir nos todos que ueer la tu muerte, señor, ca sabemos que después de la tu muerte el regno de Macedonia perdido será »⁵⁶. Lo excesivo de estos gestos fúnebres se justifica por el carácter regio de sus protagonistas. Asistimos a la dramatización del dolor, contrario al pensamiento escatológico cristiano; pero también a su teatralización y espectacularización, lo que resulta conveniente en las ceremonias del adiós del monarca fallecido.

- ¹⁹ Como acertadamente ha señalado Martínez Gil, estas procesiones fúnebres eran triunfos profanos en toda regla cristianizados por la presencia de pobres y diferentes miembros del estamento eclesiástico⁵⁷. 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 turiferarios. Significativamente, la representación más completa de una ceremonia de exequias figura no en un sepulcro real, sino en el de un familiar del rey: el infante don Felipe, hermano de Alfonso X e hijo de Fernando III.

2) El poder de la imagen

- ²⁰ La concepción de la monarquía por Alfonso X, con el abandono del concepto *primus inter pares* para ser la cabeza nutriente de un sistema gubernativo, generó grandes conflictos con la nobleza que aspiraba a conservar o ampliar el poder compartido y particularmente descontenta por los escasos señoríos y propiedades recibidos en los repartos de Andalucía. El malestar se extendió a la familia real por la pérdida de la mayor parte de los señoríos que les habían sido entregados por Fernando III. La biografía de don Felipe ejemplariza este conflicto que parece prolongarse en la iconografía de su sepulcro⁵⁸.

2.1) Trazos biográficos del infante don Felipe

- ²¹ Quinto hijo de Fernando III y Beatriz de Suabia, la vida de don Felipe estuvo siempre condicionada por la primogenitura de su hermano Alfonso X. Su posición de « segundón » determinó que, desde su infancia, estuviese destinado a la vida eclesiástica. Recibió una esmerada educación en París y tuvo una carrera eclesiástica meteórica que determinó su sucesiva investidura como obispo de Osma, abad de Covarrubias y arzobispo de Sevilla. Su progenitor anhelaba con este último nombramiento crear unos lazos indisociables entre la diócesis hispalense y la corona⁵⁹.
- ²² Mas los hechos no se desarrollaron según el beneplácito de Fernando III porque, tras su muerte, Felipe abandonó la carrera eclesiástica, tuvo varios hijos bastardos⁶⁰ y se casó en tres ocasiones. La primera con la princesa Cristina de Noruega y las dos siguientes con Inés y Leonor de Castro. El parentesco con esta poderosa familia castellana parecía buscar una alianza con la alta nobleza que ya mostraba su malestar con la política regia. Los hechos cristalizaron en la llamada junta o ayuntamiento de nobles de 1271, auténtica revuelta contra Alfonso X capitaneada por su hermano Felipe y destacados

miembros de la aristocracia como Nuño González de Lara⁶¹. La insurrección determinó la desnaturalización de los nobles y la firma de un acto de pleito homenaje con Muhammad I de Granada⁶². Como recuerda O'Callaghan, Alfonso X fue especialmente duro con su hermano:

... E seyendo vos fijo del rey don Ferrando e de la reina doña Beatriz e hermano del rey don Alfonso tiene que deveides mejor guardar el linaje donde venides e el debdo que con el avedes⁶³.

- 23 Tras unas arduas negociaciones, en 1273 se firmó la concordia. La nobleza quedó reforzada y el concepto de monarquía defendido por Alfonso X entró en un paréntesis de moderación y debilidad significado en la guerra civil de 1282-1284 que terminó con el « destronamiento » de hecho del monarca y el ascenso al trono de su hijo Sancho IV (1284-1295)⁶⁴. Felipe no pudo vivir estos acontecimientos. Su muerte había acaecido en 1274, apenas concluida la revuelta nobiliaria y tras solicitar su ingreso en la Orden del Temple⁶⁵.
- 24 Don Felipe dispuso ser enterrado en la iglesia de Santa María de Villalcázar de Sirga. Para entender las razones de esta elección, hemos de recordar la situación de la villa en la arteria principal del Camino de Santiago, la fama devocional de su santuario conseguida en buena medida por la popularización a través de las *Cantigas* de Alfonso X de los milagros protagonizados por la Virgen de Sirga y su carácter de única encomienda templaria al norte del Duero⁶⁶. La designación no fue arbitraria pues, como concluye Sánchez Ameijeiras, en este momento « Villasirga era un escaparate político de primer orden »⁶⁷.
- 25 Avatares históricos, económicos y geológicos –el edificio sufrió el efecto del terremoto de Lisboa de 1755– han alterado la fisonomía primigenia del edificio gótico y motivaron el desplazamiento del sepulcro de su ubicación original. Sánchez Ameijeiras ha sugerido una primitiva colocación a los pies del templo en una escenografía integrada por el cenotafio de don Felipe, el de su *pendant*–atribuido por la historiografía tradicional a una de las mujeres del infante y por la citada autora a Leonor Fernández, hija bastarda del noble– y el de una talla mariana convertida en punto focal del conjunto, en una graduación de niveles equiparable a la que existió en la desaparecida capilla hispalense de los Reyes convertida en « modelo de referencia »⁶⁸. La hipótesis resulta atractiva, máxime al considerar que, de forma clara –diríamos contundente–, la efigie de don Felipe copia algunos elementos de la *imago* hispalense de Fernando III. Imitación que, más allá de tener un valor mimético, sugiere una vinculación afectiva-conceptual con su progenitor y por tanto con la ascendencia de su linaje. La misma directriz figura en la lauda fúnebre cincelada en la tapa sepulcral donde el *cursus honorum* del infante se centra exclusivamente en su condición de hijo de rey, obviando cualquier referencia a su hermano el rey Alfonso⁶⁹.
- 26 La siguiente cuestión, derivada de estos « débitos » y « olvidos », afecta a la identidad
- 27 de su promotor y al momento de su ejecución. La opinión historiográfica no es homogénea y arguyendo explicaciones estilísticas, históricas e iconográficas, el túmulo de don Felipe se ha datado en un abanico cronológico comprendido entre la fecha de la muerte del infante y los últimos años del siglo XIII⁷⁰. El retraso temporal de la obra, en torno a unos 10 o 20 años, no es accidental al afectar directamente a la personalidad de su comitente. De tal forma, se ha considerado el túmulo tanto un encargo de la viuda de don Felipe, lo que

situaría su labra durante la última etapa del gobierno alfonsí, como de una hija ilegítima del infante, hecho que retrasaría su labra al mandato de Sancho IV y su política de revitalización de los « nobles rebeldes »⁷¹. Tenemos constancia del ejercicio de esta práctica en el transcurso de la Edad Media. Recordemos el encargo que, en 1489, María de Luna realizó de los sepulcros de sus progenitores, Álvaro de Luna y Juana de Pimentel, para la capilla familiar en la catedral de Toledo con el objetivo último de devolver a su padre, muerto en la ignominia, la buena memoria y el buen nombre⁷². No obstante, en Villalcázar, nos suscita ciertas dudas ese presunto encargo filial. ¿Sería demasiado aventurado implicar al propio infante en la génesis del proyecto?

- 28 Independientemente de las cuestiones apuntadas, y a falta de una mayor certidumbre, en el túmulo de don Felipe sobresalen ciertos particularismos iconográficos que, bien de forma directa o bien por el encargo de sus sucesores, denotan la adopción de unos *modus* propios de la realeza con la intención subliminar, a nuestro juicio, de dar una expresión visual a una « disidencia » o una « rebeldía » política.

2.2) Particularismos iconográficos de una iconografía funeraria

- 29 Lo distintivo de este sepulcro estriba en el cincelado en sus cuatro paredes de la más populosa y nutrida procesión fúnebre del medievo ya que, si bien es cierto que el tema de exequias se convirtió en un *topos* común en la escultura gótica castellana de los siglos XIII y XIV⁷³, las singularidades iconográficas desarrolladas en Sirga permiten realizar una lectura « en clave política » de la escenografía fúnebre desarrollada.
- 30 Los monumentos tumulares coetáneos, o próximos en cronología, a Sirga ornados con el tema de exequias ofrecen un nexo común: el énfasis en el componente escatológico del ceremonial fúnebre. Los sepulcros de los obispos Pedro Rodríguez Quijada (principios del XIV) o Gonzalo de Hinojosa (mediados del XIV), ambos en la catedral de Burgos, centran la secuencia *post-mortem* de su *frontis* en el recitado del responso y las últimas oraciones por el finado. La oratoria fúnebre determina la reiteración de símbolos religiosos y representantes eclesiásticos –obispos, oficiantes y acólitos–⁷⁴. Los cenotafios de Martín II Rodríguez (c. 1260-1265) o Diego Ramírez de Guzmán (c. 1350) de la catedral de León incorporan a ese léxico la secuencia del reparto de limosnas entre los pobres⁷⁵. La escena reproduce una cláusula habitual en los codicilos y testamentos y visualiza la creencia de la época en el valor salvífico de los actos caritativos. Todos ellos, además, incluyen una secuencia plañidera. La presencia de estos profesionales del llanto con sus teatrales gestos de alteridad adquiere un protagonismo sobresaliente en las pinturas de Sancho Sainz de Carrillo de Mahamud de Esgueva (c. 1300-1350, Burgos) con más de cuarenta integrantes diferenciados por géneros y edades⁷⁶ y ataviados con túnicas planas –preferentemente negras– o rayadas⁷⁷. El sepulcro de don Felipe, por consiguiente, no es novedoso en el tema cincelado, sino en el modo empleado en su ejecución. En Villalcázar, tres de las cuatro paredes de la caja sepulcral acogen un populoso cortejo fúnebre que parte del lecho de fallecimiento y concluye en el lugar donde recibe sepultura. El amplio desarrollo de esta secuencia la convierte en el tema preferente del cenotafio que, de este modo, prioriza sobre otras ceremonias de mayor tinte escatológico un evento de

dimensión urbana y exaltación pública del finado. Acontecimiento, recordémoslo, citado en las *Partidas*, como la mejor expresión de la honra debida al monarca fallecido.

- 31 Lo anterior no se contrapone al carácter arquetípico de este cortejo que transita por un espacio inexistente pero evocado en puntuales iconogramas. 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. Sobre este marco, se sobreponen las figuras de relieve no excesivamente prominente y con anatomías sin personalizar, en ocasiones repetidas a modo de serie y minimizadas en su formato para sugerir la sensación de multitud. Multitud que asiste a un mismo evento ya que uno de los logros del escultor/es de Sirga fue eliminar los fustes divisorios de los compartimientos y reemplazarlos por personajes del cortejo para favorecer la impresión visual de marcha⁷⁸ y, de ese modo, facilitar la remembranza de las exequias del infante⁷⁹.
- 32 Conforme a los gustos imperantes del momento, la muerte y sus efectos no se reproducen de forma fisiológica. No hay calaveras, ni esqueletos o batracios devoradores; sólo gestos de alteridad física, indicativos del dolor moral. En lugar de ello, se plasman expresiones arquetípicas de quebranto físico indicativas del dolor moral. Todos los « actuantes », cuya presencia resultaba obligada en los sepelios, figuran en el sepulcro palentino que nuevamente incorpora una particularidad: la multiplicación cuantitativa de los mismos para magnificar la grandeza del deceso y equipararlo a la intensidad de los óbitos reales. Apreciemos que los gestos plañideros afectan tanto a los endechadores propiamente dichos como a los sirvientes, palafreneros o familiares. A estos gestos, se contrapone la actitud mesurada de la viuda que esconde su rostro bajo una toca encañonada y un largo velo. Ninguna cita es casual. El hiato de la viuda trasluce el comedimiento propio de las clases altas, también recogido en las *Partidas*. Las mímicas reiteradas de quebranto se cifran en el mesado de cabellos con la disposición en compás de los brazos de las figuras, el arañado de los rostros por las pequeñas líneas rojizas dibujadas en sus frentes como metáfora de las heridas causadas y de la sangre producida y las manchas ocreas de algunos rostros referidas al barro o la ceniza que se rociaba sobre los cuerpos en alusión simbólica a la fugacidad de la vida humana y, por consiguiente, a la descomposición del cuerpo. Tales gestos, cuantitativamente reiteradas, convierten el llanto en « exceso emotivo » y, por consiguiente, en un *planctus* ceremonial que la literatura de la época arroga en exclusividad a los decesos reales como ya hemos señalado.
- 33 Tampoco faltan en el cortejo, representantes de diferentes órdenes religiosas –cistercienses, dominicos y franciscanos– por su valor de salvoconductos de salvación, en palabras de Nuñez⁸⁰. La inclusión en el cortejo de caballeros templarios recuerda la pertenencia de esta localidad, y la vinculación del propio infante, a la orden extinta en 1312. Todos ellos mantienen el manto afiblado o cerrado mediante un doble cordón en un gesto de respeto que resulta apropiado en estas ceremonias y dignifica, aún más, la nobleza del protagonista del acto.
- 34 En el sepulcro de Villasilrga, además, se cincelaron diversos iconogramas alusivos a los momentos más escenográficos o visualmente impactantes de la

procesión fúnebre. Las bocinas de caza que tocan los súbditos del infante se suman al histrionismo de las endechadoras. Los tres caballeros, dispuestos en posición frontal, podrían rememorar la secuencia del lanzamiento de los *equites* alsuelo con el quebrantamiento de escudos que, por el mismo simbolismo de inversión vital producida por el óbito, figuran invertidos⁸¹. La misma posición *revesada* tiene el pendón caudal del infante y su escudo con sus armas distintivos: cuartelado de Castilla y Suabia. En esta ocasión, el útil bélico descansa sobre la montura vacía del jinete engalanada con una llamativa gualdrapa de decoración heráldica provocando el mismo efecto multiplicador antes mencionado⁸²; mas, en este caso, la reiteración alude de forma clara al linaje del infante .

35 El protagonismo de don Felipe también se manifiesta en la proliferación de sus efigies y símbolos dispuestos en las cuatro paredes del monumento, sin olvidar la figura monumental de la tapa. En los laterales estrechos, se contraponen la escena del óbito y el paso de su cabalgadura vacía, y en las paredes largas, el traslado del ataúd⁸³ y el entierro propiamente dicho. Cada escena tiene un meditado valor visual con la cita al infante de forma corporal, simbólica o evocada.

36 Las representaciones figurativas del infante, no obstante, plantean unos particularismos dignos de destacar. De tal forma, la escena del óbito centrada a nivel compositivo en la imagen de don Felipe postrado en su lecho, no incluye el traslado del alma por los ángeles psicopompos. La secuencia, de claro tinte escatológico y por ello habitual en la escultura funeraria, sí figura en el túmulo aledaño. Tal ausencia coincide con otro cambio notable. La práctica artística fijó la escena de los últimos momentos en la representación del moribundo recibiendo la extremaunción o la última confesión o bien, si el deceso ya se había producido, en la fase de amortajamiento del cadáver. No hemos encontrado otros ejemplos donde el « protagonista » figure con la actividad que desarrolla don Felipe. Nada más lejos de recibir la muerte en estado de reflexión. El noble figura con las piernas cruzadas, tradicional formalismo alusivo a la idea de nobleza, y evoca un acto de bendición con su mano, mientras varios personajes –laicos y religiosos– le imponen las manos en la cabeza. Completa el acto, una figura con un ostentoso cáliz y un dominico con un pergamino en las manos. Desconocemos el sentido último de la escena –¿lectura del testamento?, ¿reconocimiento señorial?, ¿ceremonia de recepción en la orden del Temple?–, pero apreciamos algunas similitudes formales con la figura del infante que, a escala monumental, yace en la tapa sepulcral. Nos referimos al gesto de las piernas cruzadas y al ademán activo de sus manos que, en este caso, portan un halcón y una espada desenvainada. El animal alude a la práctica de la cetrería, deporte nobiliar por excelencia practicado en tiempos de paz⁸⁴. La espada, de forma obvia, refiere la condición militar del difunto. La costumbre dictaminaba que los yacentes con atavío militar sujetasen el útil bélico en actitud de parada con el filo apoyado en el suelo; de este modo, el arma adquiriría la fisonomía de una cruz muy propia de la escena escatológica allí desarrollada. El gesto altivo de don Felipe, por el contrario, identifica al *miles* activo; lo significativo es que tal pose tiene únicamente correlatos regios como algunas efigies de la galería de monarcas del Alcázar de Segovia y el simulacro de Fernando III de la capilla hispalense. El infante, además, figura bajo un arco trilobulado acastillado que actúa a modo de dosel-baldaquino. Se podría argumentar que esta fórmula fue usada en sepulcros del taller palentino como impronta estilística⁸⁵; pero no es menos cierto que constituye un signo de

distinción que, nuevamente, encontramos en el espacio fúnebre sevillano pues el conquistador de *Isbiliya* figuraba bajo un ostentoso palio de orfebrería. Completa la escenografía descrita la multiplicación de los signos heráldicos –cuartelado de castillos y águilas de Suabia– que conforman los frisos contorneadores de la lapida⁸⁶, la borladura de la túnica del infante y su capiello. Indumentos cincelados que guardan sensibles similitudes con la mortaja hallada en el interior del cenotafio en un juego metafórico que intuimos premeditado destinado a resaltar el linaje y la condición social de don Felipe⁸⁷. De ahí, que podamos hacer extensivos estos paralelismos a imágenes de Alfonso X y a las galas fúnebres de su maltrecho heredero, Fernando de la Cerda.

- 37 Iniciábamos nuestro trabajo hablando del valor dado por Alfonso X a la imagen y su codificación en su programa de autoritarismo regio. La nobleza, hostil hacia esa política, expresó su disidencia emulando gestos, actos y representaciones visuales acuñados por la realeza. A nuestro juicio, eso es lo que expresa el sepulcro de don Felipe. La referencia modélica a la capilla hispalense de los Reyes y la reiteración heráldica realza, igual que la lauda fúnebre, su condición de hijo de rey. El silencio textual sobre su condición de hermano de rey se concreta, por oposición, en la adopción en la narración de sus exequias de unas formas que la literatura de la época y concretamente las *Partidas* o el *Especulo* atribuyen como formas propias de la realeza. ¿Meras coincidencias? No. El ejercicio de un viejo *topos* medieval: el sentido instructor y de adoctrinamiento de las imágenes.

Bibliografía

1) Fuentes

Alfonso X el Sabio, *Las Siete Partidas del Sabio Rey don Alonso el nono, nuevamente glosadas por el licenciado Gregorio López del Consejo Real de Indias de su Majestad*, [Salamanca, 1555], Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1985.

Alfonso X, *Leyes de Alfonso X. I. Especulo*, edición y análisis crítico Gonzalo Martínez Díez, colaboración José Manuel Ruiz Asencio, Ávila, Fundación Sánchez Albornoz, 1985.

Alfonso X, *General Estoria*, en *Prosa histórica*, edición Benito Brancaforte, Madrid, Cátedra, 1984.

Crónica Anónima de Enrique IV de Castilla 1454-1474 (Crónica Anónima), edición crítica y comentada de M^a Pilar Sánchez-Parra, 2 tomos, Madrid, Ediciones de la Torre, 1991.

Crónica de Juan II, edición de Juan de Mata Carriazo y Arroquia, Madrid, 1982.

Crónica Latina de los Reyes de Castilla, edición Luis Charlo Brea, Cádiz, Akal, 1984.

Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media, prólogo general de M. Chevalier, edición M^a Jesús Lacarra, Barcelona, Crítica, 1999.

Libro de Apolonio, edición Carmen Monedero, Madrid, Cátedra, 1990.

Poema de Fernán González, edición J. Vitorio, Madrid, Cátedra, 1998.

Poesía Española. 1. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero, edición Fernando Gómez Redondo, Barcelona, Crítica, 1996.

Ponz, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, [1787] 1988

Primera Crónica General de España, editada por Ramón Menéndez Pidal con un estudio de Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1977

Quadrado, José María, *Recuerdos y Bellezas de España. Valladolid, Palencia, Zamora*, Madrid, Ámbito, 1861

2) Bibliografía

- Alvar, Manuel, *Voces y silencios de la literatura medieval*, Sevilla, Fundación José Manuel de Lara, 2003.
- Álvarez, Alonso, « De Carlomagno al Cid: la memoria de Fernando III en la capilla Real de Sevilla », en *Fernando III y su tiempo (1201-1252). VIII Congreso de Estudios Medievales*, León, Fundación Sánchez Albornoz, 2003, p. 469-488.
- Ara Gil, Clementina Ara, « Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes. Pedro pintor y Roi Martínez de Burueva », en *Alfonso VIII y su época. II Curso de cultura medieval*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1992, p. 21-52.
- Ara Gil, Clementina Julia, « Monjes y frailes en la iconografía de los sepulcros románicos y góticos », *Vida y muerte en el monasterio románico*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 2004, p. 161-200.
- Ayala Martínez, Carlos de, « La consolidación de las monarquías peninsulares », en Vicente Álvarez Palenzuela (coord.) *Historia de España de la Edad Media*, Madrid, Ariel, 2002, p. 497-516.
- Binski, Paul, *Medieval Death. Ritual and representation*, Londres, British Museum, 1996.
- Collar de Cáceres, Fernando, « En torno al *Libro de retratos de los Reyes de Hernando de Ávila* », *Boletín del Museo del Prado*, IV, 10 (1983), p. 7-35.
- Comez Ramos, Rafael, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979.
- Chico Picaza, Victoria, *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- Díaz Corralejo, Violeta, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004.
- Domínguez Rodríguez, Ana, « Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí », *Goya*, 131 (1976), p. 287-291
- Domínguez Rodríguez, Ana, *La miniatura en la corte de Alfonso X*, Madrid, Historia 16, 1992.
- Domínguez Rodríguez, Ana, « Retratos de Alfonso X en sus manuscritos », *Alfonso X el Sabio, impulsor del arte, la cultura y el humanismo. El arpa en la Edad Media española*, Madrid, ARLU Ediciones, 1997, p. 91-98.
- Español Bertrán, Francesca, « Sepulcro de Sancho Sainz de Carrillo, pinturas con planto fúnebre », *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2005, p. 208-211.
- Español Bertrán, Francesca, « El *Correr las Armas*. Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas », *Anuario de Estudios Medievales*, 37/1 (2007), p. 867-905.
- Falomir, Miguel, « Sobre los orígenes del retrato y la aparición del "pintor de Corte" en la España bajomedieval », *Boletín de Arte*, 17 (1996), p. 177-196.
- Falomir, Miguel, « El retrato de corte », en *El retrato del renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 2008, p. 109-123.
- Fernández González, Etlvina, « *Que los reyes vestiessen paños de seda con oro e con piedras preciosas*. Indumentarias ricas en la península ibérica (1180-1300): entre la tradición islámica y el occidente cristiano », en *El legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid, Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, p. 367-408.
- Franco Mata, Angela, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, Diputación Provincial, 1976.
- Franco Mata, Angela, « Escultura medieval. Un pueblo de piedra para la Jerusalén Celeste », *Mil años de historia. La catedral de León*, León, Edileasa, 2002, p. 137-146.
- Franco Mata, Angela, « Bonete del infante don Felipe », *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2005, p. 177-178.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, [1989]1992.
- Gómez Barcena, María Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, Diputación Provincial, 1988.

- Gómez Barcena, María Jesús, « La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla », *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, I, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, p. 31-50.
- González Jiménez, Manuel, *Alfonso X, 1252-1284*, Palencia, Diputación Provincial, 1993.
- Guance, Ariel, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.
- Kinkade, Richard P., « Alfonso X, cantiga 235 and the evens of 1269-1278 », *Speculum*, 67-2 (1992), p. 313-318.
- Laguna Paúl, María Teresa, « La aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla », *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1999, p. 41-71.
- Laguna Paúl, María Teresa, « La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona Castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285) », *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Junta de Castilla y León, 2000, p. 235-249.
- Martínez Díez, Gonzalo, *Los templarios en la Corona de Castilla*, Madrid, La Olmeda, 1993.
- Martínez Gil, Fernando, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, Diputación Provincial, 1998.
- Martínez Meléndez, María del Carmen, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- Martínez, Manuel, «Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV) », *En la España Medieval*, 26 (2003), p. 35-59.
- Martínez de Aguirre, Javier, « La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la capilla Real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320) », *Archivo Español de Arte*, 270 (1995), p. 111-130.
- Mateo Gómez, Isabel, « Pintura », en José Javier Riera Blanco, Francisco Javier Plaza, Simón Marchaniz (coord.), *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo III. Arte Gótico*, Junta de Castilla y León, 1994, p. 347
- Menéndez Pidal, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986.
- Menjot, Denis, « Un Chrétien qui Meurt Toujours. Les Funérailles Royales en Castilla à fin du Moyen Age », *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, I, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, p. 127-138.
- Miguélez Cavero, Alicia, *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano. El sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, León, Universidad de León, 2007.
- Moxó, Salvador de, « La descendencia desconocida de un infante de Castilla », *Hidalguía*, XXVII (1979), p. 77-86.
- Montoya Martínez, Javier, *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*, Madrid, Sílex, 2005.
- Navarro Espinach, Germán, « El comercio de telas entre Oriente y Occidente (1190-1340) », *Vestiduras ricas El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2005, p. 89-106.
- Nieto Soria, José Manuel, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993.
- Nogales Rincón, David, « Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV) », *En la España Medieval. Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliarias*, coord. Miguel Ángel Ladero Quesada, Madrid, 2006, p. 81-111.
- Núñez, Manuel, « La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria », *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, I, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, p. 9-20.
- O'Callaghan, J. F., *El rey sabio. El reinado de Alfonso X de Castilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996,
- O'Callaghan, J.F., *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria. A poetic Biography*,

Leiden, Boston, Köln, Brill, 1998.

Pastoureau, Michel, «Les couleurs de la mort », en Alexandre-Bidon D., Treffort C. (1993), *A réveiller les morts : la mort au quotidien dans l'occident médiéval*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1993, p. 97-108.

Pleguezuelo Hernández, Antonio, « Azulejos heráldicos en relieve », *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1999, p. 288.

Pérez Monzón, Olga, *Catedrales góticas*, Madrid, Jaguar, 2003.

Pérez Monzón, Olga, « Las manifestaciones artísticas como expresión del conflicto », en José Manuel Nieto Soria (director), *La Monarquía como expresión del conflicto*, Madrid, Silex, 2006, p. 547-620.

Pérez Monzón, Olga, « Cuando rey perdemos nunca bien nos fallamos. La muerte del rey en la Castilla del siglo XIII », *Archivo Español del Arte*, LXXX (2007), p. 379-394.

Pérez Monzón, Olga, « La imagen del poder nobiliario en Castilla. El arte y las Órdenes Militares en el tardogótico », *Anuario de Estudios Medievales*, 37 (2007), p. 907-956.

Pérez Monzón, Olga, « La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20 (2008), p. 21-36.

Portus, Javier, « El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad », en *El linaje del emperador*, Cáceres, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 17-40.

Rodrigo Estevan, María Luz, *Testamentos medievales aragoneses. Ritos y actitudes ante la muerte (siglo XV)*, Zaragoza, Ediciones 94, 2002.

Ruiz García, Elisa, « *Rex scribens*: discursos de la conflictividad en Castilla (1230-135) », en José Manuel Nieto Soria (director), *La Monarquía como expresión del conflicto*, Madrid, Silex, 2006, p. 359-422.

Ruiz Souza, Juan Carlos, « Botín de guerra y tesoro sagrado », en Isidro G. Bango Torviso (coordinador), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Junta de Castilla y León, 2000, 31-39.

Sánchez Ameijeiras, Rocío, « *Mui de coraçon rogava a Santa María*: culpas irredentas y reivindicación política en Villasirga », en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Serafín Moralejo Álvarez*, II, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, p. 241-252.

Torres Ballesteros, Nuria, « La muerte como aspecto de la vida cotidiana medieval. Los sepulcros de Villasirga », en *Vida cotidiana en la España medieval*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 2004, p. 420-444.

Tormo, Elias, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1916.

Yarza Luaces, Joaquín, « Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar a sus muertos », *Fragmentos*, 2 (1985), p.4-19.

Notas

1 El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Las relaciones de conflicto en sus prácticas representativas (la Corona de Castilla en su contexto europeo, siglos XIII-XV)*. Proyecto HUM2006-05233/HIST del Plan Nacional I+D+I del Ministerio de Educación y Ciencia

2 Los estudios sobre teoría de la imagen constituyen un sugerente acercamiento al hecho artístico. Un libro de referencia sobre esta metodología sigue siendo el de David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, [1989]1992.

3 Sobre el análisis del binomio proyección de un mensaje y recepción del mismo *vid.* Violeta Díaz Corralejo, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004, p. 9-18 principalmente.

4 En estos tratados se perfila la imagen de un gobernante ideal convertido en modelo para sus súbditos. Para ello, en palabras de Lacarra, se recurre con frecuencia a los mismos procedimientos didácticos que utiliza el discurso eclesiástico: citas de autoridades, símiles y ejemplos (*Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*, prólogo general de M. Chevalier, Barcelona, Crítica, 1999, p. 123). En los espejos de

príncipes, encontramos la influencia de la tradición didáctica oriental junto con diversos *exempla* clásicos o referencias a autores de la Antigüedad.

5 Alfonso X, *Segunda Partida*, Título I, Ley V. *Las Siete Partidas del Sabio Rey don Alonso el nono, nuevamente glosadas por el licenciado Gregorio López del Consejo Real de Indias de su Majestad*, [Salamanca, 1555], Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1985.

6 « Vestiduras fazen mucho conoscer a los omes, por nobles o por viles. E los sabios antiguos establescieron que los reyes vestiessen paños de seda con oro, e con piedras preciosas porque los omes los puedan conoscer: luego que los viessen, a menos de preguntar por ellos. E otrosi los frenos e las sillas en que caualgan las aposiessen de oro; e de plata, e con piedras preciosas. E aun en las grandes fiestas quando fazian sus cortes: trayessen: coronas de oro con piedras muy nobles e ricamente obradas » (Alfonso X, *Segunda Partida...op.cit.*, Título V, Ley V).

7 Alfonso X, *Segunda Partida...op.cit.*, Título III, Leyes III, IIII, V, IX, X, XI, XII, XIII, XIII, XV y Título IIII, Leyes III, IIII y V.

8 Se habla de las posturas del rey en los actos públicos, religiosos y lúdico-militares: « la primera, de que queremos agora fabar, es el contenente: ca enesto deue el Rey, ser muy apuesto, tambien en su andar, como estando en pie. Otrosi en seyendo e en caualgando, e otro tal quando comiere, o beuiere, e otrosi en su yazer: e aun quando dixesse alguna razon, ca el andar non conuiene que lo faga mucho apriessa, nin mucho de vagar. E otrosi estar mucho en pie, non deue si nin fuesse enla iglesia, oyendo las oras, o por otra cosa que non pudiesse escusar»(Alfonso X, *Segunda Partida...op.cit.*, Título V, Ley IIII). También del valor de los gestos: « E quando se yrguiesse non deue pararse, mucho en siesto, nin acoruado. Esto mismo sería en el caualgar e aun más que lo non deue fazer por la villa mucho a priessa nin en camino muy de vagar. E en comer e en beuer deue parar mientes que lo faga apuestamente... E por ende deue el rey ser muy apercebido, que lo non fagga mucho apriessa, nin otro si muy de vagar, e otro si se deve guardar de yazer enatiamente. Nin aun quando yoguiere en su lecho non deue yazer mucho encogido, nin atrauessado como algunos que non faben, do han de tener la cabeça nin los pies. Mas sobre todo deue guardar que faga buen contenente quando fablare, señaladamente con la boca e con la cabeça e con las manos que son miembros, que mucho mueuen los omes quando fablan. E por ende ha de guardar que lo que quisiere dezier, que mas lo muestre por palabras que por señales... E esto por ser mejor acostumbrados e mas nobles, que es cosa, que les conuiene mucho, porque los omes toman exemplo dellos, de lo que les veen fazer. E sobre esto dixeron por ellos que son como espejo, en que los omes veen su semejança de apostura o de enatyeza »(Alfonso X, *Segunda Partida...op.cit.*, Título V, Ley IIII).

9 La vida del monarca debe estar presidida por las virtudes teologales –« para ganar amor de Dios »– y por las virtudes cardinales –« cordura, temperança, fortaleza de coraçon y justicia »– para vivir « derechamente en este mundo e ser bien acostumbrado » (Alfonso X, *Segunda Partida...op.cit.*, Título V, Leyes VII y VIII).

10 Así se expresa en los enunciados siguientes: « Que ninguno non diga delántel rrey palauras desaguisadas » y « Que ninguno non enbargue la rrazón del rrey quando ffabla » (Alfonso X, *Leyes de Alfonso X. I. Especulo*, edición y análisis crítico Gonzalo Martínez Díez, colaboración José Manuel Ruiz Asencio, Ávila, Fundación Sánchez Albornoz, 1985, Libro II, Título II, Leyes I y II, pp. 123-125).

11 « E déstas es la primera en sseyendo el rey, ca en esto le deven los omnes mucho onrrar de non se atrever ninguno a possarse en par dél nin en ssu logar ssinon aquél quél lamare por ffazerle onrra. E ssi estas dos cosas que diximos non deve ninguno fazer, quanto más assentarse más alto quél o assentarse delante dél despaldas o tornarle las cuestas... Non se deve ninguno (omnes onrrados de su rregno) parar entrél e ellos sinon aquél a qui él llamare » (Alfonso X, *Especulo...op.cit.*, Libro II, Título II, Ley III, p. 125).

12 « Estando en pie el rrrey deue otrossí estar onrrado, ca mientras él assí estudiere non deuen los otros sser por onrra dél e ssi estudiaren posados déuensse leuantar a él. Otrossí non deue ninguno estar en la iglesia antél, entrél e el abad, quando estudiaren por ouyr las oras ssinon ffueren aquéllos que las an de decir » (Alfonso X, *Especulo...op.cit.*, Libro II, Título II, Ley IIII, p. 125).

13 « Deuen el rrey onrrar en yendo tan bien a pie commo caualgando, ca non deue yr ninguno delante dél nin mucho açerca ssinon ffuer non pudiendo más... Ottrossí quando desçendiere de la bestia deuen deçender con él por onrra, ssinon ssi el rey los mandaren que ffinquen » (Alfonso X, *Especulo...op.cit.*, Libro II, Título II, Ley V, pp. 125-126).

14 « Que ninguno non sse deue atrever a echar con él en el lecho... Ninguno non deue tomar la ropa del ssu lecho ».(Alfonso X, *Especulo...op.cit.*, Libro II, Título II, Ley VI,

p. 126).

15 En el *Especulo* se indica que el súbdito debe venir « a el [el rey] manssamiente e omildosamiente commo omne deue venir a ssu rrey » (Alfonso X, *Especulo...op.cit.*, Libro II, Título II, Ley III, p. 125).

16 Alfonso X, *Segunda Partida...op.cit.*, Título XIII, Ley XVII y Ley XVIII.

17 Alfonso X, *Segunda Partida...op.cit.*, Título XIII, Ley XVIII. Tratamos más detenidamente el tema en Olga Pérez Monzón « Las manifestaciones artísticas como expresión del conflicto », en José Manuel Nieto Soria (director), *La Monarquía como expresión del conflicto*, Madrid, Silex, 2006, p. 547-620, especialmente 552-561.

18 Las efigies regias de Fernando III y Alfonso X, en la capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla, admitían el mismo protocolo que los reyes. La *Crónica de Juan II* menciona el elocuente gesto del infante don Fernando de tomar y sacar la espada de la mano del rey don Fernando antes de iniciar el combate contra el infiel. La devolución del arma va acompañada con actos de pleito-homenaje, *proskynesis* incluida, a los simulacros de los monarcas: « 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*, edición de Juan de Mata Carriazo y Arroquia, Madrid, Real Academia de la Historia, 1982, p. 191). El ademán coincide con el realizado por los castellanos a una estatua de Fernán González para refrendar la fidelidad a su señor que, en estos momentos, permanecía preso. El episodio, menos conocido que otros, reproduce en los términos comentados la función otorgada a las imágenes (*Poema de Fernán González*, edición Juan Vitorio, Madrid, Cátedra, 1998, p. 163, ests. 661-662).

19 Una reciente perspectiva sobre el concepto del retrato en el medievo se incluye en el trabajo de Miguel Falomir, « El retrato de corte », en *El retrato del renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 2008, p. 109- 113. Remitimos al catálogo de esta reciente exposición para nuevos acercamientos metodológicos al estudio de este género artístico.

20 Sobre los continuismos en los modos del retrato *vid.* Javier Portus, « El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad », en *El linaje del emperador*, Cáceres, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 29.

21 La prolífica actividad artística del monarca, entre otros, en Rafael Comez Ramos, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979.

22 Alfonso X, *Especulo... op.cit.*, Libro II, Título XIII, Ley VI.

23 Una valoración conjunta y actualizada del reinado de Alfonso X en Carlos de Ayala Martínez, « La consolidación de las monarquías peninsulares », en Vicente Álvarez Palenzuela (coord.), *Historia de España de la Edad Media*, Madrid, Ariel, 2002, p. 500-505

24 *Crónica Anónima de Enrique IV de Castilla 1454-1474 (Crónica Anónima)*, edición crítica y comentada de M^a Pilar Sánchez-Parra, II, Madrid, 1991, Ediciones de la Torre, p. 160-161.

25 Destruído en un incendio de 1862, podemos visualizar la espectacularidad de esta escenografía en unos interesantes grabados del *Álbum* del Alcázar de José María Avrial (1844) y un grabado de García Carrasco (1861). Sobre esta emblemática dependencia *vid.* Fernando Collar de Cáceres, « En torno al *Libro de retratos de los Reyes de Hernando de Ávila* », *Boletín del Museo del Prado*, IV, 10 (1983), p. 7-35; Olga Pérez Monzón, « Las manifestaciones artísticas ... *op.cit.* », p. 573-577; David Nogales Rincón, « Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV) », en *la España Medieval. Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliarias*, coord. M.Á. Ladero Quesada, Madrid, 2006, p. 83-86.

26 Cit. Collar de Cáceres, « En torno ... *op.cit.* », p. 8.

27 Según repite la historiografía, el proyecto alfonsí se encuadra en las obras de reformas y ampliación del alcázar que el monarca acometió desde 1258 [Miguel Falomir Faus, « Sobre los orígenes del retrato y la aparición del "pintor de Corte" en la España bajomedieval », *Boletín de Arte*, 17 (1996), p. 180]. Apenas dos años antes, en marzo de 1256, una embajada de la ciudad autónoma de Pisa ofrecía al monarca Sabio la titularidad del Sacro Imperio Romano Germánico. El proyecto no terminó de cuajar pero, como recuerda Ayala, la candidatura al trono germánico supuso para Alfonso X la base de un programa teórico que convertía la *auctoritas* regia en la base de un sistema político plenamente autoritario en el interior del reino (« La consolidación ... *op.cit.* », p. 499).

28 Ya Tormo, en su valoración genérica de estas series genealógicas-institucionales,

advirtió que en ellas primaba la sagrada legitimidad del grupo sobre una valoración del individuo (*Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1916, p. 10).

- 29 Las esculturas regias estaban cobijadas en sendos baldaquinos y la talla mariana permanecía en un tabernáculo de plata y piedras preciosas con portezuelas móviles blasonadas con castillos y leones. Cuando éstas se abrían, la imagen religiosa focaliza el espacio funerario; al cerrarse, la Virgen quedaba oculta por una pantalla opaca heráldica que reflectaba su protagonismo a los simulacros regios. El tema ha sido tratado, entre otros, por Teresa Laguna Paúl, « La aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla », en *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1999, p. 41-71 y Olga Pérez Monzón, « *Quando rey perdemos nunqua bien nos fallamos*. La muerte del rey en la Castilla del siglo XIII », *Archivo Español del Arte*, LXXX (2007), p. 379-394.
- 30 Javier Martínez de Aguirre evoca para este formato modelos imperiales ejecutados en Italia [« La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la capilla Real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320) », *Archivo Español de Arte*, 270 (1995), p. 120-122]. Recientemente, Alonso Álvarez ha planteado una sugerente vinculación con las imágenes funerarias de Carlomagno en Aquisgrán y del Cid en el monasterio de Cardeña [« De Carlomagno al Cid: la memoria de Fernando III en la capilla Real de Sevilla », en *Fernando III y su tiempo (1201-1252). VIII Congreso de Estudios Medievales*, León, Fundación Sánchez Albornoz, 2003, p. 469-488].
- 31 « *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, Xunta de Galicia, p. 249.
- 32 Martínez de Aguirre defiende que Alfonso X encargó las estatuas de sus progenitores, correspondiendo a su hijo Sancho la petición de la imagen del monarca Sabio (« La primera escultura...*op.cit.* », p. 118-119). Laguna Paúl cuestiona también el patrocinio de la estatua de Beatriz de Suabia, ¿encargo de Alfonso X o de Sancho IV? [« La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona Castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285) », en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000, p. 246].
- 33 Interesa resaltar que la imagen, ataviada con ricas vestiduras y una corona regalada por Alfonso X, sólo tenía trabajados en detalle cabezas y manos y conformaban su cabello delgados cordoncillos de oro sujetos por puntas de madera. La movilidad de esta talla, ligada a la tradición de los autómatas del mundo bizantino e islámico, no fue excepcional en la corte alfonsí. Diferentes viñetas de las *Cantigas* muestran a imágenes marianas que, según la narración, andaban, amonestaban o cobraban vida
- 34 Una referencia puntual de las mismas en Gonzalo Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986.
- 35 La reiteración de esta regalía coincide con la exigua presencia de útiles de componente militar –básicamente, armaduras y espadas-. A juicio de A. Domínguez Rodríguez, estas ausencias son premeditadas y un símbolo de absolutismo regio (« Retratos de Alfonso X en sus manuscritos », en *Alfonso X el Sabio, impulsor del arte, la cultura y el humanismo. El arpa en la Edad Media española*, Madrid, ARLU Ediciones, 1997, p. 96).
- 36 El valor representativo de los indumentos regios es analizado por Manuel Martínez, « Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII-XV) », en *La España Medieval*, 26 (2003), p. 35-59 y Pérez Monzón, « Las manifestaciones artísticas... *op.cit.* », p. 554-561.
- 37 El análisis pormenorizado de estas piezas de atavío en Etelvina Fernández González, « *Que los reyes vistiessen paños de seda con oro e con piedras preciosas*. Indumentarias ricas en la península ibérica (1180-1300): entre la tradición islámica y el occidente cristiano », en *El legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid, Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, p. 367-408. Un completo glosario de tejidos con una panorámica sobre las transacciones comerciales relativas a la compra-venta de estas costosas urdimbres en German Navarro Espinach, « El comercio de telas entre Oriente y Occidente (1190-1340) », en *Vestiduras ricas El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2005, p. 89-106.
- 38 Entre la copiosa bibliografía sobre la miniatura alfonsí resaltamos los trabajos de Victoria Chico Picaza, *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987 y Ana Domínguez

- Rodríguez, *La miniatura en la corte de Alfonso X*, Madrid, Historia 16, 1992. Ineludible resulta la consulta del estudio filológico-artístico de Jesús Montoya Martínez, *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*, Madrid, Silex, 2005.
- 39 El rey practica este divertimento, no así los juegos de azar propios de las tabernas pobladas de prostitutas, bebedores y gentes de mal vivir (*Cantiga 140*).
- 40 Las *Cantigas de loor*, que se corresponden con las decenales, exhiben la imagen del rey trovador dedicando alabanzas, piropos y melodías a la Virgen. Una valoración puntual de esta iconografía en Domínguez Rodríguez, *La miniatura...op.cit.*, p. 22-27 y Josep F. O'Callaghan, *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria. A poetic Biography*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 1998.
- 41 Una de las cualidades que, en el *Libro de Apolonio*, se atribuyen al rey de Tiro es su destreza con la vihuela (*Libro de Apolonio*, edición Carmen Monedero, Madrid, Cátedra, 1990, p. 152, est 185).
- 42 Alfonso X, *Segunda Partida... op.cit.*, Título V, Ley XX.
- 43 Los frontispicios de la *Primera Partida* (British Library. Londres, Ms. Add. 20.787, ff. 1-1v) o el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* (Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ms. T.I.6, fol. 65) muestran a Alfonso X, desde un magno sitial, con el dedo índice extendido dictando a un amanuense que, en un estrado inferior, permanece concentrado en su trabajo de copista. Una secuencia parecida envuelve las llamadas escenas de presentación donde el monarca recibe el encargo –un libro normalmente- ya realizado [*Libro de las Formas e imágenes que están en los cielos*, Biblioteca de El Escorial, Ms. H.I.16, fol. 1; *General Estoria*, Biblioteca Vaticana. Roma. Ms. Urb. Lat. 593, fol. 2v]. Ha tratado de forma puntual el tema Ana Domínguez Rodríguez, « Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí », *Goya*, 131 (1976), p. 287-291.
- 44 Utilizamos la terminología de Elisa Ruiz García, « *Rex scribens: discursos de la conflictividad en Castilla (1230-135)* », *La monarquía como expresión del conflicto... op. cit.*, p. 359-422.
- 45 La querencia de conocimientos de Alfonso X tiene su correlato literario en Apolonio poseedor de una nutrida biblioteca. Manuel Alvar define al rey de Tiro como un intelectual que “precisa en más el saber que su propia vida” (*Voces y silencios de la literatura medieval*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, p. 89).
- 46 Para incidir en la ausencia de contradicción entre la autoría conceptual y la material de un texto, el autor evoca unas frases de la *General Historia*: « ... el rey faze un libro, non por quél escriva con sus manos, mas porque compone las razones déll, e las emienda et yegua et endereza, e muestra la manera de cómo se deuen fazer, e desi escribe las qui él manda, pero dezimos por esta razón que el rey faze el libro ». Profundiza sobre este aspecto Montoya Martínez, *El libro historiado... op.cit.*, p. 168-173.
- 47 Una imagen diferente transmite la miniatura del *Testamento* de Sancho IV (Archivo Histórico Nacional, Madrid. Clero, carp. 3022, nº 5bis) donde el sarcófago real actúa de bisectriz de dos grupos idénticos: el del rey con sus consejeros y el del arzobispo Gonzalo García Gudiel con sus clérigos. Tal « proporcionalidad » o equiparación de poderes no hubiera tenido cabida en la miniatura de su predecesor.
- 48 Participa de esa opinión José Manuel Nieto Soria, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993, p. 98.
- 49 La comitiva, siguiendo una antigua costumbre, debía hacerse en los primeros cuarenta días tras el fallecimiento (Alfonso X, *Segunda Partida... op.cit.*, Título XIII, Ley XX). Sobre el tema, remitimos a los trabajos de Denis Menjot, «Un Chrétien qui Meurt Toujours. Les Funérailles Royales en Castilla à fin du Moyen Age », *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, I, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, p. 127-138 y Paul Binski, *Medieval Death. Ritual and representation*, Londres, British Museum, 1996, especialmente pp. 29-100.
- 50 De hecho, la siguiente ley se destina al nuevo monarca: « En que manera deue honrrar el pueblo al rey nuevo que reynare »(Alfonso X, *Segunda Partida... op.cit.*, Título XIII, Ley XXI).
- 51 « E non ta solamente deuen horrar el cuerpo del rey finado, mas aun el lugar e la villa en que el yoguiere así que qualquier que lo quebrantasse, si non por razón de justicia, deve aver pena segund el fecho fuesse » (Alfonso X, *Segunda Partida... op.cit.*, Título XIII, Ley XX).
- 52 Sobre la expresión del dolor: Ariel Guance, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998; María Luz

Rodrigo Estevan, *Testamentos medievales aragoneses. Ritos y actitudes ante la muerte (siglo XV)*, Zaragoza, Ediciones 94, 2002; Alicia Miguélez Cavero, *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano. El sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, León, Universidad de León, 2007.

- 53 La literatura contemporánea corrobora la vigencia de estas prácticas fúnebres. En el *Poema de Fernán González* los castellanos expresan su pesar por el apresamiento del conde con « mucho vestido negro, rota mucha capiella, rascadas muchas fruentes, rota mucha mexiella tenie en su coraçon cada uno grand manziella » (*Poema de Fernán González... op. cit.*, p. 155, est. 606).
- 54 *Crónica Latina de los Reyes de Castilla*, edición Luis Charlo Brea, Cádiz, Akal, 1984, p. 42.
- 55 Nuevamente los textos alfonsíes son contradictorios en su contenido al reclamar circunspección en las manifestaciones de duelo y relatar los óbitos reales en esos términos (*Primera Crónica General de España*, editada por Ramón Menéndez Pidal con un estudio de Diego Catalán, II, Madrid, Gredos, 1977, p. 773, cap. 1134).
- 56 Alfonso X, *General Estoria*, en *Prosa histórica*, edición Benito Brancaforte, Madrid, Cátedra, 1984, p. 260.
- 57 Fernando Martínez Gil, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, Diputación Provincial, 1996, p. 79.
- 58 El planteamiento a desarrollar es deudor en gran medida del excelente artículo de Joaquín Yarza Luaces, « *Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar a sus muertos* », *Fragmentos*, 2 (1985), p. 4-19.
- 59 Tras la conquista de *Isbiliya* en 1248, Fernando III retrasó casi tres años la instauración de la sede episcopal, ante la preocupación del papa Inocencio IV, para poder nombrar a su hijo Felipe arzobispo. El proceso tuvo ciertas "irregularidades". En 1249, Felipe aún no había recibido órdenes mayores de presbiterado. Dos años más tarde, el pontífice en la bula donde concedía indulgencias a los que estuvieran presentes en la ceremonia de dedicación de la catedral le designaba *Electo*. Finalmente, el 11 de marzo de 1252 se celebró la ceremonia de la dedicación de la catedral. *Vid. Laguna Paúl: « La capilla de los Reyes... op.cit. », p. 237.*
- 60 Sobre estos aspectos de la vida del infante Salvador de Moxó, « La descendencia desconocida de un infante de Castilla », *Hidalguía*, XXVII (1979), p. 77-86 y Sánchez Ameijeras, « *Mui de coraçon... op. cit.* », p. 246-247. Volveremos sobre este último trabajo y la identidad de una presunta hija bastarda de don Felipe, Beatriz Fernández.
- 61 Entre los objetivos básicos de la rebelión podemos destacar "la exigencia de absoluto respeto a las tradiciones prerrogativas inherentes al estatus jurídico-político de la nobleza" y la radical oposición de los rebeldes a la política exterior del monarca (Ayala Martínez, « La consolidación... *op.cit.* », p. 503). El relato de los hechos en Manuel González Jiménez, *Alfonso X, 1252-1284*, Palencia, Diputación Provincial, 1993, pp. 65-67 y 293 y 395 entre otras y Richard P. Kinkade, « Alfonso X, cantiga 235 and the evens of 1269-1278 », *Speculum*, 67-2 (1992), p. 313-318.
- 62 Analiza con detalle este momento histórico González Jiménez, *Alfonso X... op.cit.*, p. 95-106.
- 63 J. O'Callaghan, *El rey sabio. El reinado de Alfonso X de Castilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, p. 269.
- 64 Ayala Martínez, « La consolidación ... *op.cit.* », p. 504-505.
- 65 Sánchez Ameijeiras, « *Mui de coraçon ... op.cit.* », p. 248, nota 33.
- 66 Gonzalo Martínez Díez, *Los templarios en la Corona de Castilla*, Madrid, La Olmeda, 1993, p. 143.
- 67 Sánchez Ameijeiras, « *Mui de coraçon... op.cit.* », p. 243.
- 68 En la actualidad, los sepulcros están dispuestos en la llamada Capilla de Santiago ubicada en el hastial meridional del templo. Cimentada en un pilar de esta capilla, se localiza la talla policromada de la Virgen aludida por Sánchez Ameijeiras (« *Mui de coraçon ... op.cit.* », p. 243-251).
- 69 La inscripción mortuoria situada sobre la escena del óbito del infante identifica el año de la muerte del infante y resalta su condición de hijo del rey Fernando, enterrado en Sevilla. Termina la cita con una petición de oraciones por el infante fallecido.
- 70 Objeto de estudios bibliográficos diversos, sobre este monumento tumular, resultan de obligada consulta los artículos de Clara Julia Ara Gil, « Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes. Pedro Pintor y

Roi Martínez de Burueva », en *II curso de Cultura Medieval. Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1992, p. 21-52 y « Monjes y frailes en la iconografía de los sepulcros románicos y góticos », en *Vida y muerte en el monasterio románico*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 2004, p. 161-200. La citada autora considera los sarcófagos obra de un taller palentino activo con posterioridad a 1260. En base a la identificación del sarcófago *pendant* del infante y de otras conexiones estéticas Nuria Torres Ballesteros plantea retrasar la cronología hacia 1300, pudiendo ser algo anterior el sepulcro del infante al de ella (« La muerte como aspecto de la vida cotidiana medieval. Los sepulcros de Villasirga », en *Vida cotidiana en la España medieval*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 2004, p. 420-444). En el último artículo se analizan detenidamente cada una de las escenas de la ceremonia fúnebre talladas en el cenotafio.

71 Sánchez Ameijeiras, « *Mui de coraçon... op.cit.* », p. 243-251.

72 Olga Pérez Monzón, « La imagen del poder nobiliario en Castilla. El arte y las Órdenes Militares en el tardogótico », *Anuario de Estudios Medievales*, 37 (2007), p. 907-956.

73 El valor público de estas escenas determinó, entre otras causas, su migración a materia artística convirtiéndose en un tema recurrente en la escultura funeraria castellana bajo-medieval. Vid. María Jesús Gómez Barcena, « La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla », I, *La idea y el sentimiento... op. cit.*, p. 31-50.

74 Vid., entre otros, María Jesús Gómez Barcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, Diputación provincial, 1988, p. 62-64 y 66-69 y « La liturgia... op.cit. », p. 35.

75 El sepulcro de Martín II Rodríguez codifica la temática de dádivas empleada con anterioridad en el sepulcro de Rodrigo II Álvarez (+1232). Vid. Ángela Franco Mata, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, Diputación Provincial, 1976 y « Escultura medieval. Un pueblo de piedra para la Jerusalén Celeste », *Mil años de historia. La catedral de León*, León, Edileasa, 2002, p. 137-146; Olga Pérez Monzón, *Catedrales góticas*, Madrid, Jaguar, 2003, p. 187-192.

76 El sepulcro fue desmantelado a principios del siglo XX. El yacente de madera se encuentra en los fondos del Cincinnati Art Museum y las pinturas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Con seguridad se adscriben al sepulcro las citadas tablas de los grupos plañideros y otras de escudos colgados del tiracol. Vid. Isabel Mateo Gómez, « Pintura », en José Javier Rivera Blanco, Francisco Javier de la Plaza Santiago, Simón Marchán Fiz (coord), *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo III. Arte Gótico*, Junta de Castilla y León, 1994, p. 329-384; Francesca Español Bertrán, « Sepulcro de Sancho Sainz de Carrillo, pinturas con planto fúnebre », *Vestiduras ricas... op.cit.*, p. 208-211.

77 El luto tuvo su color en el medievo. Según Michel 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 mort », en Alexandre-Bidon D., Treffort C., *A réveiller les morts : la mort au quotidien dans l'occident médiéval*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1993, p. 102-103). Numerosos romances y textos narrativos de la época identifican la tristeza y la pena del alma con este color como en el *Romance del rey don Alfonso el Sabio* donde el monarca metafóricamente dice « haré una galera negra que denote mi pesar » (*Romance del rey don Alfonso el Sabio*, en *Poesía Española. 1. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero*, edición de Fernando Gómez Redondo, Barcelona, Crítica, 1996, p. 644). El tejido plano, específicamente negro, coexistió con los llamados « viados » o « rayados » -de franjas amarillas y negras-. Estos tejidos, importados de Centroeuropa y empleados para distintas piezas de atavío, debieron ser usados de forma frecuente por los endechadores, según testimonian los sepulcros de Mahamud, Villalcázar o Santa María de Vileña (Vid. María del Carmen Martínez Meléndez, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1989, p. 231-236). Su seriación debía aportar una notable vistosidad en las procesiones fúnebres de tinte urbano.

78 El sentido narrativo inherente a esta secuencia mereció ya juicios elogiosos por el ilustrado Antonio Ponz, no excesivamente proclive hacia lo medieval: « En la parte que se ve de dichos sepulcros está expresado el funeral de aquellos señores... distinguiéndose los que llevan el cadáver, las personas del acompañamiento, sus trajes y expresiones de dolor, sacerdotes y demás comitiva a caballo y a pie... » (*Viaje de España*, 3, Madrid, Aguilar, [1787] 1988, pp. 482-483). En términos parecidos, aunque con un mayor aprecio hacia la factura medieval, se expresaba un siglo después José María Quadrado: « Rodea los costados de la urna la fúnebre comitiva compuesta de innumerables figuras de relieve, de las cuales varias sirven de columnas a los arcos de adorno, unas en procesión delante del ataúd, otras en confuso tropel mesándose los cabellos, gentes a pie y a caballo, monjas y plañideras, frailes y obispos, músicos con

trompetas y caballeros con la cruz en el pecho, y por último la representación del sepulcro sostenido por leones como lo está el original.» (*Recuerdos y Bellezas de España. Valladolid, Palencia, Zamora*, Madrid, Ámbito, 1861, p. 351).

79 Los elementos definidores de la procesión fúnebre de Villasirga cambiarán con el tiempo y las comitivas anónimas y arquetípicas adoptarán fisonomías reales y una talla real. Los cambios formales convertirán, en sentido literal, las procesiones como un símil de pasos vivos de los acontecimientos celebrados en el medievo [Olga Pérez Monzón, « La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20 (2008), p. 24].

80 Estos últimos eran especialmente valorados en los sepelios por su consideración como *alter Cristus*. Remitimos al trabajo de Manuel Núñez, « La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria », I, *La idea y el sentimiento... op.cit.*, I, p. 9-20.

81 Como ha estudiado Francesca Español era un rito común el quebramiento de escudos de ripia en los momentos previos a la inhumación [« El *Correr las Armas*. Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas », *Anuario de Estudios Medievales*, 37/1 (2007), p. 880 y ss.].

82 El valor emblemático de esta última escena se concreta, básicamente, en dos aspectos: el valor asignado en el medievo a las cabalgaduras con la costumbre de dar nombre a los corceles –el Cid y Babieca, Alejandro y Bucéfalo– y el valor sustitutivo conferido tanto a la heráldica como a los emblemas militares como expresa la literatura especular y, de forma particular las *Partidas* alfonsíes

83 El ataúd de don Felipe aparece cubierto con un llamativo tejido rojo. Con frecuencia se acudía a la vistosidad de los tejidos árabes, algunos conseguidos como botín de guerra, para estas prácticas que contribuían notablemente a la espectacularización del evento. Vid. Juan Carlos Ruiz Souza, « Botín de guerra y tesoro sagrado », *Maravillas... op.cit.*, p. 31-39.

84 Como cita literaria, probatoria del carácter nobiliario de esta práctica remitimos al romance de *La Jura de Santa Águeda* donde el Cid emprende su destierro acompañado de caballeros y sus halcones, « los pollos y los mudados » (*Poesía española... op.cit.*, p. 612).

85 Esta variante estilística es analizada por Ara Gil, « Un grupo de sepulcros... op.cit. », p. 21-52.

86 La comitiva fúnebre discurre entre dos pequeños frisos heráldicos que, en su delimitación del monumento tumular, emulan la práctica artística de emplear azulejos blasonados a modo de alfombras contorneadoras de lápidas funerarias. En Sevilla, se han encontrado varios azulejos destinados a este uso funerario (Antonio Pleguezuelo Hernández, « Azulejos heráldicos en relieve », *Metropolis Totius... op.cit.*, p. 288). De forma seriada y alternativa, encontramos el escudo de la Orden del Temple –cruz roja sobre fondo blanco– y la armería del infante

87 Uno de los últimos análisis de estos indumentos en Angela Franco Mata, « Bonete del infante don Felipe », *Vestiduras ricas... op.cit.*, p. 177-178.

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Olga Pérez Monzón, « La imagen del poder y el poder de la imagen. Alfonso X de Castilla y el infante don Felipe », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, 2009, [En línea], Puesto en línea el 30 jun 2009. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index56517.html>. Consultado el 11 juillet 2009.

Autor

Olga Pérez Monzón

Universidad Autónoma de Madrid, [olga.perez.monzon\[at\]uam\[point\]es](mailto:olga.perez.monzon[at]uam[point]es)