

La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media¹

Olga Pérez Monzón

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de Recepción: 13 de septiembre de 2008

Fecha de Aceptación: 1º de octubre de 2008

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 20, 2008, pp. 19-30

ISSN: 1130-5517

RESUMEN

En la Baja Edad Media, lo funerario conformó un preciso ceremonial que, en su dimensión pública, hemos de situar en la esfera de lo propagandístico. En el presente artículo, analizamos la migración a materia artística de cada fase de ese ceremonial prestando una atención especial a las exequias fúnebres y su casuística propia que determinó la transformación de unas comitivas de condición arquetípica en un símil de *pasos vivos* de las ceremonias de exequias que *de facto* ocurrieron en los siglos medievales.

PALABRAS CLAVE

Escenografía funeraria. Exequias. Sepulcros. Difuntos. Memoria *post mortem*

ABSTRACT

In the Low Middle Age, the funerary shaped a precise ceremonial that, in its public dimension, we have to place in the sphere of the propagandistic thing. In the present article, we analyse the migration to artistic matter of each phase of that ceremonial giving a special attention to the funeral rites and its own casuistic. This determined the transformation of a few processions of archetypical condition in "artistic photographs" of the ceremonies of exequias which *de facto* they happened in the medieval centuries.

KEY WORDS

Funeral stage scene. Funeral rites. Tombs. Memory *post mortem*

Desde la Antigüedad, los funerales celebrados en honor de las personas más destacadas de la sociedad imbricaban un ritual privado, restringido a un ámbito familiar, con otro público dirigido al reconocimiento de la ciudadanía. Las *Historias* de Polibio (s. II a. C) constituyen un buen prototipo para el análisis de las costumbres fúnebres de la Roma republicana con la cita de las *imago maiorum* partícipes de la vida familiar y las *laudatio funebris* platicadas en los foros con la glosa de los principales hitos biográficos del difunto y sus antepasados². La Edad Media mantuvo un similar comportamiento en el culto a sus muertos ilustres convirtiendo en tema artístico las secuencias más destacadas vinculadas a un ceremonial luctuoso.

1. Del óbito al sepelio

*Doliente se siente el rey, esse buen rey don Fernando
Los pies tiene hazia oriente y la candela en la mano;
a su cabecera tiene a sus fijos todos quatro;
los tres eran de la reina y el uno era bastardo ...*

El romance de la *Muerte del rey Fernando* glosa los gestos más precisos vinculados al momento de la muerte en el medievo³. El finado permanecía orientado hacia oriente, como preámbulo de resurrección, mientras sostenía un cirio en las manos, alusivo a la luz de salvación y adecuado antídoto contra las tretas del demonio, y le rodeaban su círculo más íntimo: familiares, leales súbditos.

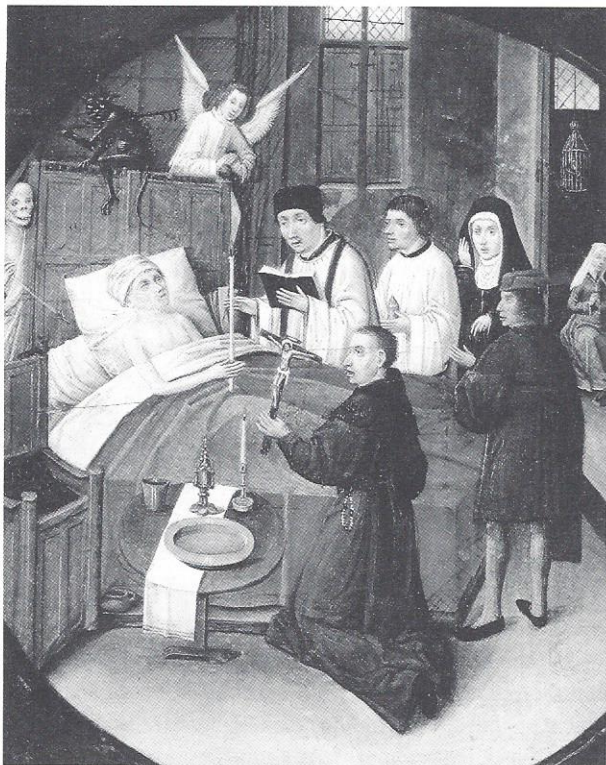


Fig. 1. *El Bosco. Mesa de los Siete Sacramentos: la extremaunción. Hacia 1480. Madrid, Museo Nacional del Prado.*

tos y representantes de órdenes religiosas ya que la costumbre dictaminaba no morir en solitario. Sobresale el componente escatológico en esta ceremonia de dimensión privada al ocurrir en los muros de la residencia, presumiblemente en una cama o en un simple estrado convenientemente aderezado. El momento fue inmortalizado por distintos artistas. El Bosco eligió un parecido ámbito espacial en la representación de su escena de postimerías de la *Mesa de los Siete Pecados Capitales* (c. 1480. Madrid. Museo Nacional del Prado)⁴ (Fig. 1). El moribundo, próximo a exhalar el último suspiro, recibe el “consuelo” de dos familiares y tres religiosos que sostienen un crucifijo, el libro de las últimas oraciones y las crismeras para la unción. La presencia del ángel, el demonio y la muerte, próxima a lanzar su flecha, aluden al “combate” último del enfermo, aún con el cirio en las manos y con el cuerpo desnudo y la cabeza tapada con una tela blanca. El mismo indumento luce el moribundo de Roger van der Weyden en su *Tríptico de los Sacramentos* (c. 1435. Amberes. Museo de Bellas Artes), aunque el momento elegido es el de la aplicación del óleo en las manos por el sacerdote y su acólito⁵.

Tras el fallecimiento, se procedía a la preparación del cuerpo y a la colocación de la mortaja fúnebre. Las tum-



Fig. 2. *Commémoration de la mort d'Anne, reine de France, duchesse de Bretagne de Pierre Choque. Hacia 1514-1520. Koninklijke Bibliotheek, MMW, 10 C 12*

bas de los obispos Pedro Rodríguez Quijada, primera mitad del siglo XIV y de Gonzalo de Hinojosa de mediados del siglo XIV ambas en la catedral de Burgos, evocaron estos usos en los frentes de sus arcosolios mediante la escena del amortajamiento de los cadáveres por un grupo de familiares-plañideros con unas amplias sábanas concebidas a modo de sudarios⁶. Sólo el rostro no se protege con estas urdimbres confeccionadas en lino, cáñamo, crin o telas toscas⁷. La piedra del relieve no permite significar su calidad textil, sólo constatar el carácter penitencial del acto que, en el rito fúnebre, se sumaba a otros gestos como el lavado ritual del cadáver o su colocación sobre ceniza, de los que no figuran representaciones artísticas.

Tampoco hemos encontrado ejemplos plásticos referidos al tratamiento del cadáver para evitar su descomposición. Estas prácticas, vinculadas a una cierta elite social, incluían la introducción de mercurio por la nariz, la obturación de los orificios naturales con compresas embebidas en sustancias odoríferas, la unción del rostro con bálsamo e, inclusive, el vaciado de vísceras y el posterior relleno con mirra, áloe y otras sustancias aromáticas⁸. El punto final del rito consistía en el atavío del fallecido con un traje de aparato o de cierta vistosidad, salvo que

hubiera una petición expresa en sentido contrario —por ejemplo, mortaja franciscana como símbolo de humildad—⁹. El proceso descrito va ligado a la ceremonia del velatorio del cadáver y su posterior traslado al lugar de inhumación, lo que nos lleva a hablar de la “exhibición” pública del finado y la dimensión social de la muerte¹⁰.

El cuerpo inerte se colocaba en un ataúd, también llamado en textos de la época *armario* o *tablero*. El empleo de estos sinónimos evoca, de forma harto elocuente, las dos maneras de colocar un cadáver para su exhibición: en una caja de madera o plomo que, a veces, se cerraba o bien dispuesto a la vista pública en un símil de parihuelas o lecho fúnebre. El *Libro de Apolonio* (c. 1200) evoca la primera práctica al describir como el cuerpo *balsamado* de Luciana, esposa del rey de Tiro, se dispuso en un *armario de liuiana madera* convenientemente lacrado *con englut e con çera*¹¹. Tales soportes solían cubrirse con tejidos de carácter luctuoso o heráldico¹². Pero también los difuntos podían ser contemplados por la ciudadanía, lo que exigía su perfecta conservación corporal. Las miniaturas del códice de la *Commémoration de la mort d'Anne, reine de France, duchesse de Bretagne* de Pierre Choque (c. 1514-1520. Koninklijke Bibliotheek, MMW, 10 C 12) ejemplarizan este uso en la representación de la noble sobre un lecho tapizado de negro en posición yacente con vestidos representativos y un objeto simbólico aprehendido entre sus manos (Fig. 2). Los problemas derivados de la exhibición del difunto y, en el caso del rey, la celebración simultánea de varios funerales, motivaron la sustitución del cuerpo inerte por maniqués con rostros concebidos a modo de las antiguas *imago* romanas, es decir, como máscaras fúnebres convenientemente coloreadas¹³. Recientes estudios demuestran como esta práctica, vinculada por algunos historiadores a Francia e Inglaterra¹⁴, tuvo una notable vigencia en otros países europeos. En las ceremonias celebradas en Huesca en honor de Alfonso el Magnánimo, fallecido en Nápoles en 1458, el monarca se representó mediante *efigie*. Lo confirma el pago efectuado a sendos artistas *por faser la semblanza e cara del senyor rey y el pomo y la verga para las manos del senyor rey*¹⁵. Parece factible extender estos usos al ámbito castellano, aunque de momento sólo podemos constatar el empleo sustitutivo de la imagen en ceremonias de homenaje o de memoria *post-mortem*, no estrictamente durante la celebración de unas exequias. En el *Poema de Fernán González* (c. 1200) los castellanos refrendan la lealtad y fidelidad a su señor, preso en esos momentos, con la ceremonia del *bisamanos* a una estatua: *Fagamos nos señor de una piedra dura, semejable al buen conde, d'essa mesma fecha, na'a aquella imagen fagamos todos jura... por amor del buen conde por señor le ternemos/ pleito e omenaje todos a ella faremos. La seña de Castiella en la mano l'pongamos*¹⁶. La “semejanza” fisonómica de la efigie y el

pendón que portaba en la mano eran los rasgos y atributos individualizadores del héroe castellano evocado y homenajeado en su *imago*. En estos términos, hemos de entender cómo los simulacros de Fernando III y Alfonso X, colocados en su capilla fúnebre de la catedral hispalense, recibían el mismo protocolo que los reyes¹⁷.

2. La dimensión espectacular de la muerte y su plasmación artística

Concluida la ceremonia del velatorio, se iniciaba la procesión fúnebre que conducía el cuerpo desde el lugar de fallecimiento hasta el ámbito de inhumación. Este rito, de dimensión urbana y por tanto de hondo contenido público, aparece enunciado en diferentes textos literarios ya que, según indican las *Partidas*, constituye una clara manifestación de la honra y el respeto debido al monarca fallecido:

*“Onde cõnuiene mucho al pueblo, q assi como en la vida, son tenudos, de honrrar a su rey, q assi lo fagan a su finamiẽto. Ca alli se encima toda la hõrra ql pueden fazer.... E por ende, deuen venir luego: q lo sopieren, al logar; do el su cuerpo fuere, los omes honrados: assi como los perlados, e los otros ricos omnes, e los maestros de las ordenes e los otros omes buenos, de las cibdades e de las villas grãdes de su señorio, para hõrrarle a su enterramiento. E estos non se deuen escusar...”*¹⁸.

Todos los grupos sociales deben acudir a estos actos ciudadanos que adquirieron una gran vistosidad y, en su dimensión política, se sitúan en la esfera de lo propagandístico. Bajo este prisma, hemos de enjuiciar la magnificencia buscada en la celebración de exequias por la elite del reino en un claro deseo de emular los usos desarrollados por su clase dirigente. Como sentencia Martínez Gil, se trataba de triunfos profanos en toda regla, si bien la presencia de pobres, clérigos y pobres cumplían la misión de cristianizarlos en lo posible¹⁹.

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.

La migración a materia artística de las exequias fúnebres durante la Edad Media se concretó en una doble temática de carácter interrelacionado: el ornato heráldico de secuencia reiterativa y la representación de la procesión fúnebre propiamente dicha. Es cierto que ésta última mantiene usos ya codificados desde la Antigüedad, e incluso desde la civilización egipcia; pero también que el

medieval, en su devenir temporal, introdujo una particular novedad al transformar las comitivas de carácter anónimo en otras de personajes contemporáneos al finado. Las primeras están conformadas por figuras de gestos y actos estandarizados; en las segundas, sendas cartelas individualizan a los integrantes del cortejo que, además, suelen perder su carácter de relieve para adoptar una volumetría propia y una escala natural. Estos cambios convierten el monumento fúnebre en un símil de *paso vivo* que, con un intenso valor escenográfico, perenniza el recuerdo de los ritos fúnebres celebrados en los siglos medievales.

2.1. De procesiones anónimas y gestos de duelo

La manifestación plástica más efectista de unas exequias fúnebres se cinceló en el sepulcro del *infante don Felipe* (+ 1274), custodiado en el templo de Villálcazar de Sirga (Palencia) (Fig. 3). La excepcional obra escultórica, objeto de estudios bibliográficos diversos²⁰, se imbrica en una moda mantenida durante los siglos XIII y XIV tendente a inmortalizar los últimos momentos del finado²¹. Mas si otros cenotafios centran su iconografía en escenas de carga escatológica como las últimas oraciones –*sepulcro de Lope de Fontecha* (catedral de Burgos)²²–, el llanto de los plañideros/as –*pinturas de Sancho Sainz de Carrillo de Mahamud de Esgueva* (Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona)²³– o la buena acción del reparto del pan a los pobres –*sepulcros de Martín II Rodríguez o Diego Ramírez de Guzmán* de la catedral de León²⁴–; el monumento tumular de don Felipe, de disposición exenta y forma paralelepípeda, orna sus paredes con una detallada y populosa procesión fúnebre de dimensión ciudadana que parte del lecho donde el infante yace moribundo y concluye en el lugar donde recibe las últimas oraciones. Lo particular de la obra, en el contexto de la escultura castellana del momento, estriba en el espacio destinado al cortejo propiamente dicho convirtiéndolo en tema preferente del cenotafio que, de este modo, prioriza un acto de dimensión urbana y exaltación pública del finado sobre otras ceremonias de mayor tinte escatológico. Tal idea parece sugerir el ilustrado Antonio Ponz en su texto periegético *Viaje de España* (1772-1792) al denostar la estética del sepulcro –*la ejecución es realmente bárbara*–, conforme al gusto dominante en su época, pero ensalzar el sentido narrativo de la secuencia²⁵. 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 mesándo-

*se 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. En la cabecera se ve al moribundo cogiendo de la mano a su esposa y a otra persona poniendo la suya sobre la cabeza del mismo”*²⁶.

El autor de *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1872) demuestra una gran intuición al subrayar uno de los logros del monumento tumular: la audacia del escultor, o escultores, de eliminar los fustes divisorios de los compartimientos y reemplazarlos por personajes del cortejo para favorecer la impresión visual de marcha y, de ese modo, facilitar la remembranza de las exequias del infante²⁷.

Todos los estamentos sociales están representados en un acto de honra y respeto que, como hemos visto, las *Partidas* y la literatura crónica atribuyen básicamente al monarca fallecido²⁸. 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. Les reconocemos por sus gestos y atrezo ya que estas exhibiciones públicas colectivas exigían la presencia de diferentes actuantes que incluían desde los profesionales del llanto a representantes religiosos, familiares y sirvientes. 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 de los personajes ilustres del reino como hábilmente tallaron los escultores del cenotafio.

Desde antiguo, el dolor moral producido por un óbito se exteriorizó en gestos físicos de alteridad como el mesado de cabellos y el arañado de rostros. Los papiros egipcios del *Libro de los Muertos* constatan la presencia de las plañideras en las procesiones fúnebres, conformándose un pictograma de significado homónimo que representa una mujer arrodillada de cabellos despeinados y manos en la mejilla²⁹. Estas mímicas fueron arrojadas por las *praefficæ* romanas encargadas, paralelamente, de entonar la elegía fúnebre³⁰. El medieval mantuvo la vigencia de estos gestos que, como reflejan diversos textos literarios, se hicieron extensivos a los penitentes y a la manifestación de un profundo quebranto moral³¹. Así

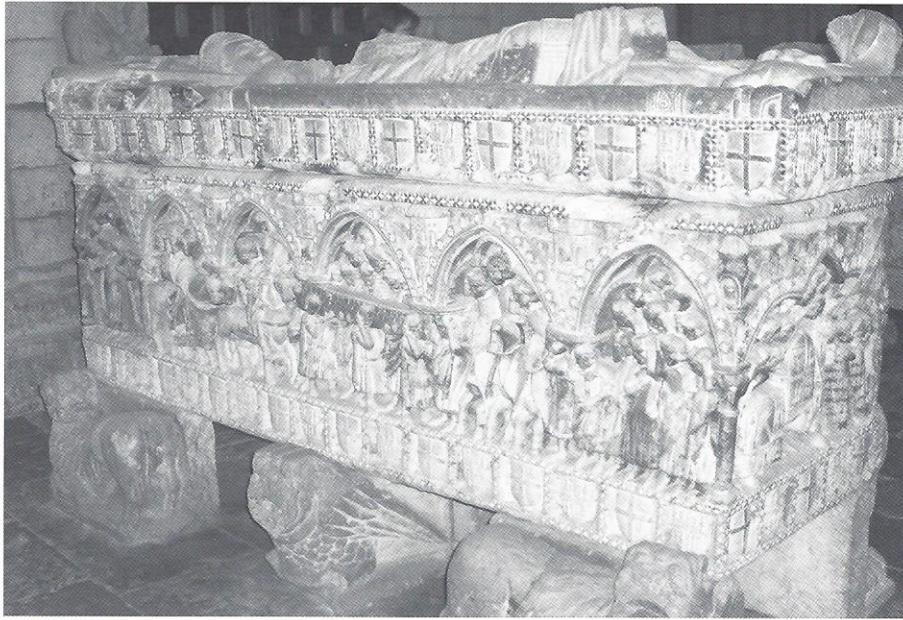


Fig. 3. *Sepulchro del infante don Felipe. Villalcázar de Sirga (Palencia), iglesia de Santa María*



Fig. 4. *Sepulchro del infante don Felipe: escena de plañideros. Villalcázar de Sirga (Palencia), iglesia de Santa María*

entendemos que en el *Poema de Fernán González* los castellanos formularon su pesadumbre por el apresamiento del conde con *mucho vestido negro, rota mucha capiella, rascadas muchas frentes, rota mucha mexiella*³². En el sepulchro de Villalcázar, los gestos plañideros afectan tanto a los profesionales del llanto propiamente dichos como a sirvientes y familiares con la clara intención de magnificar la repercusión del deceso. El mesado de cabellos se representa mediante la disposición en compás de los brazos de las figuras y el arañado de los rostros por las pequeñas líneas rojizas dibujadas en sus



Fig. 5. *Sepulchro del infante don Felipe: escena de caballeros con los escudos invertidos. Villalcázar de Sirga (Palencia), iglesia Santa María.*

frentes como metáfora de las heridas causadas y de la sangre producida (Fig. 4). Interpretamos, asimismo, las “manchas” ocre de algunos rostros como el 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. La presencia fisiológica de la muerte no aparece en la escultura funeraria del siglo XIII ni en el cenotafio estudiado, aunque en el discurso del período gótico adquirió naturaleza artística en una dimensión ácida y macabra mediante la visión de cadáveres en putrefacción, esqueletos o calaveras³³.

Las vestimentas humildes o penitenciales –trajes de cilicio– propias de estos ritos se concretan en el túmulo palentino en unas originales sayas de rayas amarillas y negras. Sabemos que estos tejidos, llamados “viados” o “listados” en los documentos de la época, se importaban de Centroeuropa para la confección de pellotes, capirottes, sayas, capas y mantos³⁴. Su similitud con las sayas que lucen los plorantes de los sepulcros de Sancho Sainz de Carrillo o Santa María de Vileña parece indicar el uso fúnebre de tales atavíos cuya seriación debía aportar una notable vistosidad en las procesiones fúnebres de tinte urbano³⁵.

El histrionismo de las endechaderas se suma a la música de los instrumentos de viento, particularmente, de las bocinas de caza que tocan los súbditos del infante. Su estruendo era interpretado como sinónimo de la alteridad vital producida por el óbito y podía acrecentarse con el ladrido de lebreles, los aullidos de los caballos espoleados e inclusive el lanzamiento de los jinetes al suelo³⁶. En el sepulcro palentino, parece evocar esa práctica la secuencia de los tres *equites* que, dispuestos en posición frontal y con los escudos invertidos, preceden el traslado del ataúd; aunque la mutilación infringida a las cabezas de los animales nos impide ser más categóricos al respecto (Fig. 5).

Una actitud diferente individualiza a los “allegados”, particularmente a la figura consignada como la viuda. Su identificación procede de su pose ecuestre y del acompañamiento de dueñas que crean en su entorno un cierto vacío espacial convertido en elemento de preferencia. La figura asume, pues, un papel arquetípico de fácil lectura donde nuevamente adquieren relevancia determinados detalles gestuales y de atrezo. La viuda luce un traje de paño negro, a juego con la gualdrapa de su montura. Según Pastoureau, desde los siglos góticos se extendió la costumbre de emplear el negro, tradicional símbolo de humildad y desgracia, en los trajes de duelo³⁷. Numerosos romances y textos narrativos bajomedievales identifican la tristeza y la pena del alma con este color. De este modo, el *Romance del rey don Alfonso el Sabio* significa el decaimiento del monarca ante la rebelión encabezada por su hijo Sancho en su aspecto *viejo, cano y flaco* y, de forma simbólica, en *una galera negra* alusiva a su *pesar*³⁸ y, en las postrimerías del siglo XV, Gómez Manrique (+1490) calificaba de *negro día* la fecha del fallecimiento de Garcilaso de la Vega³⁹.

La viuda, además, oculta su rostro mediante un largo velo. No era propio de las clases altas exteriorizar excesivamente los sentimientos. El comedimiento de la mujer del infante, interpretado en términos de altura moral en la literatura contemporánea, afecta a otros personajes del sepelio como miembros de órdenes religiosas –franciscanos y dominicos– y caballeros templarios que, además, mantienen el manto afiblado o cerrado mediante un

doble cordón reproduciendo un gesto de respeto que resulta apropiado en estas ceremonias. El *Libro de Apolonio* evoca esta práctica al plasmar la tristeza de los habitantes de Tiro por la ausencia de su rey en llantos, lágrimas y en los *afibladros mantos*⁴⁰.

La comitiva fúnebre de Villasirga 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. Nuevamente, adquiere naturaleza artística una práctica habitual en las ceremonias de exequias. De forma seriada y alternativa, encontramos el escudo de la Orden del Temple –cruz roja sobre fondo blanco– y la armería del infante que exterioriza su condición de hijo de Fernando III y Beatriz de Suabia –cuartelado: primero y cuarto de Castilla, segundo y tercero de Suabia–.

El protagonismo del infante se concreta en la multiplicación 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 de la muerte y el paso de su cabalgadura vacía, y en las paredes largas, el traslado del ataúd y el entierro propiamente dicho. Cada escena tiene un meditado valor visual con la cita al infante de forma corporal, simbólica o evocada.

Las representaciones corporales del infante –a escala monumental en la tapa sepulcral y reducida en las escenas del lecho y del ataúd por cerrar– coinciden en la pose genuflexa de la pierna y en el vestuario de borladura heráldica que, a su vez, guarda 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 Felipe⁴¹. Esta intención justifica la presencia de los restantes atributos que luce el infante en la tapa sepulcral, léase el halcón que exhibe su mano derecha y la espada que sujeta la izquierda (Fig. 6). El animal alude a la práctica de la cetrería, deporte nobiliar por excelencia practicado en tiempos de paz⁴². La espada, de forma obvia, refiere la condición militar del difunto. Lo significativo, en este caso, es que aparece enarbolada y como la única cita al atavío guerrero de don Felipe. 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 como únicos correlatos imágenes regias, en concreto, el simulacro de Fernando III de la capilla hispalense de los Reyes y algunas efigies de la galería de monarcas del Alcázar de Segovia⁴³. El infante, además, figura bajo un arco trilobulado acastillado que actúa a modo de



Fig. 6. *Sepulcro del infante don Felipe: detalle. Villalcázar de Sirga (Palencia), iglesia de Santa María.*

dosel-baldaquino. Se podría argumentar que esta fórmula fue usada en sepulcros del taller palentino como impronta estilística⁴⁴, pero no es menos cierto que constituye un signo de distinción que, en este caso, coincide con otros privativos de la clase señorial y de forma específica con usos particulares de la realeza.

Las citas al infante incluyen el paso del traslado de su ataúd, que permanece oculto por un llamativo tejido rojo, y la escena de la cabalgadura vacía del infante, convenientemente destacada en uno de los frentes estrechos del cenotafio. El valor emblemático de esta última escena se concreta, básicamente, en dos aspectos. En primer lugar, en el valor asignado en el medievo a las cabalgaduras. Recordemos la costumbre de dar nombre a los corceles —el Cid y Babieca, Alejandro y Bucéfalo— o las lágrimas del gobernante macedónico por la muerte de su montura⁴⁵. En segundo lugar, por el valor sustitutivo conferido tanto a la heráldica como a los emblemas militares como expresa la literatura especular y, de forma extraordinaria, las *Partidas* alfonsíes⁴⁶. El jumento va ajaezado con una soberbia gualdrapa adornada con las armas de don Felipe y por un llamativo escudo colocado de forma invertida. La colocación *revesada* del escudo y enseña del infante hablan de alteridad u ocaso y, escenográficamente, resultan equiparables con el rito realizado en los funerales de quebrar escudos de ripia en los momentos previos a la inhumación. Le precede un pendón caudal, propio del que acaudilla en el combate, que por su disposición invertida tiene la misma connotación luctuosa⁴⁷.

El acto de homenaje ciudadano, anónimo pero colectivo y plural, cincelado en las cuatro paredes sepulcrales adquiere su plena identidad al conocer la biografía del

finado. El infante Felipe, hijo de Fernando III y hermano de Alfonso X, fue destinado desde un principio a la vida eclesiástica y educado por el arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada. Estudió en París. Con quince años fue elegido obispo de Osma; en 1248, abad de Covarrubias⁴⁸; y, tras la conquista de *Isbiliya* por Fernando III, arzobispo de Sevilla creando unos lazos indisolubles entre la diócesis hispalense y la corona⁴⁹. Seis años después, ya muerto el rey Fernando, don Felipe abandonaba la carrera eclesiástica para casarse con su primera mujer, la infanta Cristina de Noruega. La biografía del infante continúa con la sublevación contra su hermano Alfonso X capitaneando el ayuntamiento o junta de nobles⁵⁰. Los sucesos se remontan al año 1272 y expresan el conflicto de intereses entre la monarquía, que buscaba la consolidación de su autoridad, y la nobleza que aspiraba a conservar o ampliar el poder compartido y para quien el rey sólo era una *primus inter pares*. La revuelta determinó la desnaturalización de los nobles y la firma de un acto de pleito homenaje con Muhammad I de Granada⁵¹. 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 deviedes mejor guardar el linaje donde venides e el debdo que con el avedes*”⁵².

Tras unas arduas negociaciones, en 1273 se firmó la concordia. Un año después, moría don Felipe. Su monumento tumular parece no olvidar estos acontecimientos y se presenta como una contestación plástica e imperecedera al gobierno alfonsí totalmente ignorado en su lauda fúnebre donde el *cursus honorum* del infante se centra

exclusivamente en su condición de hijo de rey, no de hermano de rey⁵³.

Acompaña el monumento tumular, el sarcófago de una mujer identificada con su esposa Inés Telléz Girón por Faustino Menéndez Pidal basándose en la heráldica que contornea la obra⁵⁴. Los paralelismos formales e iconográficos de ambas piezas confirman su condición de *pendant*, mas es de destacar que la procesión fúnebre de la sepultura femenina tiene una mayor dimensión escatológica frente a la carga netamente mundana de las exequias de don Felipe. Estas “discrepancias” serán una constante en los monumentos tumulares dobles o asociados; recordemos, en este sentido, el de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet del monasterio burgalés de las Huelgas, comunes en el empleo de decoración heráldica en sus cuatro frentes y diversos en la secuencia de los relieves labrados en las albardillas –en clave *post-mortem* cristiana para Leonor y militar-propagandística para el rey castellano– y, como veremos a continuación, en los de Álvaro de Luna y Juana de Pimentel de la catedral de Toledo⁵⁵. Qué, en todos los casos, los cambios iconográficos se solapan a unos modos formales prácticamente idénticos, constituye un claro indicio de su intencionalidad.

2.2. ... a procesiones nominativas y de escala natural

La procesión fúnebre mantuvo su categoría artística en la fase final del medievo con la introducción de significativas novedades que determinaron la transformación de unas comitivas de condición arquetípica en un símil de *pasos vivos* de las ceremonias de exequias que *de facto* ocurrieron.

La cartuja de Champmol (Borgoña, Francia) nos permite iniciar nuestro recorrido expositivo. *Felipe el Atrevido*, duque de Borgoña y hermano de Carlos V de Francia, otorgó una dimensión fúnebre a la iglesia de este conjunto monástico al proyectar ser enterrado en su capilla mayor⁵⁶. El sepulcro nobiliario (c. 1384-1410) realizado por Jean Marville, Claus Sluter y Claus de Werbe, se adscribe a un diseño exento de formato paralelepípedo con el finado en posición yacente en la tapa y el cincelado de una detallada procesión fúnebre en las cuatro paredes tumulares (Fig. 7). Si bien la figura de Felipe el Atrevido –hoy contemplamos una copia del siglo XIX⁵⁷– mantiene en su diseño una disposición tradicional, derivada de la migración a tema plástico del lecho mortuorio, la comitiva adquiere una notable originalidad por el modo en que se representa la secuencia procesional. Las figuras han perdido su condición relivaria y conquistan una categoría exenta que facilita la impresión de marcha⁵⁸. Los cartujos andan, como reflejan los pliegues de sus hábitos, a través de unas arquerías que parecen evocar las del claustro de Champmol en una hábil metáfora de las honras que debió protagonizar el duque borgoñón.

Olvidados los gestos teatrales y arquetípicos de las endechadoras, los cartujos leen, meditan con libros y rosarios o dominan las lágrimas producidas por el fallecimiento. Sus rostros nos emocionan por el dolor contenido que reflejan, muy alejado del exceso plañidero. También nos impresionan los semblantes tapados por amplias caperuzas bajo las que intuimos introspección y tristeza. Incrementa su verismo el buen oficio de su ejecución que otorga una poliédrica calidad táctil al alabastro convertido en piel ajada en manos y rostros, pergamino transparente en las hojas de los libros de oración o vastas urdimbres en las voluminosas túnicas (Fig. 8).

A pesar de los cambios evidenciados, los plorantes de Champmol todavía se muestran deudores del carácter colectivo de las primitivas secuencias de exequias. La transformación de éstas en comitivas de personajes contemporáneos al finado aparece en monumentos de cronología algo posterior.

Pedro Girón (+1466)⁵⁹, camarero real de los Reyes Católicos, maestre de la Orden de Calatrava y fundador de la Casa Osuna, concibió su ámbito fúnebre ciertamente con magnificencia seleccionando atentamente el lugar, el nombre del arquitecto y los materiales empleados⁶⁰. Hanequín de Bruselas, maestro mayor de la catedral de Toledo, dirigió las obras de la capilla Girón ubicada en un lugar privilegiado: el ábside norte del convento de Calatrava la Nueva (Ciudad Real) que, a la sazón, era la matriz de la orden homónima⁶¹. El alabastro se empleó en su factura arquitectónica y, sobre todo, en la decoración escultórica del retablo, en sentido estricto un tabernáculo con varias figuras hagiográficas, y del sepulcro del maestre Girón dispuesto en el centro de la capilla⁶². El interior debía lucir espléndido y, con pesar, resaltamos el tiempo pasado de esta afirmación ya que el abandono del conventual en el siglo XIX motivó el demantelamiento del templo y, con ello, la pérdida de todo el aderezo y tesoro de sus capillas. El menoscabo afectó al ornato de la capilla Girón por lo que para visualizar su primigenia fisonomía hemos de acudir a los libros de *Visitas* de la Orden de Calatrava. A través de estos textos, conocemos que el desaparecido túmulo presentaba dos significativas novedades, que justifican su valor referencial en la escultura tardogótica castellana.

La primera innovación afectaba al diseño tipológico. El “anónimo” autor del sepulcro Girón buscó modernizar el tradicional modelo exento de formato rectangular con la colocación en las esquinas de cuatro figuras de ángeles⁶³. La ubicación angular de las mismas y su altura de dos tercias de alto (\pm 60 cms) permite hablar de imágenes de bulto redondo que, en este caso, cumplían el papel de tenantes del escudo nobiliario⁶⁴. La novedosa solución tendrá su plasmación más acabada en el sepulcro de Álvaro de Luna ejecutado en el último tercio del siglo, como veremos en las siguientes páginas.

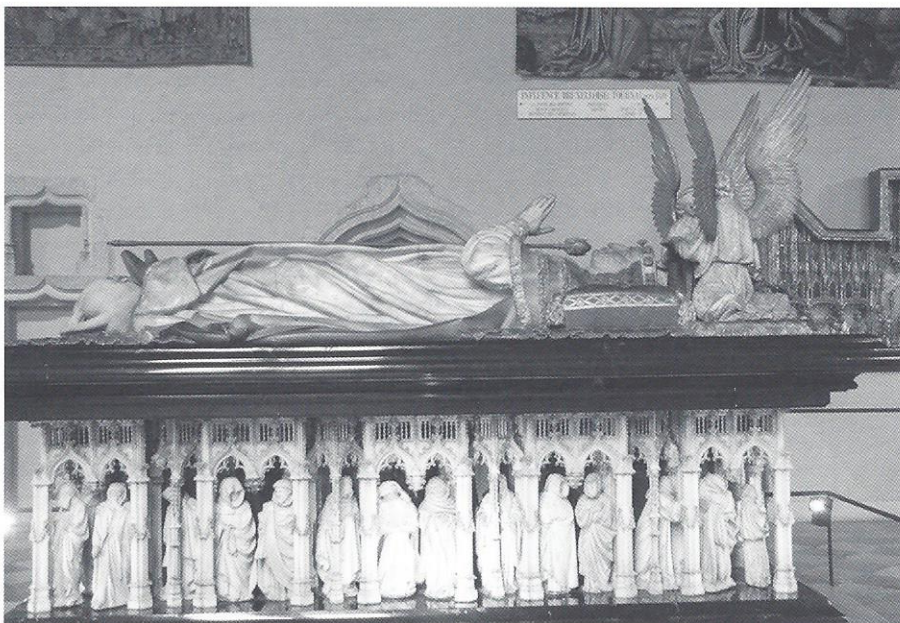


Fig. 7. Sepulcro de Felipe el Atrevido. Dijón (Francia), Musée de Dijon.



Fig. 8. Sepulcro de Felipe el Atrevido: plorantes. Dijón (Francia), Musée de Dijon.

La segunda variación, de tinte marcadamente iconográfico, residía en la personalización del séquito que asiste a la ceremonia de últimas oraciones. En las paredes del sepulcro, distribuidos en nichos independientes, se cincelaron en relieve un nutrido grupo de freires cala-

travos convenientemente individualizados por sus armas privativas y unas cartelas alusivas a su identidad. Los *visitadores*, de forma expresa, transcribieron los nombres de Fadrique de Acuña y Gonzalo de Cuello que, según hemos podido comprobar, ostentaron cargos comendatorios durante el maestrazgo de Pedro Girón⁶⁵. El dato es hartamente significativo al constatar que la comitiva ha perdido su condición arquetípica para estar integrada por contemporáneos de individualidad manifiesta que dispensaban al maestre, en el momento de sus honras fúnebres, el mismo trato reverencial dado en vida. La migración operada en el tema artístico de exequias coincide con el tono encomiástico del epitafio –también desaparecido– cincelado en el monumento fúnebre:

*“Aquí yace el Muy Magnífico y muy Virtuoso Señor el noble don P^o Jirón,.... el qual, en veynte años que fue Maestre, en mucha prosperidad esta orden rigió, defendió y acrecentó en muy gran pujança”*⁶⁶.

Los cambios mencionados otorgaban al sepulcro de Pedro Girón una significativa dimensión escenográfica que alcanzó su punto culminante en las postrimerías del período medieval.

Felipe Pot (1428-1493) fue consejero privado de los duques de Borgoña, y, tras la anexión del ducado a Francia en 1477, gran senescal y caballero de la orden del Toisón de Oro. Las *Crónicas* hablan de una personalidad notable célebre por su elocuencia. Conforme a la preocupación *post-mortem* del período, prestó suma atención a su ámbito de sepultura –la capilla de san Juan Bautista de la abadía cisterciense de Saint Nicolas les

Cîteaux– y a su monumento tumular, actualmente conservado en el museo del Louvre⁶⁷.

La originalidad del sepulcro, probable obra de Antoine de Moiturier, estriba en haber eliminado de su diseño la caja sepulcral propiamente dicha; de este modo, la lápida, con la imagen yacente del senescal, se transforma en una mimesis perfectamente conseguida de las parihuelas fúnebres que, con gran esfuerzo, sujetan ocho plorantes (Fig. 9). Voluminosas capas de duelo envuelven los cuerpos de estos personajes y medio ocultan unos rostros que no tienen la expresividad de los modelos esluterianos ni su buen oficio, aunque quizá deberíamos hablar del *non finito* en su factura.

La costumbre dictaminaba que las andas se apoyaran en varas transversales sostenidas a la altura de las manos. Tal disposición facilitaba la contemplación del finado o de las urdimbres heráldicas o fúnebres que lo envolvían, como apreciamos en la miniatura del *Entierro de Berta en la Iglesia de Pothières (Epopéya de Girart de Rousillon, fol. 174 r)*⁶⁸ La colocación en el sepulcro Pot de las parihuelas sobre los hombros de los plorantes acrecienta el protagonismo de éstos y, más específicamente, del acto que realizan. El escultor calibró meticulosamente este axioma en aspectos precisos como la escala natural de las figuras responsable, en buena medida, del verismo que emana de la escena; la pose encorvada de sus espaldas, simulación del peso que sostienen; y el movimiento acompasado de sus pliegues, alusivo al andar parsimonioso propio de un acto de exequias. La visión de los rostros, lejos de ser necesaria, introduciría puntos focales discrepantes que hubieran alterado la comprensión global de la obra y el verismo –¿vital o artístico?– de la secuencia. Los plorantes, además, asumen el papel de tenantes de los escudos heráldicos acrecentando la dimensión espectacular de la obra tumular⁶⁹.

La *tumba de Maximiliano I en Innsbruck* ejemplariza el último eslabón del proceso analizado⁷⁰. El emperador participó personalmente en el diseño de un vastísimo proyecto funerario, no concluido en la dimensión planteada, que otorgaba un protagonismo notable a la procesión fúnebre. De las 40 figuras proyectadas, sólo se fundieron 28 en bronce y de tamaño mayor al natural. No son plorantes al uso, aunque se concibieron como portadores de antorchas sino miembros de la familia Habsburgo. Parientes históricos como Teodorico o Godofredo de Bouillon, como personalización de cualidades o refrendo de derechos políticos, y familiares directos como sus dos esposas, sus hijos Felipe y Margarita y sus respectivas mujeres. La identificación de los miembros del cortejo, todos ellos ataviados con trajes cortesanos o militares, enfatiza el valor conceptual del monumento tumular que adquiere una excepcional dimensión para-teatral al convertirse en un símil de negativo fotográfico de una ceremonia de homenaje-reverencia a Maximiliano I.

3. La deposición del cadáver

Procesionado el cadáver a su lugar de sepultura, tras la celebración ritual oportuna, se procede al acto de gran valor simbólico de la deposición del cadáver. El tema, tratado en numerosas miniaturas, adquirió un novedoso aspecto monumental en el *sepulcro de Álvaro de Luna* encargado en 1489 por su hija María de Luna. La razón de este encargo, y la comprensión iconográfica de la obra, nos sitúa en la particular biografía del finado⁷¹ (Fig. 10).

En 1453, Álvaro de Luna moría ignominiosamente en la plaza pública de Valladolid. Su cabeza era expuesta a la ciudadanía durante ocho días y su cuerpo inhumado en el templo de San Nicolás, cementerio de los condenados a muerte. De forma tan deshonrosa, terminaba la vida del en otro tiempo todopoderoso válido de Juan II de Castilla, maestre de Santiago, condestable de Castilla y conde de San Esteban. 1430 marcó el cenit de su potestad. El 15 de agosto firmaba con el conde de Benavente las capitulaciones matrimoniales con su hija Juana de Pimentel, lo que suponía el enlace con la más rancia nobleza castellana⁷². Y el 18 de abril, el arzobispo de Toledo le autorizaba a ser inhumado en la catedral de Toledo y construir una capilla fúnebre en el espacio ya ocupado por tres pequeñas capillas que, por consiguiente, debían ser destruidas⁷³. El citado documento de donación no disimula el “poder” que, en esos momentos, exhibía el válido de Juan II al transformar una cesión de privilegio en un supuesto “acto de generosidad” y considerar que un templo –hablamos de la iglesia primada– era honrado por los muertos ilustres que cobija y no al revés:

“... el dicho señor Condestable avia buen zelo conmo fidelísimo católico cristiano e leal cavallero non solamente del mundo terrenal mas ahún çeleste e divinal a la dicha iglesia santa e su entinçión era de onrrar por la dicha su capilla e enterramiento la dicha eglesia”⁷⁴.

Los maestros Alvar Martínez y Hanequín de Bruselas realizaron el diseño arquitectónico de la capilla⁷⁵. De planta pentagonal, sendas trompas facilitan el tránsito a una superficie octogonal convertida en asiento de una bóveda estrellada que contribuye notablemente a la percepción centralizada del espacio. Ornamentan sus nervios y su clave central veneras, alusivas a la orden de Santiago, y las armas de los Luna –cortado de gules y azur con creciente ranversado de azur–. Los mismos motivos, en tamaño monumental, decoran las paredes laterales compitiendo en protagonismo con el relieve de Santiago matamoros colocado sobre el retablo. No parece casual tal seriación de motivos heráldicos que convierte la cita al linaje familiar en un elemento clave del



Fig. 9. *Sepulcro de Felipe Pot. París, Museo del Louvre.*

espacio religioso-funerario. La explicación parece estribar en la intención del maestro de querer contrarrestar la humildad de sus orígenes por vía materna que los críticos hacia su política no cesaban de airear. Fernán Pérez de Guzmán lo expresó de forma clara en sus *Generaciones y semblanzas*: “preçiauase mucho de linaje [Álvaro de Luna], non se acordando de la homill e baxa parte de su madre”⁷⁶.

Centralizaban el ámbito fúnebre unos primitivos monumentos tumulares significados por su cualidad de autómatas⁷⁷ que fueron destruidos por los principales opositores al noble y su política que manifestaron la animadversión al maestro en el daño infringido a su imagen⁷⁸. La acción enfatiza el concepto, ya codificado en las *Partidas* de Alfonso X⁷⁹, de considerar las imágenes como sustituto de las personas representadas lo que, en último término, justificó el interés de la hija del maestro en los últimos años del siglo XV de financiar unos nuevos sepulcros conforme a un meditado planteamiento iconográfico. Tal deshonor pública “pesaba” en la buena memoria de don Álvaro, pero también en la biografía de su descendiente convertida por matrimonio con Íñigo López de Mendoza en duquesa del Infantado y emparentada con la influyente familia de los Mendoza.

El encargo de María de Luna, en 1489, al escultor Sebastián de Toledo de unos nuevos monumentos tumulares incluía unas precisas cláusulas iconográficas cuya ejecución material contribuyó notablemente a la singularidad de la obra que aunaba en su repertorio plástico la

loa biográfica del finado y la evocación de unas ceremonias fúnebres que *de facto* no ocurrieron⁸⁰.

La mayor peculiaridad de los sepulcros alabastrinos son las figuras de tamaño natural que ocupan las esquinas de los mismos (Fig. 11). El contrato es particularmente detallista en la indicación de su vestimenta —comendadores santiaguistas—, su pose genuflexa —...*la una rodilla ahinojada e la otra enhiesta*— y el gesto de sus manos “...*que tengan una mano baxo la solera de las molduras del sepulcro y la obra arriba, como que la tienen en peso*”. Tal ejercicio de *ekphrasis* sólo se justifica por el valor referencial dado a los mismos.

La postración de los freires evoca dos actos de meditado simbolismo. En primer lugar, perenniza el rito del homenaje al señor, recordemos que el maestro es la máxima dignidad de la Orden, emulando la ceremonia de la toma de posesión de los maestros de Órdenes Militares que incluía una ceremonia de homenaje/vasallaje —el besamanos— y otra de reconocimiento de la nueva dignidad con la imposición de sus atributos respectivos. Álvaro de Luna, tras su juramento como maestro en 1445, recibió la espada, el sello, el pendón y el birrete⁸¹. Precisamente, este es el sombrero que luce en la tapa sepulcral.

La pose genuflexa también evoca el solemne ritual de la deposición del cuerpo en su lugar de inhumación como conclusión de la procesión fúnebre, comitiva que nunca tuvo al maestro como protagonista⁸². El túmulo inmortaliza, por consiguiente, un rito habitual en las exequias. Es lo que hemos denominado un “momento dete-

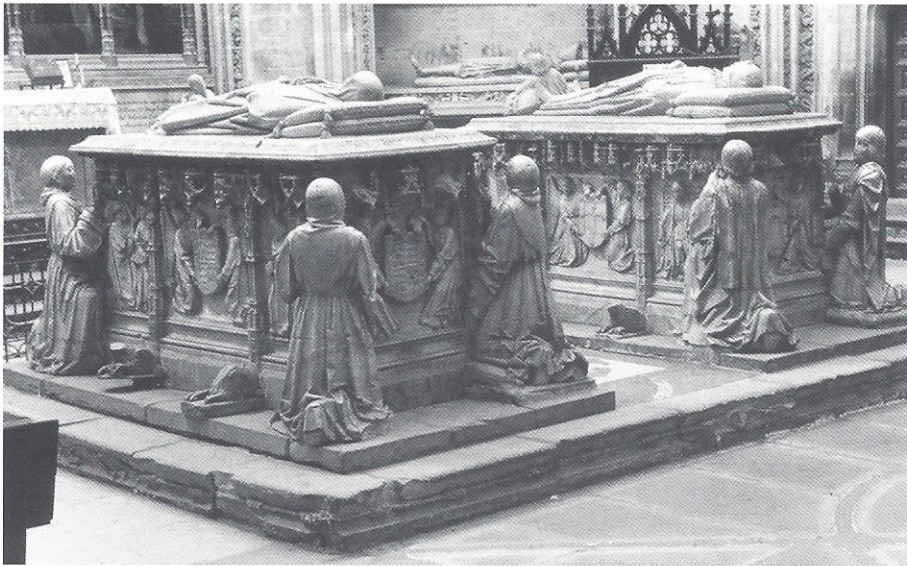


Fig. 10. *Sepulchros de Álvaro de Luna y Juana de Pimentel. Toledo, catedral, capilla de Santiago*

nido” de la realidad que también apreciamos en otras obras coetáneas. Citamos, por ejemplo, la lectura ensimismada de Martín Vázquez de Arce, el símil de oratorio donde se ubica el infante don Alfonso de la cartuja de Miraflores o el del obispo Alonso de Burgos con el cincelado –en tamaño natural– de una plática del obispo ante los diferentes miembros de la familia real. Las obras señaladas coinciden en su cronología tardogótica. Quizá tienen como resabio la “composición de lugar” que plantea Ludovico de Sajonia en el acercamiento del hecho religioso al fiel o sencillamente forman parte de una corriente tendente a inmortalizar en piedra secuencias privativas del finado.

El contrato también disponía la colocación en las paredes sepulcrales de Álvaro de Luna de armerías –escudos de los Luna y la cruz jacobea– y la representación de virtudes. Se ha señalado en repetidas ocasiones la inspiración de esta iconografía en la literatura especular donde un buen gobernante se equipara a un hombre virtuoso. Pensamos que la representación de las virtudes puede tener un significado más polisémico definiendo asimismo a un buen militar. En *La Coronación del Marqués de Santillana* de Juan de Mena, Íñigo López de Mendoza recibe de las virtudes cardinales la corona de laurel como símbolo de valentía y de sus éxitos militares⁸³. Lo meditado de esta iconografía, se constata al compararlo con el sepulcro de la condesa de Montalbán, su *pendant*, donde las estatuas angulares son frailes franciscanos y los encasamientos laterales se destinaron a sus armas nobiliarias y parejas de apóstoles que *fasen el credo*.



Fig. 11. *Sepulcro de Álvaro de Luna: caballero santiaquista. Toledo, catedral, capilla de Santiago*

La obra tumular descrita, proclama por tanto, la condición de Álvaro de Luna de buen gobernante y buen militar como hechos relevantes de su biografía y perenniza un momento solemne de unas ceremonias solemnes que nunca ocurrieron pero que, tras su migración a materia artística, contribuyeron a la buena memoria del condestable⁸⁴.

La capilla recibió una espléndida dotación económica –30.000 maravedíes de renta anual– y un importante número de alhajas. De esta forma, se asegura la celebración de un servicio litúrgico habitual que, a la *misa corpore in sepulcro*, añadía la celebración de novenarios, misas aniversarios y respuestas sobre las tumbas. En esas celebraciones, la capilla exhibía sus útiles litúrgicos,

engalanaba su altar –el documento menciona un *frontal rico de verde rico bordado de oro con las armas de Luna*– y, conforme la costumbre, ocultaba la sepultura con ricas tapicerías. La citada donación incluía un *pañó de brocado... para que se ponga sobre la sepultura del dicho señor maestre mi señor*⁸⁵. El documento no precisa el ornato de esta última urdimbre, pero, por similitud con otros conservados como el de la capilla de los Condestables destinado igualmente a cubrir el monumento tumular, es factible presuponer un adorno heráldico. Estas piezas, que lucían conjuntamente en las ceremonias fúnebres *in memoriam*, convertían la capilla en el solemne escenario de exhibición de la familia promotora: los Luna.

NOTAS

- ¹ El presente artículo 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 POLIBIO, *Historias*, int. A. Díaz Tejera, trad. y notas M. Balash, II, Madrid, 1981, Libro VI, pp. 215-216.
- ³ Los versos evocan la muerte de Fernando I de Castilla. *Cantaro de la Partición y de Sancho II*, en *Poesía Española. I. Edad Media: Juglaría, Clerecia y Romancero*, ed. F. GÓMEZ REDONDO, Barcelona, 1996, p. 605.
- ⁴ Analizan la célebre tabla, entre otros, I. BANGO y F. MARIAS, *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*, Madrid, 1982, p. 148 y ss.
- ⁵ Sobre la liturgia de la extremaunción M. GARRIDO, *Curso de liturgia romana*, Madrid, 1961, pp. 213 y 413-418.
- ⁶ En ambos casos, a excepción de la representación del estrado donde yace el difunto, son nulas las concesiones escenográficas y de evocación del mobiliario doméstico. El análisis y cronología de los sepulcros en M.^a J. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 62-64 y 66-67.
- ⁷ Analiza la particularidad de la mortaja fúnebre E. AZNAR VALLEJO, *Vivir en la Edad Media*, Madrid, 1999, p. 44.
- ⁸ AZNAR VALLEJO, *Vivir en la Edad Media...*, p. 45.
- ⁹ La valoración dada en el medioevo al hábito franciscano en el momento de la muerte ha sido tratado por M. NÚÑEZ, “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, *Fragmentos*, 10 (1984), pp. 73-84.
- ¹⁰ Sobre el tema, remitimos al trabajo de P. BINSKI, *Medieval Death. Ritual and representation*, London, 1996, especialmente pp. 29-100.
- ¹¹ *Libro de Apolonio*, ed. C. MONEDERO, Madrid, 1990, pp. 181 y 184, ests. 281, 282 y 289.
- ¹² El uso fúnebre de la decoración heráldica es analizado por J. ARIAS NEVADO, “El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII-XVI)”, *En la España Medieval. Anejos n.º 1. Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria*, 2006, pp. 49-80.
- ¹³ El tema de la *imago* romanas es analizado magistralmente por J. ARCE, *Memoria de antepasados. Puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano*, Madrid, 2000. La perpetuación de algunas de estas costumbres romanas fue una realidad en el medioevo.
- ¹⁴ La costumbre, iniciada en 1327, en los funerales de Eduardo VI de Inglaterra, se adoptó asimismo en las exequias de Carlos VI de Francia (F. MARTÍNEZ GIL, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, 1998, p. 77).
- ¹⁵ Cit. C. LALIENA CORBERA y M.T. IRANZO MUÑO, “Las exequias de Alfonso V en las ciudades aragonesas. Ideología real y rituales públicos”, *Aragón en la Edad Media*, IX (1991), p. 58, notas 9 y 10. Trata el tema F. ESPAÑOL BERTRÁN, “El *Correr las Armas*. Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37/1 (2007), p. 880.
- ¹⁶ *Poema de Fernán González*, ed. J. VITORIO, Madrid, 1998, p. 163, ests. 661-662.
- ¹⁷ Analizamos el tema en O. PÉREZ MONZÓN, “*Quando rey perdemos nunca bien nos fallamos*. La muerte del rey en la Castilla del siglo XIII”, *Archivo Español de Arte*, vol. 80, 320 (2007), pp. 379-394.
- ¹⁸ ALFONSO X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII.
- ¹⁹ MARTÍNEZ GIL, *La muerte vivida*, p. 79.
- ²⁰ *Vid.*, entre otros, J. YARZA LUACES, “*Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar a sus muertos*”, *Fragmentos*, 2 (1985), 4-19; R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Un espectáculo urbano en la Castilla medieval: las horas fúnebres del caballero”, *El rostro y el discurso de la fiesta*. Corrd. M. NÚÑEZ, Santiago de Compostela, 1994, pp. 141-158. N. TORRES BALLESTEROS, “La muerte como aspecto de la vida cotidiana medieval: los sepulcros de Villasirga”, *Vida cotidiana en la España medieval. Actas del VI Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1998, pp. 427-456 y C.J. ARA GIL, “Monjes y frailes en la iconografía de los sepulcros románicos y góticos”, *Vida y muerte en el monasterio románico*, Aguilar de Campo, 2004, pp. 161-200.
- ²¹ De obligada consulta sobre la procesión fúnebre como tema artístico resulta el artículo de M.^a J. GÓMEZ BÁRCENA, “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*, Santiago de Compostela, I, 1988, pp. 31-50.
- ²² GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, pp. 66-67.
- ²³ J. SUREDA, *La pintura protogótica*, Madrid, 1992, p. 14; I. Mateo Gómez, “Pintura”, *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo III. Arte Gótico*, Junta de Castilla y León, 1994, p. 347; F. ESPAÑOL BERTRÁN, “Sepulcro de Sancho Sainz de Carrillo, pinturas con ‘planto fúnebre’”, *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, 2005, pp. 208-211.
- ²⁴ A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1976.

- ²⁵ *En la parte que se ve de dichos sepulcros —escribe Ponz— 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... Las urnas, como he dicho a usted son muy grandes y de piedra blanca y caliza, fácil de trabajar y con pocos poros. Las estatuas, echadas sobre ellas, exceden al tamaño del natural y son mejores que la demás escultura, particularmente las cabezas... Las estatuas tienen cruzadas las manos: el infante, sobre el puño de una espada, y doña Inés tiene un corazón en una de las suyas. Se ven escudos con corazones en el sepulcro de la señora y otros con una cruz; en el del infante los hay con la propia cruz y con castillos, águilas y leones (A. PONZ, *Viaje de España*, 3, Madrid, [1787] 1988, pp. 482-483).*
- ²⁶ J.M^o QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España*. Valladolid, Palencia, Zamora, Madrid, 1861, p. 351.
- ²⁷ La cita concluye con la descripción del yacente: *Rostró aplastado, ojos cerrados muy prominentes, bonete con orejeras, el halcón en una mano y la otra puesta en el puño de la espada, onduloso manto que le envuelve, y a los pies un perro y un conejo, caracterizan la efigie del infante, de tamaño mayor que el natural, acostada sobre la cubierta. Con la roja cruz del Temple alternan en los escudos los castillos paternos y las águilas de la casa de Suavia que también se distinguen en el cinto (QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España*. Valladolid, Palencia, Zamora, p. 351).*
- ²⁸ Lo apreciamos, por citar un ejemplo significativo, en la descripción que la *Crónica Latina* realiza del 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 prorrumperon en lamentos, los hombres rociaron de ceniza sus cabezas, ceñidos con cilicio y se vistieron de saco... (Crónica Latina de los Reyes de Castilla, ed. L. CHARLO BREA, Cádiz, 1984, p. 42).*
- ²⁹ En el Antiguo Egipto, la profesión de enchedadoras era asumida por las mujeres. *Vid.* R. H. WILKINSON, *Cómo leer el arte egipcio. Guía de jeroglíficos del antiguo Egipto*, Madrid, [1992] 1998, pp. 35-36.
- ³⁰ Una aproximación al tema en ARCE, *Memoria de antepasados*, pp. 50-55.
- ³¹ Pocos versos resultan tan expresivos como el de *lágrimas vivas sus pechos regando* referido al pesar manifestado por el fallecimiento de Garcilaso de la Vega (GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero*, ed. F. Vidal González, Madrid, 2003, p. 361). En otros textos literarios, tales gestos adquieren otros matices. En el *Libro de Apolonio* leemos que la partida temporal del rey de Tiro produjo entre sus súbditos muchas... *lágrimas, pocos fueron los oios que agua non vertieron (Libro de Apolonio, p. 175, est. 262)*. El verso de arranque del *Poema del Mío Cid* alusivo al destierro del héroe -*De los sos ojos tan fuerte mientras loranto/ torna va la cabeça y estava los calando-* constata cómo el dolor moral puede provocar similares expresiones de aflicción (*Poema del Mío Cid*, edición C. Smith, Madrid, 1972, p. 139).
- ³² *Poema de Fernán González*, p. 155, est. 606.
- ³³ Las coordenadas históricas del proceso en el citado libro de MARTÍNEZ GIL, *La muerte vivida*.
- ³⁴ Facilita la aproximación al mundo textil, con su particular nomenclatura, M^a C. MARTÍNEZ MELÉNDEZ, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, 1989, pp. 231-236.
- ³⁵ Sugiere esa connotación fúnebre ESPAÑOL BERTRÁN, “Sepulcro de Sancho Sáinz de Carrillo, pinturas con ‘planto fúnebre’”, pp. 208-211.
- ³⁶ La escenografía de estas prácticas en ESPAÑOL BERTRÁN, “El *Correr las Armas...*”, p. 879.
- ³⁷ M. PASTOUREAU, M., “Les couleurs de la mor’Occidente médit”, en *A Revéillier les morts. La mort au quotidien dans l’Occident médiéval*, Lyon, 1993, pp. 102-103.
- ³⁸ *Romance del rey don Alfonso el Sabio*, en *Poesía Española. 1. Edad Media: Juglaría, Clerecía y Romancero*, ed. F. GÓMEZ REDONDO, Barcelona, 1996, p. 644.
- ³⁹ GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero*, p. 361.
- ⁴⁰ *Libro de Apolonio*, pp. 108-109, est. 42.
- ⁴¹ Uno de los últimos análisis de estos indumentos en A. FRANCO MATA, “Bonete del infante don Felipe”, *Vestiduras ricas*, pp. 177-178.
- ⁴² El arte de la cetería era un *topos* medieval alusivo a la nobleza y queda refrendado en diferentes ejemplos literarios. En el romance de *La Jura de Santa Águeda*, el Cid emprende su destierro acompañado de caballeros y sus halcones, *los pollos y los mudados (Poesía española, p. 612)*.
- ⁴³ Sobre esta emblemática dependencia véase F. COLLAR DE CÁCERES, “En torno al *Libro de retratos de los Reyes* de Hernando de Ávila, *Boletín del Museo del Prado*, IV, 10 (1983), pp. 7-35 y D. NOGALES RINCÓN, “Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)”, *Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria*, Madrid, 2006, 81-111.
- ⁴⁴ Esta variante estilística es analizada por C.J. ARA GIL, “Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes. Pedro pintor y Roi Martínez de Burueva”, *Alfonso VIII y su época. II Curso de cultura medieval*, Madrid, 1992, 21-52.
- ⁴⁵ *Buçifal cayó muerto a pïedes del señor;/ remaneciõ apeado el buen emperador;/ mintriemos si dixiẽssemos que non aviẽ dolor/ mandõlo soterrar a muy grant onor (Libro de Alexandre, edición de J. Cañas, Madrid, 1995, p. 487, est. 995).*
- ⁴⁶ *Por que también 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 èl non está (Alfonso X, Segunda Partida, Título XIII, Ley XVIII).*
- ⁴⁷ Identifica la tipología del pendón ESPAÑOL BERTRÁN, “El *Correr las Armas...*”, p. 885.
- ⁴⁸ Un parcial acercamiento a la biografía del infante en M. RODRÍGUEZ LLOPIS, “El Infante don Alfonso (1221-1252)”, *Alfonso X y su época. El siglo del rey Sabio*, Barcelona, 2001, p. 65.
- ⁴⁹ *Vid.* T. LAGUNA PAUL, “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*, Junta de Castilla y León, 2000, p. 237.
- ⁵⁰ Más información en M. RODRÍGUEZ LLOPIS, M. “Alfonso X, rey de Castilla y León (1252-1284)”, *Alfonso X y su época*, p. 109 y ss.
- ⁵¹ Analiza con detalle este momento histórico M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Alfonso X. 1252-1284*, Palencia, 1993, pp. 95-106.
- ⁵² J. O’CALLAGHAN, *El rey sabio. El reinado de Alfonso X de Castilla*, Sevilla, 1996, p. 269.
- ⁵³ *Era: millesima: trecentissima: duodecima: iiii kalendas: mensis: decebris: vigilia: beatisaturnini: obiit: dominus: filipus: infans: vir: nobilissimus: filius: regius: domini: fernandi: pater: cuius: sepulta: est: ispal: s: cuius: aia: requecat: inpace: am: filius: vero: iacet: hic: inecabea: temarie: devilesirga: cuius: oipoti: deo: et: santisoiba: comendetur: et qit... it: c...: ... et... dicat: pater: nr...ae ... maria.* La era hispánica 1312 corresponde al año 1274 de la era cristiana. Agradecemos a Daniel Abad el habernos facilitado la traducción del texto latino.
- ⁵⁴ *Heráldica medieval española. I. La casa real de León y Castilla*, Madrid, 1982, p. 97.
- ⁵⁵ *Vid.* O. PÉREZ MONZÓN, “Iconografía y poder real en Castilla: las imágenes de Alfonso VIII”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n^o XIV (2002), 1-21.
- ⁵⁶ Un reciente trabajo sobre esta fundación en S-C.M. LINDQUIST, *Agency, visibility and society at the Chartreuse de Champmol*, Londres, 2008.
- ⁵⁷ En la actualidad, el sepulcro se custodia en el museo de Dijon. El museo de Cleveland custodia algunos plorantes del monumento.

- ⁵⁸ Sobre el sepulcro, S. JUGIE, “Tombeau de Philippe le Ardi”, *L'art à la court de Bourgogne, Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, París, 2004, pp. 223-225.
- ⁵⁹ Analiza la biografía de este personaje A. FRANCO SILVA, “Don Pedro Girón, fundador de la Casa de Osuna (1423-1466)”, *Osuna entre los tiempos medievales y modernos (siglos XIII-XVIII)*, Sevilla, 1995, pp. 63-93.
- ⁶⁰ Tratamos el tema de forma más detallada en O. PÉREZ MONZÓN, “Las manifestaciones artísticas como expresión del conflicto”, *La Monarquía como expresión del conflicto*, dir. J.M. NIETO SORIA, Madrid, 2006, pp. 547 y ss.
- ⁶¹ El maestro Hanequín realizó en la catedral de Toledo obras de gran riqueza ornamental, participó en la girola de la catedral de Cuenca y, posiblemente, en el castillo de Escalona (J.M^a DE AZCÁRATE, *El maestro Hanequín de Bruselas*, “Archivo Español de Arte”, XXI (1948), pp. 173-188 y *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 116-117).
- ⁶² Archivo Histórico Nacional. Madrid. Órdenes Militares, leg. 6109, n^o 29, fol. 178
- ⁶³ Aunque ningún documento ratifica la tutoría del cenotafio, algunos autores asignan la obra tumular al escultor Egas Cueman: T. PÉREZ HIGUERA, “El foco toledano y su entorno”, *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 272 y R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, p. 39.
- ⁶⁴ La excepcionalidad de este sepulcro justifica que subrayemos los principales textos de información con los que contamos, la conocida visita de 1644 (F. de COTTA Y MÁRQUEZ, “Descripción del Sacro Convento de Calatrava la Nueva. Cabeza y casa mayor de esta orden y caballería, de sus rentas y casas”, *La Mancha*, n^o 1 y 2 (1961), pp. 42-43) y una documentación inédita, sin datar, cuyo contenido transcribimos a continuación: *A los lados del bulto en el sepulchro por la delantera que es a la cabeza están quatro bultos del mismo alabastro como de freiles religiosos con hábitos como quien haze officio para enterrar y por los lados del sepulcro bultos de caballeros con escudos que tienen de las manos yzquierdas con sus armas de cada uno. El primero comenzando por la mano derecha tiene letras que dizen: don Fadrique de Acuña. Y el segundo: frey Gonzalo Cuello. Los demás aunque tienen sus escudos con armas que por ellas se puede entender quien herán no tienen las de su nombre y las armas, como estava oscuro no podría por ellas entender quienes heran y aun parescianme diferentes de las que agora ordinariamente se leen* (AHN, Nobleza, Osuna, leg. 41, n^o 12).
- ⁶⁵ Acuña fue comendador de Zorita y Cuello de Alcolea, Benavente y Almadén. Vid. B. CASADO QUINTANILLA, *Corona de Castilla: Documentos de la Orden de Calatrava*, Madrid, 1997, n^o 13, 19, 20, 25, 26 y 29.
- ⁶⁶ Vid. E. RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA y O. PÉREZ MONZÓN, “Mentalidad, cultura y representación del poder de la nobleza calatrava en la Castilla del siglo XV”, *Hispania*, LXVI (2006), pp. 232-233.
- ⁶⁷ www.louvre.fr/llv/oeuvres/alaune.jsp.
- ⁶⁸ *Épopéya de Girart de Roussillon* (codex 2549 de la Biblioteca Nacional de Austria), est. de D. Thoss, Madrid, 1989, p. 140.
- ⁶⁹ Un reciente trabajo sobre estos plorantes fúnebres en F. SCHOLTEN, *Isabella's weepers. Ten status from a Burgundian tomb*, Amsterdam, 2007.
- ⁷⁰ El estudio pormenorizado de esta obra excede los límites de este trabajo. Vid. K. SCHÜTZ, “Maximiliano y el arte”, *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos. Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Toledo, 1992, pp. 240-244.
- ⁷¹ Un primer acercamiento al tema en O. PÉREZ MONZÓN, “La imagen del poder nobiliario en Castilla. El arte y las Órdenes Militares en el tardogótico”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37 (2007), pp. 907-956.
- ⁷² El documento de esponsales en CALDERÓN ORTEGA, *Álvaro de Luna. Colección Diplomática*, Madrid, 1999, n^o 35, pp. 105-110.
- ⁷³ AHN, Osuna, carp. 179, n^o 14. Pub: Á. GONZÁLEZ PALENCIA, “La capilla de Álvaro de Luna en la catedral de Toledo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II (1929), 109-125 y CALDERÓN ORTEGA, *Álvaro de Luna. Colección Diplomática*, n^o 33, pp. 101-103.
- ⁷⁴ AHN, Osuna, carp. 179, n^o 14. Pub: CALDERÓN ORTEGA, *Álvaro de Luna. Colección Diplomática*, n^o 33, pp. 101-103.
- ⁷⁵ Sobre estos arquitectos vid. J.M^a AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 115-116 y J. YARZA LUACES, *La nobleza ante el rey*, Madrid, 2003, pp. 127-128.
- ⁷⁶ Termina el autor de *Generaciones y Semblanzas* con un tono despreciativo hacia el maestre, pues *mas uso de poderío de rey que de caballero* (F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y Semblanzas*, México, 1947 p. 85).
- ⁷⁷ La Europa del siglo XV resucitó la moda de estos artilugios mecánicos, usuales en la tradición bizantina e islámica, a través de los carillones que poblaban la ciudad. En la península Ibérica, estos usos no desaparecieron; recordemos la “movilidad” de algunas imágenes marianas de las *Cantigas* o la problemática pieza de las Huelgas llamada *Santiago, el del espaldarazo*; en cualquier caso, los “bultos” del maestre debieron causar el asombro entre sus contemporáneos y suscitaron la imaginación en las generaciones venideras. En 1787, Antonio Ponz rememoraba estas singulares efigies (PONZ, *Viaje de España*, I, pp. 133-134).
- ⁷⁸ Un puntual estudio de estas fuentes en E. BENITO RUANO, *Toledo en el siglo XV*, Madrid, 1961, pp. 36-37. El mismo autor sitúa el desmonte de las figuras en 1441, cuando el hijo de Juan II entró en Toledo. Más información en R. RODRÍGUEZ PORTO, “*Fartan sus iras en forma semblante* la tumba de Alvaro de Luna y el *status* de la imagen en la Castilla tardomedieval”, *Espacio, Tiempo y forma*, t. 16 (2003), pp. 1-28.
- ⁷⁹ ALFONSO X, *Segunda Partida*, Título XIII, Ley XVIII. Estas consideraciones, de forma más precisa, en PÉREZ MONZÓN, *Quando rey perdemos, nunca bien nos fallamos*.
- ⁸⁰ El contrato en AHN, Nobleza, Osuna, leg. 1733, n^o 66. Pub. J.M^a DE AZCÁRATE, *El Maestro Sebastián de Toledo y el doncel de Sigüenza*, “Wad-al-Hayara”, I (1974), nota n^o 30, pp. 30-32 y J. CARRETE PARRONDO, *Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna*, “Revista de Ideas Estéticas”, n^o 131 (1974), pp. 37-43.
- ⁸¹ El texto de la ceremonia en CALDERÓN ORTEGA, *Álvaro de Luna (1419-1453). Colección diplomática*, n^o 107, pp. 334-339.
- ⁸² Vid. P. LENAHA, *Commemorating a real bastard: the chapel of Alvaro de Luna*, “Memory and the Medieval Tomb”, edited by E. VALDÉZ DEL ÁLAMO with C. STAMATIS PENDERGAST, Cambridge, 2000, pp. 140-141.
- ⁸³ J. de MENA, “La Coronación del Marqués de Santillana”, *Antología de su obra poética*, edición de J.M^a Azáqueta, Bilbao, 1986, pp. 138-144.
- ⁸⁴ A ello, hemos de sumar su cualidad de apreciable literato manifestada en el retablo de la capilla. La fábrica pictórica, asimismo encargo de María de Luna, utiliza como fuente de inspiración el *Libro de las claras e virtuosas mugeres* escrito por el propio condestable, según la interesante tesis sugerida por E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ [“Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestre de Santiago: hombre de su tiempo y promotor de las artes”, *La nobleza peninsular en la Edad Media*, León, 1999, pp. 159-160]. En cualquier caso, conviene señalar que no es excepcional la traslación de un texto poético a materia artística como constata el *retablo de los Ángeles* (1455. Hospital de Buitrago, Madrid) de Jorge Inglés encargado por Iñigo López de Mendoza donde los ángeles e inclusive el propio noble portan cartelas con versos o gozos de la Virgen escritos por el propio marqués de Santillana. María de Luna, hija del maestre, tuvo que conocer la obra pictórica patrimonio de los Mendoza y, con el empleo iconográfico de este libro, en el retablo de la capilla toledana probablemente buscó la revitalización íntegra de la buena memoria de su progenitor ensalzando su faceta como hombre de letras, conforme a los gustos de la época. Más datos en PÉREZ MONZÓN, «Las manifestaciones artísticas como expresión del conflicto», pp. 547-620.
- ⁸⁵ AHN, Nobleza, Osuna, leg. 1734-42.

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 20, 2008. Madrid. ISSN:1130-5517



UAM
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID

Departamento de Historia y Teoría del Arte

ANUARIO del Departamento de Historia y Teoría del ARTE. Vol. 20, 2008. Madrid (España). ISSN: 1130-5517

Datos catalográficos recomendados por el Servicio de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Madrid:

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte.- Vol.1 (1989)-.- Madrid : Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, 1989--.- vol. ; 28 cm.
Anual

ISSN 1130-5517 = Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

1. Arte - Teoría - Publicaciones periódicas. 2. Arte - Historia - Publicaciones periódicas. I. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte es una revista científica de periodicidad anual, fundada en 1989 y editada por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Está dedicada a la difusión de la investigación científica sobre la Historia del Arte español y el arte relacionado con España.

Bases de datos: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* está sistemáticamente recogido en las bases de datos FRANCIS, ISOC-Arte y Dialnet.

Editor:

Ismael Gutiérrez Pastor (Profesor Titular. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM)

Comité de redacción:

Isidro G. Bango Torviso (Catedrático. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM). Juan Antonio Ramírez (Catedrático. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM). Fernando Marías (Catedrático. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM). Carlos Reyero (Catedrático. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM). Lourdes Roldán Gómez (Profesora Titular. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM). M^a Teresa López de Guereño (Profesora Titular. Departamento de Historia y T. del Arte. UAM).

Comité científico:

Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid). Joaquín Yarza Luaces (Universidad Autónoma de Barcelona). Luis Caballero Zoreda (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid). Elisée Trenc (Université de Reims). Keith Moxy (Barnard College. New York). Joaquín Berchez Gómez (Universidad de Valencia). Veronique Gerard (Université de la Sorbone. París).

Redacción:

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
C/. Francisco Tomás y Valiente, n.º. 1
28049-MADRID (España)
Tel. 00-34-914971370
Fax. 91-4973835
e-mail: anuario.arte@uam.es

Intercambios:

Biblioteca de Humanidades. Hemeroteca
C/ Freud, 3
Campus de CANTOBLANCO
28049-MADRID (España)
e-mail: revistas.biblioteca.humanidades@uam.es

Edición:

Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM).
ISSN: 1130-5517
Depósito Legal: M-30.918-1989

Impresión:

Industrias Gráficas Caro, S.L.
Gamonal, 2.
28031-MADRID (España)

Ilustración de las cubiertas: Según Fray Juan Rizi, *La Pintura Sabia* (1659). Manuscrito de la Biblioteca de Fundación Lázaro Galdiano, fol. 104-104v.

SUMARIO

Páginas

CONCEPCIÓN ABAD CASTRO E IGNACIO GONZÁLEZ CAVERO

Los enterramientos reales de Córdoba y el particularismo religioso andalusí en el contexto de la arquitectura funeraria islámica hasta el siglo X

The royal Burials of Cordoba and the Particularity religious of al-Andalus in the Context of the Funerary Islamic Architecture up to the 10th Century. 7

OLGA PÉREZ MONZÓN

La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media

The funeral procession like artistic sujet in the Low Midle Age 21

GENOVA MALÉ MIRANDA

Nuevas aportaciones sobre el retablo de Santo Domingo de Tamarite de Litera: iconografía, origen, promoción y datación

New contributions about the altarpiece of Saint Dominic of Guzmán from Tamarite de Litera: iconography, origin, sponsors and chronology. 37

BERNANDO MARÍAS

La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: la provocación de los textos

The Cathedral of Cádiz and Vicente de Acero: a Provocation with Texts. 53

BERNANDO COLLAR DE CÁCERES

Andrés de Leito: revisión pictórica

Andres Deleito: A pictorical Revisión 83

JUAN LUIS BLANCO MOZO

Antonio Palomino en Navalcarnero (Madrid)

Antonio Palomino in Navalcarnero (Madrid) 101

EMIGEL GUTIÉRREZ PASTOR

Cuestiones de iconografía mercedaria en obras madrileñas de José Jiménez Donoso, Alonso del Arco, Matías de Irala y Antonio González Ruiz

Mercedarian Iconograhly Questions in madrilenian Paintings by José Jiménez Donoso, Alonso del Arco, Matías de Irala and Antonio González Ruiz 113

ÁNGEL LÓPEZ CASTÁN

Los mozos de oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la Jornada de Barcelona de 1802

The upholsterers of adornment of the Royal Tapestry and the creation of furniture for the "Journey to Barcelona" of 1802 127

CARLOS REYERO

Guerrilleros, bandoleros y facciosos. El imaginario romántico de la lucha marginal

Guerrilla fighters, Bandits and political partisans. Romantic imagery and marginal fight 143