

El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)*

Felipe Pereda
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIII, 2001

RESUMEN

El sepulcro de los padres de la Reina Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores (Burgos) es una de las empresas artísticas en las que la implicación personal de la reina fue más profunda. Su original tipología en forma de estrella, y su imagerie andrógafa, son analizadas en este artículo en el contexto de la escatología escolástica, de acuerdo a dos argumentos complementarios. En primer lugar, la importancia que en la presentación de la resurrección de la carne tuvo la “metáfora de la escultura”. En segundo lugar, la representación de los cuerpos celestes de los resucitados en el imaginario de este periodo. Sobre esta base, la peculiar solución de Gil de Siloé aparece como una personal aportación a la relación cuerpo-escultura del arte funerario, así como a la forma de experimentarlo.

ABSTRACT

The funerary monument of the parents of the Catholic Queen, Elisabeth, in Miraflores (Burgos) is one of the artistic enterprises in which her personal involvement is more evident. Its original tipology in the shape of a star, and its androphagous imagery, are analyzed here in the context of the scholastic soteriology, with two complementary arguments. On the first place, the importance of the “sculpture metaphor” in the presentation of the resurrection of the body. Secondly, the celestial representation of the body of the the resurrected in the “imaginaire” of this period. On this ground, the original solution of Gil de Siloé appears to be a personal reflection of the relation body-sculpture in funerary art, as to the way to experience it.

El presente ensayo está dedicado a una escultura singular de la historia del arte español. Lo es por varias y complejas razones. Una de ellas es que es una obra de arte tipológicamente única, un sepulcro en forma de estrella. Otra es que para solventar esta originalidad casi excéntrica, la mayor parte de los historiadores han recurrido a la peculiar situación de la cultura española —la “España de las tres culturas”— proponiendo para explicarla una solución muderajista. A esta lista de razones, y de complicaciones,

habría que añadir que el escultor era de origen nórdico, probablemente flamenco, y que es más que probable que llegara perfectamente formado a la península.

El objeto de este artículo no es rebatir paradigmas historiográficos que han quedado por sí solos obsoletos, sino el de elegir otra perspectiva desde la cual analizar un viejo problema. La solución que se propone quiere ser históricamente más ajustada, pero sobre todo, lo que pretende es devolver la pregunta al marco en el que pensamos que

* Algunas de las ideas de este artículo fueron presentadas en forma de conferencia en el curso de la Fundación Duques de Soria, *La imagen del rey*, Soria, julio de 1998, dirigido por el prof. Fernando Marías. Agradezco vivamente su invitación a participar como secretario y ponente.

puede ser respondida con mayor certeza. Este lugar es el de la escatología. No entiendo esta elección como un esfuerzo de contextualizar la obra de arte, al menos en la forma en que se entiende habitualmente la recuperación del contexto; esto nos hubiera llevado, por ejemplo, a coctear de forma más extensa el momento histórico en el que se realizó el sepulcro (las vísperas de la conquista de Granada), lo que hemos hecho tan solo cuando nos parecía estrictamente necesario; lo entiendo, por el contrario, como el análisis de las raíces que el lenguaje de la escultura hunde en un suelo antropológico¹.

Utilizo este término en dos sentidos. De un lado, en la medida en que, tanto desde su función litúrgica, como desde el papel que desempeñaba en lo que hemos llamado “imaginación escatológica”, la escultura –como lugar y como lenguaje– articulaba actitudes fundamentales del hombre del siglo XV frente a la memoria y la muerte. De otra parte, en tanto que la escultura pone en juego la dimensión activa del espectador, bien como señalara Rosalind Krauss porque la “escultura es un medio peculiarmente ubicado en el encuentro entre la quietud y el movimiento, el tiempo detenido y el tiempo que fluye”²; o como ha señalado Michel Fried, porque la escultura pone de relieve la temporalidad de la contemplación³. Como intentaremos demostrar, Gil de Siloé supo conjugar ambos sentidos en el sepulcro de Juan II de la Cartuja de Miraflores.

I. EL SEPULCRO, LA PATRONA Y EL ARTISTA

El Sepulcro del Rey Juan II Trastámara (1405-1454) se encuentra depositado en la Cartuja de Miraflores, de la que este rey era fundador y en la que había decidido que descansaran sus restos mortales. Su construcción, sin embargo, es mucho más reciente, corresponde al reinado de su hija y sucesora, la reina Isabel la Católica⁴. Juan II había previsto la colocación de su sepulcro en el centro de la nave, delante del altar mayor⁵, pero la fábrica de su tumba tuvo que retrasarse hasta que se dieran por concluidas las obras de la iglesia. En el momento de su muerte, acaecida en 1454, el mismo año en que otorgó testamento, su cadáver fue provisionalmente enterrado en el convento de San Pablo de Valladolid. Al año siguiente fue trasladado a las afueras de Burgos. El Obispo de esta ciudad, el converso Alonso de Cartagena que ofició en el sepelio, afirma que en aquella ocasión la iglesia no estaba todavía terminada⁶. Desaparecido el rey, las obras estuvieron detenidas durante el conflictivo reinado de su sucesor, Enrique IV, hasta que la Reina Católica las reactivara para cumplir con la última voluntad de su difunto padre.

Así pues, el monumento se comenzó casi medio siglo después de su muerte; su sobresaliente tamaño y su origi-

nal forma celebraban la memoria de uno de los monarcas menos afortunados que hubiera conocido Castilla en esa centuria. Con Juan II había culminado un lento y penoso proceso en el que la corona había perdido gran parte de su autoridad en beneficio de un puñado de familias de la aristocracia. En palabras de uno de sus más feroces destructores, *nunca tobo color ni sabor de rey* y el resultado fue que *se ausentaron de Castilla la paz y la concordia*⁷. La inestabilidad política, la guerra civil y la fragilidad de la monarquía son los signos que marcaron un reinado cuya debilidad supo aprovechar su valido don Alvaro de Luna, ajusticiado en el cadalso solo un año antes de su muerte. Aunque Juan II rectificó su actitud en los últimos años de su reinado, no pudo impedir que él y su valido se convirtieran para las generaciones siguientes en el verdadero emblema de la enfermiza debilidad que podía contagiar a la monarquía. Resulta por tanto paradójico, pero perfectamente comprensible si se recuerdan someramente los extraordinarios acontecimientos que se vivieron en la última década del cuatrocientos, que la reina Católica, cuyo reinado estaba cambiando el sentido nefasto que había marcado el tiempo de la dinastía Trastámara, dedicara un sobrado esfuerzo para restablecer la imagen del monarca que representaba en la memoria de Castilla el desorden que la nueva monarquía católica quería estigmatizar.

La responsabilidad de la construcción de los sepulcros de la Cartuja se debe por tanto enteramente a su hija. La reina visitó en varias ocasiones las obras de la Cartuja. En 1483, cuando el templo estaba todavía en construcción, estuvo en el monasterio para ver la tumba de su padre⁸. Por orden del prior Juan Termino (1483-1487) se sacó el féretro de la clausura y la reina pudo ver sus restos y rezar en su presencia por la salvación de su alma⁹. Es posible que en esta ocasión se discutiera ya la construcción de un monumento a su memoria. En 1486, la reina Isabel –o alguien en su lugar– aprobó las trazas que había realizado el escultor de los dos sepulcros¹⁰. Por razones que se nos escapan, pasaron tres años hasta que se empezó a labrar el alabastro. En abril de 1489 ya estaba entregado a su trabajo y en mayo seguían llegando materiales¹¹; se estuvo trabajando durante cuatro años y, por fin, las obras se concluyeron antes del 2 de agosto de 1493¹². Isabel pudo ver el sepulcro completamente terminado en su nueva visita a Burgos en 1496¹³. Tal vez ningún otro monumento de su reinado fue tan cuidadosamente supervisado por la reina como la tumba de su padre.

La presentación del artista debe ser, necesaria y desgraciadamente, breve. Gil de Siloé aparece por primera vez en la documentación en el documento de 1486 que acabamos de citar. La ciudad de su desembarco no debería despertar ninguna sorpresa, ya que Burgos era como es sabido, el centro más importante del comercio castellano con los Países Bajos¹⁴; la ciudad o la región de la que

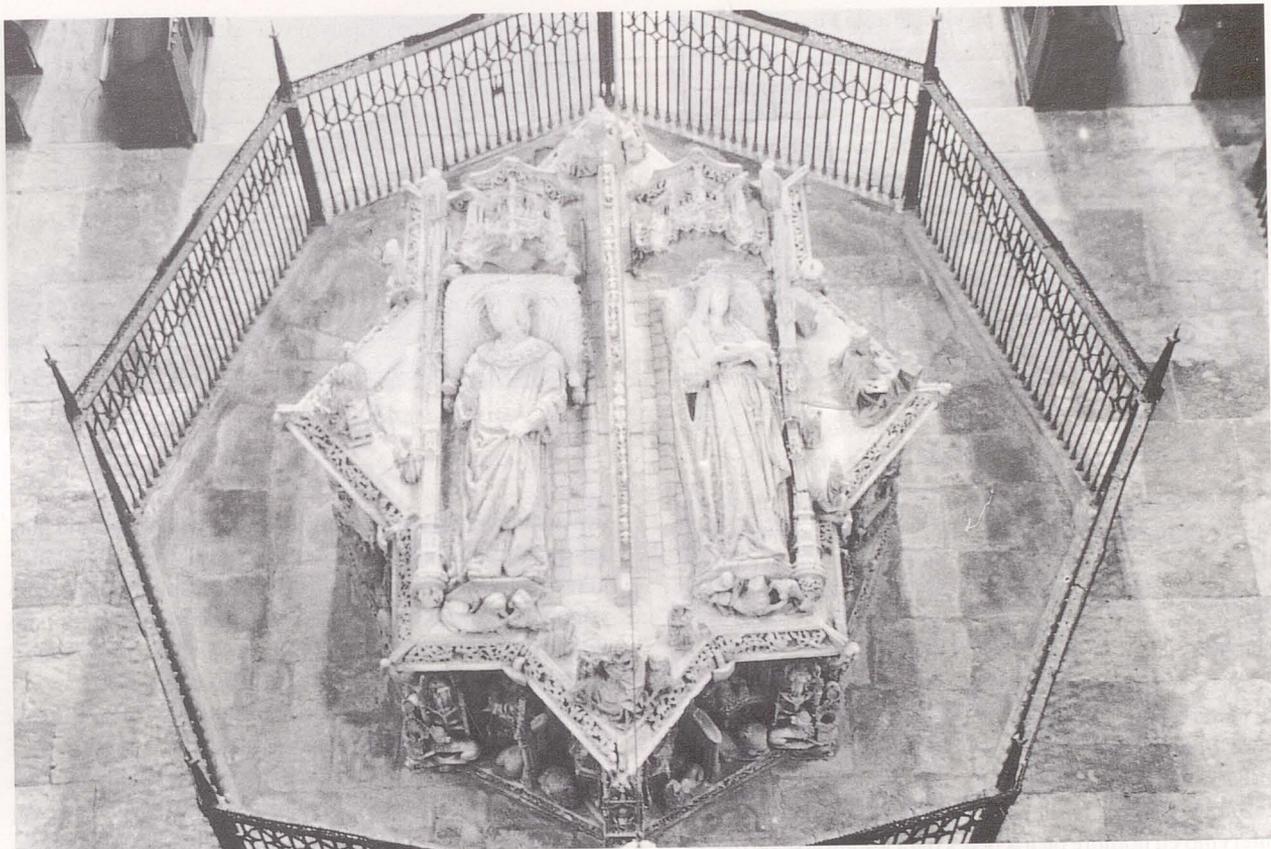


Fig. 1. Sepulcro. Vista cenital.

fuera originario es, por otro lado, completamente desconocida. Parece imposible que el artista hubiera llegado a la península para ocuparse, sin otra carta de presentación, de la obra escultórica más importante del reino; sin embargo, no consta que hiciera ninguna obra con anterioridad a este año, salvo que admitamos una fecha más temprana para el retablo de la Concepción en la Catedral de Burgos, el importante encargo recibido de su Obispo Luis de Acuña¹⁵.

No menos inciertos son sus orígenes. La tesis que lo identifica con un cierto "Gil de Emberres, gran entallador e ymaginador" documentado en Valladolid en 1501 sigue encontrando partidarios¹⁶, pese a que en 1494 es inequívocamente citado en Burgos como "Gil de Urliones"¹⁷. Harold Wethey, después de discutir con vehemencia su origen flamenco, defendió, en base a un análisis estilístico, que su procedencia era el Bajo Rin¹⁸. Por su parte, Joaquín Yarza ha sugerido recientemente la hipótesis de que se tratara de un extranjero solo en segunda generación, formado tal vez en la propia ciudad, en el entorno del arquitecto Juan de Colonia¹⁹. Las teorías son variadas, y la certeza siempre escasa. La paradoja con la que se enfrentan los estudios siloescos es que, con independencia de las filiaciones estilísticas que se desprenden del análi-

sis detallado de sus esculturas, en sus planteamientos, lo mismo en el arte sepulcral que en el arte del retablo, son difíciles de vincular a ninguna tradición preexistente. Una de sus aportaciones más personales es el tratamiento, completamente original, dado al sepulcro de los padres de la Reina Católica.

II. DESCRIPCIÓN DEL SEPULCRO

A mediados del siglo XVII, ciento cincuenta años después de su realización, el entonces prior de la Cartuja, Nicolás de la Yglesia, un teólogo de la Universidad de Alcalá que había decidido abandonar el mundano ruido en su edad proveccta, dejó escrito una extraordinaria (por prolija y poco frecuente) descripción de este sepulcro en el que se celebra fundamentalmente su excelencia artística:

Sobre una vasa ochavada, que de punta a punta, por lo largo, tiene diez y ocho pies, y diez y seis pies por lo ancho, la qual de grueso, tiene poco más de quatro dedos, está asentado el pedestal o túmulo, sobre que están las estatuas de los reyes, padres de la Reyna Católica, en medio de la capilla maior deste convento; este pedestal, que

de alto tiene poco menos de seis pies, tiene también distinta forma, que la vasa. Porque se compone de dos quadros, que encontrados en punta, hazen ocho angulos, o esquinas, como de estrella, con otros tantos rincones, en cuyo ambito ay diez y seys nichos, y en ellos diez y seys estatuas. Sobre el plano del tumulo, o pedestal, en las quatro principales esquinas, están los quatro evangelistas, y en los demás ángulos, ay doze estatuas menores y en medio están las figuras de los reyes recostadas sobre almoadas, no incadas de rodillas, como lo estaba el infante D. Alonso, hermano de la Reyna Doña Ysabel, e hijo de nuestros fundadores, que también tiene su sepulcro del mismo primor, y arte incluso en la pared, al lado del Evangelio²⁰.

El prior de la Cartuja se detiene fundamentalmente en la abundancia de esculturas y en su peculiar forma estrellada. A continuación, pasa a elogiar el material, la calidad nítida del alabastro y la preciosa minuciosidad del trabajo escultórico, sobre el que omite el nombre del autor. El material fue un aspecto especialmente cuidado. No era la primera vez que se utilizaba para un sepulcro, pero nunca se había empleado en una obra funeraria de esta envergadura. Fue traído de Cogolludo y de Torre de Beleña, en los alrededores de Sigüenza, actuando de mediador el Condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco, quien intervino en nombre de los reyes para asegurarse de que el envío llegaba a su destino²¹:

La materia de todo, es finísimo alabastro, y si el alabastro se sugetara al sincl [sic] con la suavidad que se sujeta la cera, no pudiera esculpirse en él obra más delicada ni sutil, y lo que causa pasmo, y admiración, a más atento, y aún más al menos curioso, es ver la delicadeza, y primor igual, en todas las piezas y partes, de que se compone esta prodigiosa máquina, que sin guardar orden de arquitectura, sobrepuja el orden de todo arte. Sola la vista puede dar seguro testimonio desta verdad, y para seguridad del que no lo huviere visto, pondré el testimonio que por tradición se observa en esta casa, del atentísimo Rey Phelipe Segundo, el qual aviendo dado al mundo la maravilla octava, y viendo la presente, confesó claramente, al Prior que lo acompañaba, no se podría hazer obra semejante en tales tiempos. Y estos eran los tiempos en que se acabava la fábrica de la octava maravilla²²

Merece ser reproducido este poco conocido texto, difícil de igualar en su elocuencia. El sepulcro ha llegado hasta nosotros en un mediano estado de conservación, a pesar de los dos momentos más desgraciados de su historia. Uno, en el paso de las tropas francesas por la ciudad de Burgos en 1808, momento en el que le fue arrancada a



Fig. 2. Juan II (detalle).

la escultura de Juan II el cetro dorado y con él la mano que lo sujetaba²³. Lo que no se destruyó en el tiempo en el que el monasterio fue convertido en cuartel, solo tuvo que esperar al abandono de la desamortización²⁴, quedando desde entonces maltrechas las coronas floridas de los reyes²⁵.

Con estos y otros avatares han desaparecido algunas piezas. De las doce estatuas que rodeaban a los reyes —junto con los cuatro evangelistas de las esquinas que apuntan a los puntos cardinales— se conservan todavía nueve, pero solo siete corresponden a las originales: Santiago el Menor, san Bartolomé, san Pedro, y otras cuatro figuras de apóstoles inidentificables, de las cuales dos están seriamente deterioradas habiendo perdido la cabeza. Las dos figuras restantes han sido colocadas para cubrir los huecos. Una es una santa coronada, tal vez santa Catalina, y la otra es san Esteban. Esta última, como ha sido probado con documentación fotográfica, procede en realidad del vecino sepulcro del infante don Alfonso²⁶.

De las esculturas desaparecidas, una de ellas fue vendida en el siglo pasado y fue a parar a una colección privada de los Estados Unidos, para terminar luego en Museo Metropolitano de Nueva York²⁷. El destino de las dos últimas se desconoce, aunque ya faltaban en el siglo XVIII²⁸. Se conservan, sin embargo, las dieciséis figuras que cobijan los nichos del sepulcro en sus paredes verticales, aunque es más que probable que su colocación no sea la original. Podemos afirmarlo con cierta seguridad ya que el cartujo Nicolás de la Yglesia, a quien acabamos de citar, confiesa en este mismo libro haber secuestrado una de estas imágenes, concretamente una Virgen con el Niño, y haberla restaurado y pintado con sus propias manos, para dedicarla un altar propio²⁹. La escultura regresó a su nicho de origen en algún momento antes de comienzos de este siglo, pero es muy probable que las diversas desgracias que ha sufrido este monasterio hayan dado al traste con la ubicación de las esculturas en el programa iconográfico original.

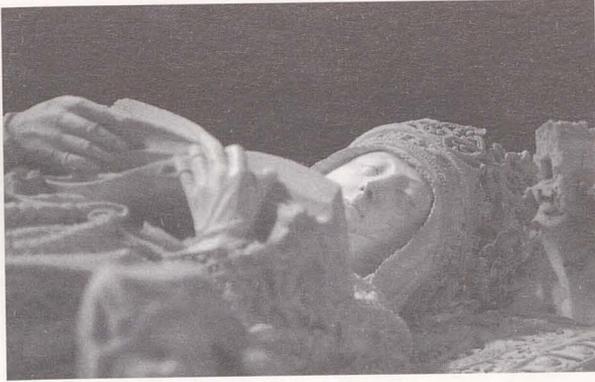


Fig. 3. *Isabel de Portugal* (detalle).

Al margen de la riqueza de la decoración en altorrelieve de alabastro, la imaginería del sepulcro la completan otras dieciséis esculturas de leones, totalmente exentas, que lo rodean. Algunas de estas esculturas han llegado hasta nosotros hechas pedazos, pero lo conservado es suficiente para comprobar la extraordinaria violencia con la que Gil de Siloé trató este tema, por otro lado habitual, de la iconografía funeraria. Volveremos sobre estas esculturas más adelante. Lo más urgente, por el momento, es reparar en el rasgo más insólito del sepulcro, obviamente, su forma. El sepulcro es una estrella de ocho puntas formada por la superposición de dos cuadrados o, más exactamente, un cuadrado y un rombo. Su estructura es casi arquitectónica, elevándose hasta una altura aproximada de 1,60 m, lo que significa que el espectador no tiene oportunidad alguna de dominar el monumento desde ningún lugar posible³⁰, y por tanto ver los cuerpos de los yacentes, salvo parcialmente desde las gradas del altar mayor, que es el lugar al que están referidos.

Desde nuestro punto de vista, no se ha dado hasta la fecha ninguna respuesta satisfactoria a la particularidad de su diseño. La opinión más extendida, también la que ha sido mejor acogida por los estudiosos extranjeros, es que se trata de una influencia musulmana o, más concretamente, de un “mudejarismo”³¹. Su forma caprichosa sería coherente para estos autores con la anómala tradición cultural española en el conjunto de Europa. Esta teoría, deudora del idealismo, plantea el problema en términos exclusivamente formales. Más recientemente se ha señalado su relación con la proliferación de bóvedas estrelladas en la arquitectura gótica contemporánea y, por vez primera, se ha planteado su problema semántico, especulando que podría tratarse de un signo de la sacralización del monarca, “estableciendo un paralelo cósmico con dios o con lo sagrado”³².

La solución alternativa que aquí se propone tiene el objetivo de salvar la disyuntiva planteada entre una explicación de tipo formal u otra de carácter iconográfico. En



Fig. 4. *San Lucas*.

lugar de considerar el significado potencial de la estrella con independencia de su función real como soporte escultórico de los cuerpos de los monarcas –lo cual podría reducirlo a un simple complemento ornamental– investigaremos la relación que este símbolo concreto pudiera tener con el lenguaje funerario de la escultura.

La tesis del presente artículo parte de la consideración de que el sepulcro, cualquier efigie funeraria de este periodo, expresa la memoria del difunto en una dimensión soteriológica: la salvación de su persona en la restauración final de la resurrección de su cuerpo. Este misterio había quedado articulado en dos ideas expresadas en torno al destino del cuerpo del finado: 1) la condena imaginada como su destrucción en la forma de un proceso digestivo; el cuerpo literalmente deshecho entre las fauces, metafóricas y reales, de la muerte; y 2) la salvación imaginada como la recomposición del cuerpo desde sus fragmentos, un proceso que los padres de la Iglesia, y más adelante los teólogos de la escolástica, habían explicado con diversas metáforas, la más extendida de las cuales afirmaba que la resurrección del cuerpo sería semejante a la labor de un escultor que volviera a modelar la misma figura a partir de las partículas dispersas después de su primera descomposición.

La particularidad del sepulcro que ahora estudiamos es haber integrado estos dos elementos partiendo de la identidad cuerpo-escultura en la metáfora soteriológica. De una forma en que no volvería a producirse, el escultor reconsideró la misma naturaleza de su lenguaje con el objetivo de hacer manifiesto que el cuerpo del difunto representado no era, como pudiera parecer, el cuerpo de carne abandonado en la tierra, sino el nuevo cuerpo refulgente de gloria que le aguardaba en la resurrección final. Para hacerlo, Gil de Siloé desarrolló algunos elementos latentes de la tradición de la escultura funeraria, en concreto, el vínculo especial que la escultura mantiene con el cuerpo a través del espacio, el volumen y, particularmente, de la escala; y de otra parte, potenció también los motivos del

repertorio iconográfico funerario que representaban la ansiedad ante la destrucción del cuerpo mortal. Al hacerlo, Gil de Siloé llevó hasta nuevos extremos la peculiaridad, y también la modernidad, de la escultura.

III. EL CUERPO VIVO DEL REY

La aparición en el siglo XI del sepulcro escultórico fue un paso fundamental en la recreación de la escultura monumental, prácticamente desaparecida durante ocho siglos, y recuperada en la Edad Media para nunca más perder su protagonismo. En su magnífico estudio dedicado a la escultura funeraria, Panofsky planteaba las paradojas de un género que carecía de antecedentes inmediatos, más allá de los que pudieran hallarse en la escultura de la antigüedad: “que la demanda de retratos funerarios en tres y no en dos dimensiones, surgiera ochocientos años después de la desaparición de la efigie reclinada (*recumbent or reclining effigy*) es comprensible a la luz del resurgir de la escultura monumental integrada con la arquitectura, en los siglos XI y XII. Pero es igualmente comprensible que, en ausencia de una tradición continua y de modelos apropiados, esta demanda sólo pudiera ser satisfecha tomando préstamos de otro medio”³³. El paso de la representación de dos dimensiones a la escultura de bulto redondo plantea una serie de dificultades que, con mayor o menor fortuna, tuvieron que solventar los escultores entre el siglo XI y el siglo XV. Una nos interesa muy particularmente: si el cuerpo esculpido se representa horizontalmente, deberá quedar aclarado si la persona representada está viva, muerta, o descansa en el sueño eterno.

El primer intento de hacer “visualmente explícito”³⁴ que las figuras se encuentran en un estado de descanso se remonta a fines del siglo XII. En las tumbas de los Plantagenet en la abadía de Fontevault no solo encontramos a los difuntos descansando sobre camas, con las cabezas apoyadas cómodamente sobre bordados cojines sino que, tal vez por vez primera, aparecen los esposos compartiendo un mismo lecho³⁵: Leonor de Aquitania leyendo un libro y Enrique II (†1189) sosteniendo un cetro.

Las figuras de Juan II Trastámara e Isabel de Portugal en la Cartuja de Miraflores siguen esta misma iconografía, una representación con doscientos años de antigüedad que, por lo que sabemos, nunca había sido utilizada por los monarcas castellanos. Las esculturas muestran inequívocamente su estado de sosiego horizontal con los abultados cojines sobre los que apoyan sus cabezas. Éstas se encuentran ligeramente vencidas hacia un lado, lo que permite a la reina proceder reposadamente a su lectura. La única diferencia con los ejemplos franceses digna de mención es que en el sepulcro burgalés, Siloé contiene de algún modo el relajo de las esculturas, y no renuncia por completo a la majestuosidad de su colocación erguida. De

este modo, aunque sus cabezas están perfectamente apoyadas en los cojines, también están protegidas por nichos arquitectónicos, cuya posición natural es la vertical. Por lo demás, sus efigies siguen una tipología bien establecida, con sus ojos perfectamente abiertos, recordándonos como la mayor parte de los *gisants*, o “tumbados” de la escultura funeraria, desde la cristalización de este modelo de “yacente explícito” en el siglo XIII, que “estos aparentes muertos están en realidad vivos”³⁶.

III.1. *Requiem aeternam dona eis*

El *topos* de que los difuntos se encuentran disfrutando de un eterno descanso no es específicamente cristiano, sino que hunde más bien sus raíces en la cultura romana,³⁷ donde daría lugar a una interesante iconografía funeraria que también estaba destinada a surgir con el redescubrimiento de la escultura monumental.

En la Roma antigua se designaba con los términos *quies* y *quiescere* el sueño de la muerte, con la esperanza puesta en que la sepultura se convirtiera en el lugar de su reposo; el Cristianismo por su parte, empleó indistintamente los términos *quiescere*, *dormire* y *somnum* para referirse a la condición del hombre entre el momento de su muerte y el de la resurrección de la carne³⁸. El *requiem* es así una de las ideas más características de la escatología medieval y moderna, el lugar común en torno al cual gira la misa de los funerales elaborada en el periodo Carolingio, tal y como sería luego incorporada al misal romano³⁹. Su celebración estaba ligada a cualquier fallecimiento en un número proporcional a la majestad del finado; en su testamento, Juan II había ordenado la celebración de diez mil misas por su alma⁴⁰.

Como veremos, dos de las piezas más importantes de esta liturgia, concretamente el *introito* y la *antífona del ofertorio* son suficientes para explicar los temas iconográficos más importantes del sepulcro del rey Trastámara, así como para comprender el sentido último pretendido por el escultor o los responsables de su construcción. Antes, es preciso recordar que el motivo fundamental de toda tumba entre la Edad Media y el Barroco, y particularmente de la que estamos estudiando ahora, es el de expresar la fe en la salvación del difunto. El sepulcro se concibe como una celebración soteriológica; manifiesta, al igual que la liturgia de los funerales, el deseo de la familia y el reino, por la salvación de las personas del rey y de la reina.

El *introito* de la liturgia se abre con las rotundas y familiares palabras, con las que los fieles ruegan a Dios que les conceda el descanso eterno: *Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*, palabras en las que, como observara Panofsky, se mantiene un dramático, pero también contradictorio, equilibrio entre la eterni-



Fig. 5. Sansón.



Fig. 6. Esther.

dad (*aeternam*) y la experiencia sostenida de la luz divina (*perpetuum*)⁴¹, lo que en teología se conoce como la “visión beatífica”⁴².

Pero la liturgia de los muertos no se agotaba en la misa. Comprendía también el Oficio de Difuntos, en el que todavía tenemos que detenernos, y las oraciones que se rezaban acompañando el cuerpo durante la vigilia, y en los aniversarios. La más antigua de estas oraciones, la *commendatio animae*, se encuentra en casi todos los libros de horas medievales. Se recitaba en torno al lecho del moribundo o justo después de haber expirado su alma⁴³. El esquema rogatorio de esta oración es idéntico al del *introito* de la misa. Se trata de un sufragio en el que los vivos pedían la intercesión salvadora de Dios: *Libera domine animam servi tui/ ex omnibus periculis inferni/ et de laqueis poenarum/ et ex omnibus tribulationibus* [...]. (“Libera, Señor, el alma de tu siervo de todos los peligros del infierno, y del lazo de las penas, y de todas las tribulaciones”). A continuación de estas palabras, los fieles recitaban una lista de nombres de patriarcas del Antiguo Testamento sobre los que se había tendido la mano salvadora de Dios, estableciendo una continuidad entre la

memoria del pueblo de Israel y el presente histórico: Dios mío, sálvame, como salvaste a Noé del diluvio, a Job de su pasión, etc.⁴⁴

Esta actitud, cuyo sentido político es importante para el caso que nos ocupa, deriva de la convicción de que Dios interviene en la historia, compadece en ella y orienta el destino de su pueblo (en el Antiguo Testamento) y de la Iglesia (la *historia salutis*) dotándola de un sentido. Dicha lectura se corresponde en la hermenéutica con lo que llamamos exégesis tipológica, uno de los cuatro sentidos que se pretendía al significado de la Biblia. En los términos de Nicolás de Lyra, cuya obra —lo veremos dentro de unos instantes— resulta adecuada para orientar la interpretación de las esculturas: “... por el sentido alegórico son tenidas las doctrinas que se refieren a nuestras creencias, aquello que se competen a la esperanza. Por el sentido anagógico, lo que se refieren a lo que esperamos, lo que compete a la fe. Por el sentido tropológico, de la acción, lo que compete a la caridad...”⁴⁵.

La continuidad histórico-profética entre la Vieja y la Nueva Ley, y por tanto, entre la Sagrada Escritura y la historia, no se agota en el *ordo commendatio animae*. El pen-

samiento tipológico nace de la ciencia de interpretación bíblica para luego, una vez convertida en figura retórica, introducirse en el pensamiento y la literatura. Se trata de una forma de leer la Biblia, pero se trata también, fundamentalmente, de una manera de entender la historia. Como ha escrito Northrop Frye, el pensamiento tipológico “conduce a una teoría de la historia, o más concretamente a la suposición de que la historia tiene un significado y objetivo, y que tarde o temprano, un acontecimiento, o acontecimientos, tendrá lugar que indicará cuál es ese sentido, y de este modo, se convertirá en el *anti-tipo* de lo que ha acontecido previamente”⁴⁶. Es decir, el alcance de la tipología no se agota en las relaciones entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, sino que se proyecta hacia el presente e incluso hacia el futuro, de tal modo que los *exempla* de la Escritura son al mismo tiempo el espejo en el que se reflejan los lectores; y el cumplimiento de esta imagen especular es la evidencia de que los planes de Dios se extienden más allá de donde la vista del hombre alcanza. Esta dimensión profética convierte a la *tipología* en un instrumento perfecto en manos de los factores de la propaganda política, antes, pero particularmente durante el reinado de los Reyes Católicos, cuando la pronta conquista del reino de Granada desató las voces que impregnaban de mesianismo la vida cortesana⁴⁷.

III.2. Modelos de salvación

Una de las partes más bellas de la decoración del sepulcro la constituye el grupo de dieciséis figuras de alabastro cobijadas en los nichos parietales de la estrella. El conjunto, tanto en las alegorías como las figuras históricas, es de una gran originalidad —*todas raras* al decir de un cronista del siglo XVII⁴⁸—. Se dividen en dos grupos. Siete de ellas representan personificaciones de las virtudes⁴⁹ y se encuentran ubicadas en el costado norte del sepulcro, en el lado correspondiente a la reina. Dos son imágenes devocionales que ocupan los dos nichos de la esquina oeste, en el eje de la estrella: por un lado la ya mencionada imagen de la *Virgen con el niño*, en el lado de la reina; por otra, la *Piedad*, en el del rey.

Las siete esculturas restantes —tal vez en voluntaria correspondencia con el número de las virtudes⁵⁰— son personajes del Antiguo Testamento y se encuentran en el lado sur de la tumba. Son: el grupo de Abraham e Isaac, Daniel, David, Sansón, José, la reina Ester y Esdrás. Como viera Harold Wethey, resulta imposible dar una respuesta enteramente satisfactoria a la presencia en el sepulcro de todas y cada una de estas figuras. La mayoría son habituales en la iconografía del siglo XV, aunque nunca o casi nunca, como ya hemos dicho, en la decoración funeraria⁵¹. Solo una de ellas era, y es, en opinión del mismo autor, extraordinariamente infrecuente, *Esdras*. Más ade-

lante nos detendremos en esta escultura por extenso. Es necesario, sin embargo, que anticipemos la razón por la que este personaje fue introducido en el sepulcro, ya que hace referencia al sentido litúrgico de toda la decoración. Esdras, sacerdote postexílico del Antiguo Testamento, es el autor a quien se atribuían las palabras del introito de la misa de difuntos (*Requiem aeternam...*): “Señor, dales el eterno descanso, y resplandezca para ellos la luz perpetua”⁵². Como se desprende de un análisis de la iconografía del sepulcro, el “descanso” de los monarcas fue implícita y explícitamente señalado.

Desde la función soteriológica que acabamos de resumir, no es difícil avanzar una hipótesis verosímil que justifique la presencia de las figuras restantes del Antiguo Testamento. Tres de ellas no plantean ninguna complejidad, funcionan tipológicamente con una función de *encomendación*, análoga a la que de forma más extensa se desarrollaba en la liturgia: el sacrificio de Isaac, Daniel y el rey David aparecen en la lista de la *commendatio animae*. En cuanto a las siguientes, el problema lo plantea el que la variedad de interpretaciones alegóricas a las que fueron sometidos los personajes del Antiguo Testamento en la exégesis y en la literatura medieval⁵³. Pienso, no obstante, que existe una fuente a la que habría que conceder un crédito muy particular. Son las glosas de *Pablo de Burgos* sobre *Nicolás de Lyra* (†1349) y, muy en concreto, las del propio Nicolás de Lyra. Las *Postilla literalis* del franciscano culminan la edad dorada de la exégesis medieval convirtiéndose de forma inmediata en un clásico de inevitable lectura⁵⁴; una obra que, en palabras recientes de un especialista en la literatura bíblica medieval, “fascinaba a los teólogos españoles” del siglo XV debido fundamentalmente a su “integración de la exégesis judía con la cristiana”⁵⁵.

Por su parte, Pablo de Burgos o Pablo de Santa María (h. 1352-1435), rabino de la aljama de Burgos, luego converso al Cristianismo, canciller mayor de Castilla y preceptor de Juan II, fue además, el padre de Alonso de Cartagena (†1456), él mismo obispo de Burgos y, como hemos recordado al comienzo de este artículo, el responsable de officiar en el sepelio regio⁵⁶. Las *additiones* (1429-31) de Pablo de Santa María al Antiguo Testamento, algo más de un millar de glosas, son sin duda el monumento más importante de la hermenéutica bíblica medieval española⁵⁷.

Si tomamos estas fuentes como guía, comprobamos que los tres personajes bíblicos que vemos en la lista de la “encomendación”, aparecen recogidas con idéntico sentido alegórico en las glosas de Nicolás de Lyra. Así, el *sacrificio de Isaac*, sobre la cual Pablo de Cartagena, discute la *Inmolatio Isaac, quantum differt ab Immolatione Christi*⁵⁸, reconociendo por lo tanto la tradicional identificación entre ambos.

La siguiente imagen que podría confirmarse por esta



Fig. 7. Pontifical de Luis de Acuña. Rito Coronación de una Reina.



Fig. 8. Esdras.

vía litúrgica y tipológica es la de *Daniel*. El profeta está representado sentado, con una agitada filacteria en torno a su cuerpo, y dos leones a sus pies (Dn 6), en recuerdo de su cautiverio. Este pasaje (*De inclusione Danielis in lacum et liberatione eius per angelum*) es interpretado en el mismo sentido que justificaba su inserción en el sufragio de la encomendación de las almas, como figura de la resurrección de Cristo y su victoria sobre los infiernos (*In qua figurata est resurrectio Christi infernum spoliantis...*)⁵⁹.

Esta misma línea de interpretación puede ahora ser ampliada al resto de las imágenes del Antiguo Testamento, las cuales, aunque ya no están presentes en la lista de la *Commendatio animae*, reciben en esta fuente exegética la misma interpretación escatológica. Uno de ellos es *José*. La escultura está maltrecha. Ha perdido el atributo que sujetaba en su mano diestra, pero conserva todavía buena parte del oro que enriquecía sus lujosas vestiduras, incluida la doble cadena que cuelga sobre su pecho. La historia de la venta de *José* a manos de sus propios hermanos, y en concreto el pasaje de Gn 37, 20ss, en el que se cuenta cómo fue tirado a un pozo, para

luego intentar engañar a su padre contando que había sido despedazado por bestias feroces, fue interpretado tipológicamente como la introducción del hombre en el sepulcro o en el “limbo de los santos padres”, y por tanto, su milagroso rescate, en un sentido igualmente alegórico, como *tipo* de la resurrección⁶⁰.

En cuanto a *Sansón*, su interpretación alegórica tampoco ofrece dificultades. La escultura es particularmente cuidada, representa al joven del libro de los Jueces sujetando una columna rota que emblematiza su fortaleza. Según Nicolás de Lyra, en su exégesis de Jue 13-16, aunque recogiendo una tradición anterior, “en el descenso de Sansón a Gaza debemos entender el descenso de Cristo a los infiernos”; en su sueño hasta medianoche, la “resurrección de Cristo” y por el pasaje en que arranca las puertas de Gaza (Jue 16, 3), la bajada de Cristo al infierno y la conducción de los patriarcas hasta los cielos⁶¹.

La figura de *Ester* (*estrella* en hebreo) merece un comentario aparte. Todas las imágenes de las que hemos hablado hasta ahora —incluida la de *Esdras*— tienen un inequívoco sentido soteriológico. El tercero y último de los

personajes que nos resta identificar, recibe en estas glosas una interpretación diferente, primero en sentido político, como imagen de la fortaleza, de la firmeza del reino y de la monarquía (ya que por su historia los hombres son inducidos a la reverencia y al temor de los reyes)⁶² y, luego, como prefiguración mariana o, más insistentemente, como imagen de la iglesia, que son las restantes explicaciones alegóricas que disfrutó a lo largo de la Edad Media⁶³.

Su escultura es una de las menos logradas de todo el conjunto. Algo más pequeña que las demás, tuvieron que hacer más grande su peana para salvar lo que solo cabe atribuir a la torpeza de un escultor del taller. Los atributos le corresponden a la perfección. En su mano derecha lleva el resto de un cetro dorado, recuerdo del favor de su esposo Asuero (Es 4, 11; 5, 2); en la mano contraria una bola, también dorada. En su regazo un libro y, a su lado, el resto de lo que parece haber sido una rueda. Por último, un pequeño cordero cristológico labrado en el medallón que cuelga de su pecho, nos advierte que ninguna de estas interpretaciones era desconocida en el momento de realizarse la escultura.

La historia de Ester tenía una larga trayectoria en las artes plásticas desde el siglo XIII, pero sobre todo desde el siglo XV. El tema adquirió en esta época un significado casi patrimonial en la corte borgoñona, y su historia de intrigas cortesanas fue explotada por las manufacturas flamencas de tapices. Algunas de estas series fueron expresamente confeccionadas para celebrar las los esponsales acordados entre los Trastámara y los Habsburgo⁶⁴. Las colgaduras de la Historia de Ester están por lo tanto perfectamente documentadas en la decoración palaciega castellana⁶⁵, y podemos hablar, sin riesgo ninguno, de la “familiaridad” de que disfrutaba este tema en los círculos cortesanos.

De acuerdo al sentido político de esta *historia*, no es difícil conjeturar el motivo preciso de su selección para el sepulcro real. La solución más plausible se encuentra en la función política de la tipología a la que nos referido líneas atrás, ya que Ester era una de las imágenes recurrentes cuando se quería encontrar un modelo de realeza femenina. Lo que cuenta esta breve novela sapiencial es la historia de la *segunda* esposa del rey Asuero de Persia. El rey había caído bajo la perversa influencia que ejerció sobre su reinado el cruel Amán. Su ministro, o valido, fue elevado por encima de todos sus súbditos y el rey le entregó su voluntad, pero Amán la empleó para hacer el mal e intentar el exterminio de los judíos. Sólo la reina Ester, poniendo en juego su propia vida, pudo abrir los ojos de Asuero y consiguió que Amán fuera mandado al *patíbulo* reinstaurando así la justicia en su reino.

La narración encierra todos los elementos que podían hacer de su historia una figura útil en la propaganda regia. Y de hecho así sucedió en Castilla lo mismo en la liturgia

como en la literatura. Comencemos por la primera. Aunque los Trastámara castellanos no practicaron la ceremonia de la coronación salvo en contadas ocasiones⁶⁶, hay un documento excepcional que muestra que la ausencia de esta costumbre ritual no significaba el desconocimiento de todos sus detalles, y con él de las figuras del Antiguo Testamento que eran invocadas como modelo en la ceremonia. Este documento es el *Pontifical* manuscrito de Luis de Acuña (1456-1495)⁶⁷, el obispo que estaba a la cabeza de la diócesis burgalesa en el tiempo en que se construyó el sepulcro⁶⁸. El *Pontifical* de Acuña recoge íntegros los ritos de coronación correspondientes al rey y, separadamente, de la reina⁶⁹, de acuerdo al rito del pontifical romano, ambas con sus correspondientes ilustraciones⁷⁰. En el de la reina, antes de proceder a la coronación, se contiene una larga oración en la que el obispo rogaba a Dios que le fueran concedidas a la reina las mismas virtudes que habían adornado a las mujeres fuertes del Antiguo Testamento, por el siguiente orden: Sara, Rebeca, Judith y, por último, la Reina Ester⁷¹.

Esta explicación de la colocación en el sepulcro a la esposa de Asuero podría entonces extenderse a la escultura del rey David⁷², configurando entonces estas esculturas sendos modelos de monarcas justos. El motivo que acabamos de exponer nos parece razón suficiente para justificar la incorporación de esta imagen al programa iconográfico del sepulcro. Sin embargo, aunque a riesgo de adentrarnos en un terreno en el que no gozamos de la misma certeza, no podemos pasar por alto que la identificación entre la reina Isabel de Portugal y la reina Ester de la Biblia Judía, no solo se había expresado en el siglo XV en la forma tópica de la liturgia, sino que, por razones que en seguida explicaremos, hubo quien interpretó que los vínculos entre estas dos personas eran excepcionalmente concretos.

El hecho es que a los ojos de algunos espectadores contemporáneos, la historia de Ester guardaba numerosos paralelos con lo que había acontecido en el reinado de Juan II. Su historia lo era de un rey que delegaba sus poderes en un ministro ambicioso hasta que la segunda mujer del monarca conseguía abrirle los ojos, haciéndole ver la perfidia de su primer ministro. La narración concluye con la muerte trágica del valido gracias a la intervención de una mujer fuerte, de la misma forma en que según algunas voces críticas, había transcurrido en Castilla, donde el cambio de actitud del monarca, tomando de nuevo las riendas del gobierno que durante años había depositado en las de su valido don Alvaro de Luna, lo habían atribuido algunos de sus contemporáneos a la influencia de su nueva esposa, la madre de la Reina Católica, Isabel de Portugal⁷³.

Lo que son evidentes coincidencias entre la ficción y la historia, fueron explotadas por sus contemporáneos en clave propagandística, celebrando la caída maldita del va-



Fig. 9. *Escena paradisiaca (bulto de Isabel de Portugal).*

lido y el retorno del poder a las manos de su natural soberano. El Marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza, quien había militado en el bando contrario al Condestable en la lucha por el poder abierta entre don Alvaro y un sector de la nobleza castellana, había dejado escrito un poema dedicado “A la reyna Isabel de Portugal”, en el que este episodio histórico se narraba en este sentido político y tipológico:

*La diestra verecunda,
Ester, Reyna muy serena
leo ser muger segunda
que libró pueblo de pena
contra la tiranidad
de Hamán, el mal privado,
a quien galardonado
muy conforme a su maldad
[...]
El señor Dios reservó
para vos la quarta gracia,
la qual en vos ynfundió.
con una temprada audaçia,
omillmente como Ester,
combidastes al león
a la dulce colaçión
y muy sabroso comer”⁷⁴*

El sepulcro de los Reyes en la Cartuja no es, ciertamente, una obra de propaganda, lo cual no resta para que en la elaboración del programa iconográfico se decidiera la colocación de un *exemplum* que, a través del Antiguo Testamento, hacía coincidir la paz política del reino con el descanso que merecidamente disfrutaban sus pasados monarcas, fundiendo así en un solo discurso la narración histórica y la profética como solo la alegoría bíblica permitía hacerlo.

Con este último argumento, la iconografía del sepulcro profundiza en el tema del *descanso* espiritual, ahora



Fig. 10. *León devorando un escudo.*

desde su reverso —la armonía política o la concordia del reino—, abundando en las virtudes de los reyes desde su particular interpretación de los acontecimientos contemporáneos. La paz de los finados, espiritual e inseparablemente política cuando nos referimos a la de los monarcas, es por lo tanto el tema principal, y su expresión más rotunda las palabras del introito de la liturgia que la tradición atribuía al sacerdote Esdras.

Requiem aeternam dona eis

Como advirtiera Harold Wethey, la figura de Esdras es en la iconografía completamente infrecuente, por no decir inédita⁷⁵. Su escultura es una de las más bellas de todo el sepulcro. Se trata de un hombre joven, con una larga melena cayendo sobre los hombros, que sujeta en la mano derecha un gran cáliz y en la izquierda una abultada bolsa⁷⁶. El sentido del segundo de estos atributos es claro. Debería referirse a los tesoros que Artajerjes le entregó para que reconstruyera el templo de Jerusalén (Es 8, 9-20)⁷⁷.

El primero resulta más enigmático, y nos remite, como viera el mismo investigador americano, al libro al que la figura mítica de Esdras debía su popularidad en la Edad Media. No el libro canónico, sino el apócrifo conocido como 4 Esdras⁷⁸, el relato de un viaje de ultratumba en el que se contienen siete visiones proféticas, en la última de las cuales Esdras, después de haber traspasado las puertas del infierno que guardaban feroces leones, se refiere al don de la profecía recibido, con estas palabras: “... una voz me llamó y dijo: bebe lo que yo te doy a beber; y entonces abrí mi boca y he aquí que él me proporcionó *una copa llena* como si fuese con agua pero su color era de fuego y yo lo tomé y bebí; y después mi corazón entendió y la sabiduría creció en mi pecho, pues mi espíritu fortalecía mi memoria” (4 Esd 15, 38-40).

El cuarto libro de Esdras, ocasionalmente incorporado a la Vulgata de Jerónimo⁷⁹, es uno de los textos más influ-

yentes en la configuración del género literario del viaje al más allá con tan amplio desarrollo en el periodo medieval⁸⁰. De acuerdo a quienes se han ocupado de la transmisión litúrgica y literaria de este texto, 4 Esdras tuvo desde la alta Edad Media un especial predicamento en España, formando parte del antiguo antifonario de León (s. X)⁸¹ y siendo leído en la Baja Edad Media –en latín pero también en su traducción romance⁸²– muy en particular en un contexto profético-apocalíptico⁸³. Su violenta imaginería infernal sobre cuyos temas volveremos más tarde, unida al tema narrativo de un viaje de ultratumba, es semejante a la de otros libros que proliferan en esta época, en ocasiones convertidos ya al género novelesco⁸⁴.

Los atributos de la escultura prueban el conocimiento del texto, y no solo de su tradición legendaria o de su libro canónico. Sin embargo, el motivo de su incorporación al sepulcro pudo ser más simple. 4 Esdras, o al menos una breve pero significativa sección del mismo, era un texto perfectamente conocido para cualquier cristiano, ya que algunas de sus líneas habían sido extraídas del apócrifo en fecha temprana, para formar parte de la celebración funeraria más importante de la Iglesia: la Misa de Réquiem. En el introito, cada vez que se celebraba esta misa, las primeras palabras en pronunciarse eran las de 4 Esdras (34-35)⁸⁵. En nuestra opinión, la incorporación de su autor a la iconografía no puede significar otra cosa que el deseo de indicar que los bultos funerarios no representaban los cuerpos de sus difuntos, sino los cuerpos “vivos” en su descanso eterno, y que el escultor quiso subrayar un estado que solo indirectamente puede ser clarificado a través de la escultura.

Para concluir con este aspecto, una prueba de que el sepulcro representa a los difuntos en el estado de bienaventuranza lo constituye la colocación a los pies de los yacentes de dos parejas de animales; en el lado del rey Juan II se trata de una pareja de leones enredados en un inocente juego⁸⁶, mientras que en el de la Reina se ha utilizado otro tema de la iconografía paradisíaca, la representación de la calma, del cese de toda violencia en la escena apocalíptica de la reconciliación de las bestias salvajes. Esta iconografía cobra sentido a la luz del conocido texto del Deuterocanónico (Is 11, 6-9)⁸⁷:

*Serán vecinos el lobo y el cordero,
y el leopardo se echará con el cabrito,
el novillo y el cachorro pacerán juntos,
y un niño pequeño los conducirá [...]
el león, como los bueyes, comerá paja.
[...]*

El grupo escultórico a los pies de Isabel de Portugal está basado en esta iconografía que puede encontrarse en otros sepulcros españoles del siglo XV⁸⁸, si bien Siloé ha reinventado el motivo tratándolo con una extraordinaria

libertad, introduciendo un niño que juega con la cola de un león mientras que éste hace lo propio con un perro que le está lamiendo las patas.

En cualquier caso, la representación de la *beatitud* de los cuerpos no es tan solo apuntada indirectamente, sino que, de acuerdo a nuestra hipótesis, es la imagen que mueve la concepción del sepulcro en su conjunto. Para entender más correctamente esta última idea, tal vez no esté de más recordar los particulares vínculos que el cuerpo como objeto de la representación, y la escultura como modo de expresión, mantenían en el género específico de la escultura funeraria. Para ello, nos vemos obligados a abrir un paréntesis y recordar algunos lugares comunes del pensamiento escatológico.

III.3. *El cuerpo resucitado: la metáfora de la escultura*

Si el reposo, como hemos visto, no era un tema introducido por el Cristianismo, sino la herencia reelaborada de un tema de la religiosidad pagana, el sentido de este “sueño” o “descanso” había cobrado en su seno un significado completamente distinto a causa de la introducción de una creencia nueva, no solo ajena, sino diametralmente contradictoria con el dualismo del pensamiento grecolatino: la resurrección de los muertos⁸⁹. “El cuerpo amortajado” –escribía Franz Cumont– “aparecerá a partir de ahora sumergido en un letargo temporal, del que le sacará la gran revivificación de la humanidad. Será entonces reunido de nuevo con el alma de la cual había sido separado, y como el durmiente que recobra la conciencia de sí mismo, el hombre resucitado será restablecido en su integridad”⁹⁰.

En los últimos diez años, los historiadores han vuelto con renovadas fuerzas e ideas sobre un problema que por un lado cuestiona la tradición dualista platónico-cartesiana de la filosofía occidental, y por otra, desde una antropología más moderna que ve en el ser humano una unidad psico-somática, entronca con preocupaciones contemporáneas relativas al cuerpo como el lugar donde reside la persona y desde el que se construye la identidad⁹¹. De un lado los filósofos del “nuevo pensamiento” han trabajado desde esta dimensión “encarnada” del individuo, enfatizando y revalorizando el componente hebreo sobre el helenístico en la historia de la cultura; por otra parte, historiadores como la medievalista Caroline W. Bynum han cuestionado la tradicional representación de la Edad Media apegada a una espiritualidad obsesionada por el rechazo del cuerpo y la salvación del alma, sustituyéndola por una imagen más plural y heterogénea pero siempre “profundamente convencida de que la persona *es* su cuerpo”⁹².

La historia del pensamiento escatológico es un suceder de las más variadas metáforas orientadas a apre-



Fig. 11. León con cráneo.



Fig. 12. León con cabeza humana.

hender el misterio de la resurrección de la carne⁹³. En ella queda manifiesto que “la atención dada a la continuidad material y estructural del cuerpo mostró una remarcable persistencia incluso allí donde implicaba incoherencias filosóficas, equívocos teológicos u ofensa estética”⁹⁴. La pregunta de 1 Cor 15, 35: *Quomodo resurgent mortui? Qualive corpore venient?* –“¿cómo resucitarán los muertos? ¿Con qué cuerpos?”– fue respondida por el mismo san Pablo con una metáfora biológica, comparando la resurrección con una semilla germinada. En la escolástica, sin embargo, aunque la metáfora paulina siguió siendo comentada, fue progresivamente reemplazada por una imagen nueva en la que subrayaba la continuidad material del individuo. La metáfora que se repite incesantemente en los siglos XII y XIII para comprender el proceso de la resurrección del cuerpo, dice que de la misma manera en que el escultor que destruyera o fundiera una escultura podría volver a recomponerla a partir de la misma materia, del mismo modo, en el día del Juicio, toda la materia perteneciente a los cuerpos ahora descompuestos será de nuevo reintegrada en un cuerpo inmortal que resultará, no obstante, materialmente idéntico al cuerpo originario.

La “metáfora de la estatua” planteaba varias dificultades que fueron objeto de apasionada discusión y que han quedado recogidas en la iconografía medieval. Una se refiere al destino de aquella materia que se hubiera transformado ya en un nuevo cuerpo, en concreto, los restos humanos que hubieran sido devorados por animales y, por lo tanto, eran al mismo tiempo, por así decirlo, materia de dos cuerpos distintos. Un caso extremo de esta macabra casuística que no dejaron de plantearse los teólogos de la escolástica, era el del canibalismo, pero existían otras dificultades no tan extraordinarias que también ocuparon su tiempo, como el de los infantes nonatos o los niños muertos en corta edad.

La “metáfora de la estatua” se remonta al *Aglaophon* de Metodio, pero la fuente fundamental que explotaron

los escritores del siglo XII fue *San Agustín*, particularmente el tratado de escatología que contiene el libro XXII de “La Ciudad de Dios”⁹⁵. Agustín rechaza la metáfora paulina de la “semilla” y enfatiza con la alegoría de la estatua la continuidad somática del individuo a través de la resurrección; compara así a Dios con un escultor que modelara la forma del cuerpo y luego, a partir de la misma materia, volviera a juntarla evitando ahora cualquier tipo de defecto o fealdad (*La Ciudad de Dios*, XXII, xix)⁹⁶. Dejaremos para más adelante las cualidades de este cuerpo, para tan solo señalar la insistencia del Obispo de Hipona en la correspondencia formal entre uno y otro cuerpo a través de la estatura (*statura*)⁹⁷, en cuya medida se asegura la correspondencia somática.

Pero aunque la “metáfora de la estatua” se remonte a la patrística, gozó de su verdadero desarrollo en los siglos XII y XIII, coincidiendo por lo tanto con el auge de la escolástica y, por supuesto, con el gran desarrollo de la escultura funeraria monumental⁹⁸. Los teólogos de la primera generación del escolasticismo universitario mostraron en la primera mitad del siglo XII una clara preferencia por las metáforas de reunificación e inmutabilidad abandonando al mismo tiempo las alegorías orgánicas y biológicas de raíces paulinas. Este interés, como se ha hecho notar recientemente, corre paralelo al nuevo papel que tendrá el cuerpo de tres dimensiones en los talleres de las catedrales medievales⁹⁹.

A fines del siglo XI, *Anselmo de Laón* († 1117)¹⁰⁰ recoge buena parte de los tópicos agustinianos en un largo comentario, que en torno a las célebres palabras de Job [19, 26] –“me vestiré de mi piel y en mi propia carne veré a Dios” (... *circumcidabor pelle mea et in carne mea videbo deum*)– contesta a algunas de las preguntas que ocuparán la discusión escatológica en los dos siglos siguientes: la estatura y la edad de los cuerpos resucitados. Ni los tópicos ni las respuestas son originales, aunque sí lo es la insistencia con la que el escolástico utiliza la comparación de la estatua para subrayar que la continuidad de la

sustancia del cuerpo no la asegura la identidad de la forma, sino la equivalencia de la materia¹⁰¹.

El desarrollo más amplio lo encontramos algo más tarde, en una de las obras capitales de la escolástica medieval, no solo por la importancia que dedica al tema y la minuciosidad con que se extiende en cada uno de sus detalles, sino sobre todo por tratarse de uno de los textos más extendidos geográficamente en Europa. *Pedro Lombardo* (1100-1153), cuyas *Sententiae* fueron libro de texto en todas las universidades europeas, incluidas por supuesto las españolas, dedica a este problema íntegramente las distinciones 43-45 del IV libro de estas “Sentencias”. Concretamente en el capítulo dedicado a la “edad y estatura de los resucitados”, después de tratar los aspectos habituales de la edad, la altura y el sexo, clarifica sus afirmaciones haciendo uso de esta metáfora plástica¹⁰². Así pues –dirá el Lombardo– de la misma manera que la estatua de metal que hubiera sido fundida al fuego, o triturada en polvo, o mezclada en una nueva masa, puede ser rehecha por el artista empleando la misma cantidad de materia, y ninguna partícula se perdería, de tal manera que podría reconstruirse con la misma forma que tenía originariamente; de la misma forma Dios, artista maravilloso, restituirá toda la carne que hubiera formado nuestro cuerpo, sin despreciar la más leve partícula, pelo por pelo, uña por uña...¹⁰³.

Ya en la primera mitad del siglo siguiente, *Hugo de San Víctor* (1096-1141) reutiliza la comparación poniendo el énfasis en la refundición de la escultura como la posibilidad de conservar toda su “sustancia” (empleando el término en sustitución del cuerpo), pero haciendo desaparecer cualquier deformidad que empañara su belleza¹⁰⁴. Por último, semejantes ideas encontramos en otros autores como *Pedro de Capua* († 1242)¹⁰⁵ y, más adelante, en *Alberto Magno* y *Tomás de Aquino*, aunque la nueva generación de maestros de la escolástica señalaría la insuficiencia de esta metáfora para ajustarse al nuevo vocabulario filosófico¹⁰⁶.

La mayor parte de los textos que acabamos de citar siguieron siendo leídos muchos años después de su redacción, aunque la tesis que comparaba la resurrección de los muertos a la reconstrucción de una estatua, fuera progresivamente abandonada a favor de otras imágenes alegóricas más complejas y sofisticadas. Sea como fuere, el discurso de la escatología escolástica resulta un camino históricamente apropiado para comprender la peculiaridad de la escultura funeraria y muy en concreto el vínculo estrecho que mantenía con el cuerpo. Ya se refirieran a esculturas de metal fundidas, a figuras derretidas de cera o a esculturas de piedra reducidas al polvo, todos ellos coincidían en hacer de la maleabilidad de la materia por el divino artista, la imagen desde la que pensar el destino incierto del individuo mortal. Sobre la base de esta identidad, y sin necesidad de recordar al espectador la dimensión propiamente escultórica del monumento¹⁰⁷, los cuer-

pos en relieve de las tumbas estaban revestidos de connotaciones que no se agotan en la mera representación de la persona fallecida.

En tanto que monumento escultórico o arquitectónico, la tumba es el lugar en el cual ejercitar la memoria del difunto, y así, es el punto sobre el que giran las elaboradas formas de la rememoración litúrgica de la persona fallecida¹⁰⁸; sin embargo, esto no debe impedirnos ver que al mismo tiempo, el lenguaje plástico, ya fuera su soporte la piedra o el metal, representaba la ansiada permanencia de la persona en la conservación de su cuerpo, continuidad que la representación escultórica mantenía, no solo en el parecido formal del retrato, sino fundamentalmente en la identidad de su tamaño o en la correspondencia de su escala.

III. 4. *Mors, i.e., morsus*

La insistencia con la que los textos de la escolástica imaginan la salvación o la vida eterna en la continuidad del cuerpo y, sobre todo, en su *integridad* –esto es, en la reunificación de su materia– encuentra su reverso en la representación de la muerte como la experiencia de su *fragmentación*¹⁰⁹, la cual se mostraba insistentemente como un proceso digestivo. La muerte (*mors*) –como diría Honorio Augustodunensis– recibió su nombre de la palabra *morsus* (morder)¹¹⁰.

El interés escolástico por la integridad del cuerpo, se corresponde con una importancia –desconcertante para el lector y el espectador contemporáneos, aunque en absoluto trivial en su contexto– dedicada a la fortuna del cuerpo terrestre una vez ha sido abandonado por el alma. Los mismos tratados de los siglos XII y XIII que hemos comentado anteriormente invierten el mismo tiempo y atención que dedicaran al proceso de la resurrección, en otros problemas como el canibalismo, la suerte del cuerpo que hubiera sido devorado por las fieras y otros problemas similares. Honorio de Autún, una vez más, lo plantea en uno de los tratados más importantes de la escatología escolástica, en el siguiente diálogo entre un maestro y su discípulo¹¹¹:

– *Discipulus*: Si un lobo devorara a un hombre, y su carne se convirtiera en su propia carne, y luego el lobo fuera comido por un oso, y el oso devorado por un león, ¿cómo podrá resurgir entonces [el cuerpo] del hombre?

– *Magister*: Aquella carne que perteneció al hombre resurgirá, y la que es de la bestia, permanecerá; ... De tal modo que lo que hubiera sido devorado por las bestias, por los peces o por las aves, miembro a miembro les será restaurado, para que ni un solo cabello perezca.”

Las fuentes iconográficas, y no solo las especulaciones teológicas, confirman que entre los siglos XII y XV se fue generando la idea de que la condena era un proceso de eterna devoración y digestión, en definitiva, de eterna partición del cuerpo. Esta analogía aparece dominada fundamentalmente por una imagen, la del cuerpo *masticado* entre las fauces del infierno.

Las dos evidencias más importantes que tenemos coinciden en el sepulcro de la Cartuja de Miraflores: de un lado la litúrgica y de otro la propiamente iconográfica. Comencemos por la segunda. En la base del sepulcro, a cada uno de los dieciséis lados de la estrella, están dispuestas otras tantas esculturas de leones, un tema enormemente frecuente en la escultura funeraria. Algunos de ellos están penosamente deteriorados, pero la mayoría se encuentran en un estado aceptable de conservación.

Pueden dividirse en cuatro grupos. El primero son leones que están deshaciendo entre sus fauces unos escudos con sus filacterias. El sentido de este conjunto no ofrece dificultad, aunque no parece haber precedentes en la escultura funeraria. La imagen entronca con la ritualización de los funerales de los reyes Trastámara, ya que se trataba de una representación bien extendida del duelo por la muerte del rey. Disponemos de varias evidencias, la más concreta de las cuales se refiere a la conmemoración del fallecimiento de Juan II en la ciudad de Arévalo en 1454. En aquella ocasión, se repitió la ceremonia acostumbrada, celebrando el llanto por la muerte del monarca procediendo a la destrucción de sus armas, más en concreto, sus escudos, tras lo cual se colocaron los del nuevo rey, mostrando con este proceso de destrucción y restitución, al mismo tiempo el *llanto* por el deceso, y la *alegría* por la continuidad dinástica¹¹². Del paralelo entre la fortuna del cuerpo del rey y el de la institución política a la que representa nos ocuparemos más adelante.

El segundo grupo son leones que devoran a otros animales, en un caso lo que aparenta ser la pierna de ciervo; otro tritura entre sus mandíbulas el pedazo de un animal inidentificable y un tercero se disputa un hueso con un perro. Los dos grupos restantes son sin duda los más violentos. Dos de los leones están comiendo los restos de un cadáver humano: uno de ellos sostiene entre sus garras una calavera pelada sobre la que corretea una lagartija; la cabeza que sostiene el siguiente tiene todavía la piel sobre el cráneo, a través de su boca entreabierta puede verse su lengua rígida y en lo alto de su frente la herida profunda que le ha causado la muerte. A diferencia de otros sepulcros en los que se utiliza esta iconografía, los leones de la Cartuja adquieren carácter monumental ya que los fragmentos humanos están tratados a gran escala, poniéndose de inmediato en relación con los cuerpos de los yacentes.

El cuarto y último grupo es el menos frecuente, por no decir inédito, en la escultura funeraria hispana. Uno de ellos es un niño desnudo de corta edad que intenta evitar

la dentellada de un león; el otro es una leona que está empezando a devorar el cuerpo de un niño apenas nacido; el animal sostiene su cabeza entre las garras delanteras mientras muerde con sus mandíbulas uno de sus diminutos pies.

Aunque no he sabido encontrar otro ejemplo de escultura funeraria en el que se repita la iconografía de este último grupo (aquel en el que los leones devoran el cuerpo de niños) el de los leones carnívoros es uno de los motivos más comunes del repertorio iconográfico funerario desde la cultura antigua oriental. Lo que no son idénticos son los significados que se asocian a una iconografía que aparece de forma casi ininterrumpida a lo largo de casi dos milenios en todo el arco mediterráneo y que, por lo tanto, irá adaptándose a creencias funerarias diversas sobre las que se superpone finalmente el proceso de cristianización. Extendido al compás de la romanización en toda Europa, pero especialmente frecuentes en la Galia, en el norte de la península italiana y en Hispania —donde recientemente se han documentado setenta y tres piezas exentas¹¹³— los leones funerarios experimentaron luego un transitorio olvido para resurgir con fuerza en la escultura monumental a partir del siglo XI¹¹⁴.

En cuanto a las imágenes de leones *andrófagos*, leones que en la escultura ibérica sostienen entre sus patas cabezas cortadas de una forma más parecida a las esculturas de Gil de Siloé que a otros prototipos medievales —lo que no hace imposible que fuera ésta su fuente directa— su origen también está en la antigüedad mediterránea, de donde se tomarían luego los modelos que, con nuevos significados¹¹⁵, habrían de retornar en la Edad Media¹¹⁶. Aunque el tema podría haber sido excepcional en la provincia de Burgos¹¹⁷, sí aparecen esporádicamente en otros lugares de la geografía española¹¹⁸ pero nunca con el dramatismo y la virulencia que les diera Gil de Siloé en este sepulcro.

El sentido escatológico de los leones *andrófagos* sobrevivió a la antigüedad en la cultura popular de la Edad Media. Como ha escrito Bakhtin, en la cultura popular, en torno a la imagen de la boca abierta “gravitan las imágenes de la muerte, de la destrucción y de los infiernos”¹¹⁹ y las fauces por sí solas son uno de los signos más frecuentes de la iconografía infernal¹²⁰. No obstante, no es este el único significado posible. En el Occidente cristiano el tema adquirió, no uno, sino distintos significados abiertos que no pueden ser fijados y ordenados con los principios clasificatorios de la ciencia moderna¹²¹, sino que dependen más bien de la ubicación de estas esculturas, de su contexto religioso o profano y de las referencias litúrgicas o literarias que puedan activarse en función de éstos¹²². Dicho de otra manera, su significado no está preestablecido textualmente, sino abierto a su lectura, en nuestro caso en la palabra litúrgica confiada a la comunidad de monjes cartujos¹²³.

La elección de este tema para una tumba, nos acerca de un lado a las raíces escatológicas más remotas de esta imaginería, y de otra a la ansiedad característicamente cristiana relativa al futuro de la persona en la conservación de su cuerpo. Esto explica que la imagen se convirtiera en un lugar común de la liturgia de los funerales, donde aparece tanto en la misa como en el oficio de difuntos, este último compuesto fundamentalmente por textos del salterio y del libro de Job¹²⁴. En primer lugar, se encuentra recogido en uno de los momentos más importantes de la Misa de *Requiem*, la antifona del ofertorio:

Domine iesu christe rex glorie: libera animas omnium fidelium defunctorum de manu inferni et de profundo lacu, libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas thartarus, ne cadant in obscura tenebrarum loca, sed signifer sanctus michael, representet eas in lucem sanctam...[“... libra a las almas de todos los fieles difuntos de las penas del infierno y del lago profundo; líbralas de la boca del león; no las trague el abismo ni caigan en las tinieblas, que san Miguel las conduzca a la luz santa...”]¹²⁵

El texto recuerda la oración del Salmo 22 (*Salva me de ora leonis* ...: “sálvame de la boca del león”) y otra lista larga de oraciones que formaban parte del Oficio de Difuntos recogido en el Breviario Romano, en el cual el tema de la androfagia se repite al menos otras cuatro veces¹²⁶: con el Salmo 7 (*Libera Domine, animam eius ... sicut liberasti Danielem de lacu leonum*); en el Cántico de Ezequías (Is 38, 13): *sperabant usque ad mane, quasi leo sic contrivit ossa mea*, y también en la antifona *Nequando rapiat ut leo animam meam, dum non est qui redimat, neque qui salvum faciat*¹²⁷.

El cuarto y último texto es la antifona *Ne tradas bestiis* ... –“no entregues a las bestias las almas que se te han confiado”– preces que, además de figurar en el Oficio de los difuntos, pueden ser relacionadas directamente con el caldo de cultivo espiritual en el que se gestó nuestro sepulcro. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un pequeño códice en 8.º, en vitela, con letra del siglo XV, firmado por un cierto *Johannes Leo monachus domus Beate marie de Miraflores*, que recoge detalladamente las constituciones que regían en esta Cartuja. En el capítulo *xlvi –De sepultura defuncti–* se dice que la antifona *Ne tradas bestiis* debía ser recitada por la mañana por el coro de los monjes, en el momento en que rodeaban el cuerpo del muerto antes de darle entierro, terminando los monjes cartujos sus oraciones con el ya comentado *Requiem aeternam*, para después tomar el cuerpo y transportarlo hasta su túmulo¹²⁸. El descanso y la muerte eterna en las fauces de las bestias infernales formaban de este modo el cierre de una elaborada liturgia que podía comprender la

recitación de todo el salterio.

Los límites de estos temas no se agotan en la liturgia y en la imaginería, sino que aparecen extendidos en la literatura vernácula. De todos los ejemplos posibles nos interesa uno muy particular. Los textos del Oficio de Difuntos están enhebrados en uno de los libros incunables que, como se ha hecho notar recientemente, ofrecen una imaginería escatológica más completa, el *Cordial* de Dionisio Rijkl († 1471), más conocido en España como “el Cartujano”¹²⁹. El libro, traducido por Gonzalo García de Santamaría (perteneciente a la misma familia de conversos burgaleses) e impreso por Hurus en Zaragoza (1494) el año siguiente al de la terminación del sepulcro de Miraflores, contiene en el capítulo dedicado a la “Postrimeria de la pena infernal”¹³⁰ un verdadero elenco de citas bíblicas entre las que predominan todo tipo de metáforas digestivas que identifican a la muerte con una mandíbula que despedazara, tragara y digiriera los cuerpos de los finados. El Cartujano concluye este repertorio fantástico con su traducción libre de las elocuentes palabras de Isaías 56, 9: *Todas las bestias del campo, e todas las de la selva venid a tragar y despedazar...*¹³¹.

Al *Cordial* de Dionisio Rijkl cabe añadir a título anecdótico el ejemplo de uno de los poetas de mayor crédito en la corte de la Reina Católica, por otra parte el responsable de haber exhumado el cuerpo de la Reina Isabel de Portugal en 1504 en Arévalo para trasladar su cuerpo a Burgos¹³². Nos referimos a Juan de Padilla (1468-1520), también conocido como “el cartujano” por razones obvias, el cual, en su muy divulgado “Triunfo de los doce apóstoles” (Sevilla, 1521), describe el infierno como *doce bocas infernales ... por las quales doce bocas se atormentan doce géneros de pecado...*¹³³ Aunque no tenemos constancia documental de quiénes fueron los responsables del sepulcro¹³⁴ y en qué medida el escultor gozó de libertad para sugerir los temas que debían ser representados, no creo aventurado afirmar que esta iconografía del sepulcro entronca con una espiritualidad característicamente cartujana.

En resumen, interpretados desde esta perspectiva litúrgica los dieciséis leones que rodean a los yacentes nos acercan al principio rector de todo el monumento. Si estamos en lo cierto, el escultor se propuso representar el estado de gracia eterna en la forma en la que la imaginación escatológica de su tiempo la había representado: no como la salvación de su alma inmaterial, sino como la conservación del cuerpo del difunto en la restauración de la carne, es decir, como habría de producirse en el Juicio Final. El significado que persigue hacer explícita la escultura es entonces la exaltación de la *integridad* de sus cuerpos.

Para ello Gil de Siloé dispuso dos estrategias complementarias. Una la acabamos de comentar. Consiste en subrayar que el propio lenguaje de la representación –la es-



Fig. 13. León con niño.

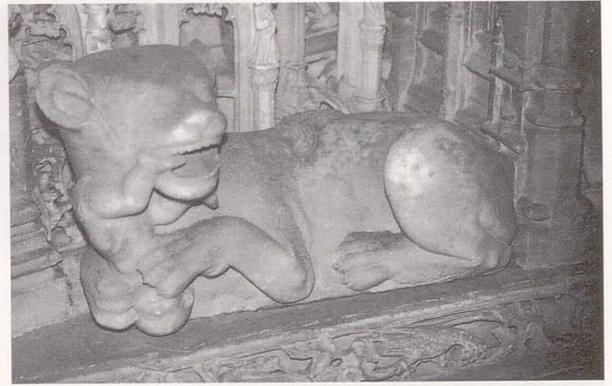


Fig. 14. Leona con niño.

cultura— reproduce el proceso de la reconstrucción del cuerpo previo a la visión beatífica. Esto lo consigue contraponiendo los bultos serenos de los yacentes a otros cuerpos, de semejante tamaño, triturados entre las fauces de los leones. El cuerpo mortal, despedazado, digerido, imperfecto y percedero, se opone así a los cuerpos eternos, indivisos, incorruptibles, hermosos e imperecederos de Juan II y su esposa Isabel de Portugal.

Llegados a este punto, el lector será probablemente de la opinión de que el sentido último del sepulcro sigue estando rodeado de una cierta ambigüedad. La tesis de este artículo es precisamente que fue la conciencia de esta ambigüedad la que el escultor quiso superar y que esta es la razón que explica la extraña forma del sepulcro. Para superar esta indefinición, Gil de Siloé intentó clarificar a qué cuerpo se referían las esculturas, debía entonces mostrar cuál era la verdadera apariencia de los cuerpos resurrectos.

III.5. Cuerpos celestes

A lo largo de los siglos XIII y XIV, la teología se introdujo en un apasionado debate en torno, no al lugar físico en que moraban las almas de los justos, sino al sentido último de la salvación y al momento desde el cual los muertos habían de empezar a disfrutarla. La discusión que enfrentó a las órdenes religiosas durante casi un siglo, fue finalmente cerrada por Benedicto XIII en 1336 con la Constitución *Benedictus Deus*, dedicada a poner paz entre los representantes de las distintas opiniones que, sobre los pasos de san Agustín, habían ido acumulándose en el intento de interpretar y clarificar el conocimiento de Dios como una forma de “visión”, esto es, que habían intentado determinar el significado de la llamada “visión beatífica”¹³⁵. La iglesia estableció entonces lo que habría de ser centro indiscutido de la escatología durante los siglos siguientes: que las almas beatas, desde el momento mismo de su muerte, ascienden al cielo y pasan a engrosar

las filas de los bienaventurados en el paraíso celeste, donde disfrutaban del descanso eterno; que el estado de gracia consiste en la eterna contemplación de la divina esencia en el rostro de Dios, *cara a cara* (1 Cor 13, 12), y que esta visión es un acto intuitivo, sin mediación de criatura alguna¹³⁶.

Uno de los aspectos más debatidos de la polémica, el cual no encontró por cierto una formulación definitiva en la *Benedictus Deus*, fue la diferencia que debía producirse en la visión de las almas separadas, y la de esas mismas almas una vez que se hubieran reunido con sus cuerpos después de la parusía, es decir, si el reencuentro de las almas con sus cuerpos habría de mejorar su visión de Dios, enriqueciéndola cualitativamente, en la profundidad de su conocimiento, o extensivamente, ampliando los contenidos de la verdad contemplada. La opinión con mayor número de adeptos afirmaba que existiría alguna diferencia de grado y que la visión de los bienaventurados sería más perfecta después del Juicio, como solo habría de ser perfecta la beatitud después de la hora de la resurrección.

De la misma manera en que el conocimiento de Dios sería más profundo y perfecto, ensanchando la similitud entre la persona y el objeto de su conocimiento, de semejante forma, el cuerpo glorioso que experimentara la visión celestial no había de ser el mismo, sino un cuerpo transformado, análogo de alguna forma al lugar en el que tenía que habitar, la esfera etérea situada más allá de las estrellas fijas¹³⁷.

Para dar respuesta a este problema tenemos que volver, una vez más, sobre uno de los textos fundamentales de la escatología de todos los tiempos. En 1 Cor 15, 35-57, Pablo había puesto los fundamentos de este aspecto de la imaginación escatológica¹³⁸. En respuesta a la comunidad de los corintios, apegados todavía a una antropología dualista propia de la cultura griega a la que pertenecía este grupo de colonos, Pablo insistía en reivindicar un modelo antropológico “totalizante”, en el

que el ser humano es cuerpo, *sôma*, y por tanto, todo él es objeto de la redención¹³⁹.

Lo que nos interesa, sin embargo, no es el contexto original de sus palabras, sino la fortuna que tuvo en la historia la metáfora que Pablo había puesto a sus interlocutores corintios para responder a la pregunta “¿de qué modo van a resucitar los muertos?”: *No toda carne es igual* – responde engarzando unas sobre otras las imágenes–, *sino que una es la carne de los hombres, otra la de los animales, otra la de las aves, otra la de los peces. Hay cuerpos celestes y cuerpos terrestres; pero uno es el resplandor (“claritas”) de los cuerpos celestes y otro el de los cuerpos terrestres. Uno es el resplandor del sol, otro el de la luna, otro el de las estrellas. Y una estrella difiere de otra en resplandor. Así también en la resurrección de los muertos*. La metáfora paulina imagina la existencia inefable de estos cuerpos en forma de estrellas, algo así como una inaprensible corporeidad pneumática, que iba a alimentar la imaginación escatológica en la alta Edad Moderna.

Primus homo de terra, terrenus: secundus homo de caelo, caelestis (1 Cor 15 47), dice la Vulgata. La creencia de que los difuntos se han de convertir en estrellas tenía profundas raíces en la antigüedad¹⁴⁰ y había dejado su testimonio en su iconografía¹⁴¹. Por otra parte, la metáfora de los cuerpos celestes se encuentra ya en la apocalíptica judía¹⁴². En cualquiera de los casos, los cuerpos celestes –o “cuerpos espirituales” como afirma paradójicamente la carta a los Corintios– y muy particularmente, su comparación a cuerpos etéreos, brillantes como estrellas, es sin lugar a dudas la imagen más importante de la representación de los cuerpos resucitados¹⁴³.

No es difícil rastrear su presencia en el imaginario escatológico, desde la escolástica a la literatura de espiritualidad en lengua romance. El Aquinate, en la *Summa contra gentiles*, donde se contiene uno de los más importantes tratados de escatología de toda la Edad Media, después de decir que no tendría sentido afirmar la humanidad de la persona si no es vestido de su carne y de sus huesos, se planteó el problema específico de la *qualitate corporum glorificatum*. Su respuesta fue que los cuerpos habrían de resurgir como cuerpos “espirituales”, no porque estén compuestos de espíritu, y sean por tanto inmateriales, que es –dice– un error ampliamente extendido, sino porque, en la nueva creación que supondría el ser resucitados, habrían de adquirir las características de los cuerpos celestes: su impassibilidad, su dignidad y, por su puesto, su claridad¹⁴⁴.

En la España de 1500 la comparación de los cuerpos resucitados con estrellas luminosas surge tan pronto como es discutida la naturaleza de estos cuerpos¹⁴⁵. Existe, sin embargo, una obra que nos parece pertinente traer a colación en este momento. El primer motivo es que el tratamiento es inusualmente explícito. La segunda razón es que nos consta que la reina Isabel la Católica, responsable

personal de la construcción del sepulcro de su padre, era especialmente aficionada a su lectura. Esto último lo sabemos porque en 1493 –el año en que Gil de Siloé estaba dando término a su trabajo– urgía en una carta dirigida a su confesor, el jerónimo fray Hernando de Talavera, para que un escribano terminara lo antes posible la copia del libro que estaba realizando por orden suya en latín y romance¹⁴⁶. La tercera y última razón es que su autor es el célebre *Ludolfo de Sajonia* (1295-1377), el tercero de los autores que se conocían entonces con el sobrenombre de “el Cartujano”, una vez más, por razones obvias¹⁴⁷.

En la *Vita Christi*, y en palabras del traductor de su obra el poeta fray Ambrosio de Montesino, Ludolfo de Sajonia había descrito de la siguiente manera la naturaleza de los cuerpos pneumáticos:

*El dote primero del cuerpo es claridad. Mas en dos maneras es dicha alguna cosa clara. La primera quando se trasluze toda como el vidrio, o cristal que descubren todo cuerpo que está detrás dellos. La segunda es quando alguna cosa es luzia [sic] e resplandeciente, assi como las estrellas que son claras e muy resplandecientes o como el oro, o la plata muy luzidos, mas no se parece lo que está debaxo dellos. Y esto sabido es de notar que el cuerpo glorificado será claro y refulgente en estas dos maneras, ca será claro e transparente a manera de cristal y será luzio e resplandeciente a manera de oro luzidísimo o de estrella muy relumbrante o de sol en excessiva manera refulgente de manera que todo cuerpo glorificado será siete vezes tan claro como el sol es agora y el ánima será siete vezes más clara que el cuerpo, la qual revistiéndoselo de nuevo como propia vestidura, resplandecerá por todos los miembros corporales como resplandece el sol por el cristal.*¹⁴⁸

En mi opinión, la construcción del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal con la forma de una estrella no es fruto (o al menos no necesariamente) como se ha afirmado en alguna ocasión, de una suerte de sacralización del monarca, sino más bien de una representación *ad litteram* de la forma con que la teología escolástica y la fantasía escatológica en su conjunto, habían intentado imaginar el aspecto de los cuerpos gloriosos. Creo que esto puede probarse complementariamente por la presencia de un símbolo sobre el que ha llamado la atención Joaquín Yarza: el halo que rodea la cabeza de Juan II. Resulta prácticamente imposible verlo desde la horizontal de los ojos de un espectador de mediana estatura, sin embargo, desde lo alto de las gradas del altar se hace evidente que la cabeza del rey descansa sobre un cojín en el que está perfectamente marcado en relieve un círculo que envuelve su cabeza. Si queremos responder a esta cuestión, debere-



Fig. 15. Vista del sepulcro desde las gradas del altar.

mos tornar una vez más sobre las fuentes de la escatología escolástica.

Aunque la teología había afirmado desde el siglo XIII que *todos* los cuerpos resucitarían de idéntica forma, no por ello pensaba que fuera a ser indiferente la naturaleza moral de cada persona. Siendo indiscutible que la transformación de los cuerpos era resultado de la gracia, sin embargo, no a todos los hombres estaba reservado el mismo lugar en el paraíso. Tampoco sus cuerpos serían exactamente iguales. El cielo escolástico, pero también el de la fe popular, es un cielo jerarquizado. Además de la beatitud que habrían de compartir todos los resucitados, algunos se destacarían, siendo dotados de una corona de oro con la que se significaría una claridad especial.

Las distinciones teológicas referidas a las categorías de disparidad de las almas de los justos fueron progresivamente olvidadas, y con ellas las sutilezas que fue necesario introducir en la imagen para trasladar esta sesuda, refinada, y en muchos casos, bizantina discusión¹⁴⁹. Para entender el alcance del uso de este símbolo sobre la cabeza del monarca, no estará de más recordar algunos puntos fundamentales del, en ocasiones ambiguo, campo semántico de este signo escolástico.

La *aureola* había sido motivo durante siglos de una importante literatura¹⁵⁰. Los puntos de acuerdo fundamentales eran que junto a la beatitud esencial que compartían todos los santos, debía existir un signo que, sin implicar un grado diferente de bienaventuranza, indicara una recompensa particular, solamente merecida por aquellos que se hubieran destacado en la tierra con obras heroicas. En el lenguaje de la escolástica, ambas eran “coronas” doradas, la primera, compartida por todos los justos, significaba la beatitud que experimenta el alma en presencia del rostro de Dios; por su parte, aquellos destacados por sus obras, recibirían una *aureola*, esto es, una pequeña corona de oro extraordinaria¹⁵¹.

La distinción entre el *aurea* y la *aureola* ocupó por vez primera un lugar en los tratados de escatología en el siglo XIII, primero con Alberto Magno (*De novissimis*) y luego con san Buenaventura¹⁵², aunque el desarrollo más completo se encuentra de nuevo en el Aquinate¹⁵³. Todos los autores estudiados en la monografía más completa sobre este tema coinciden en la opinión de que la *aureola* es el signo que señala la contribución de la persona a la beatitud en el ejercicio pasado de sus virtudes. Para algunos, era el premio que recibían, en general, todas aquellas per-

sonas que hubieran realizado obras extraordinarias (*opere supererogationi*)¹⁵⁴. En opinión de Alberto el Grande, el *aura* la lucían quienes hubieran practicado la caridad—todos los justos— mientras que la *aureola* señalaba a aquellos que se hubieran destacado en una virtud cardinal concreta¹⁵⁵. Algunos autores, sin embargo—por ejemplo Felipe el Canciller— llegaron a considerar la *aureola* como un signo de la gloria de los cuerpos, de todos los cuerpos, resucitados¹⁵⁶.

No siempre era posible distinguir entre el *aurea* y *aureola* en las artes plásticas. En principio, solo los santos—aquellos sobre quienes la iglesia se había pronunciado oficialmente en el sentido de que existían razones fundadas para creer que habían alcanzado por sus méritos el paraíso— debían ser premiados, y por lo tanto, reconocidos, con el *aurea*. Esta cualidad luminosa equivale a lo que reconocemos habitualmente como el “halo” o el “nimbo” que llevan los santos, y que no son sino las coronas doradas de su recompensa eterna. Cuando quería señalarse que eran dignos de una distinción particular, los artistas recurrieron, sobre todo en el siglo XV, al empleo de coronas doradas de orfebrería¹⁵⁷.

Aunque no existía ninguna legislación precisa al respecto, nimbos o halos estaban reservados a quienes la iglesia hubiera reconocido anticipadamente esta condición de santidad¹⁵⁸, y en esta forma estaba de alguna manera codificado en la cultura visual de la Castilla del siglo XV como en cualquier otro lugar de Europa. En la práctica, su empleo era mucho más indeterminado de lo que la iglesia hubiera deseado, lo que hacía frecuente que el salto del *beato* (aquel que era reconocido popularmente como quien había vivido en santidad), al de *santo* canonizado, fuera dado libremente por la devoción popular, o bien fuera utilizado con fines propagandísticos por la Iglesia o el Estado¹⁵⁹, con la simple extensión en el uso de este símbolo. Sea como fuere, en este terreno de sutilezas y ambigüedades, en el que el campo semántico del signo podía ser perversamente estirado con intereses en absoluto espirituales, su significado primario era el de la beatitud celestial, la misma que habrían de disfrutar quienes fueran admitidos a contemplar el rostro divino al final de los tiempos. “En un sentido u otro”—escribe Ernst Kantorowicz— “el *halo* siempre indicaba, un cambio en la naturaleza del Tiempo. Significaba que el individuo, persona o lugar aureolado, participaba también de una categoría del *Tiempo* diferente de la que determinaba la vida natural sobre la tierra tal como la entendía la mentalidad medieval”¹⁶⁰.

Al colocarlo sobre la cabeza de Juan II, rodeando la corona política que le había decorado en vida, se procedía evidentemente a sacralizar al monarca, parangonándolo con aquellos que oficialmente hacían ostentación de este símbolo, sin embargo, para reconocer el verdadero alcance de esta operación, debemos reconocer antes dos

cosas. En primer lugar que lo que se resaltaba era, ante todo, la categoría de “cuerpo beatífico” del rey, lo cual es, como intentamos probar, el interés que dirige todas las operaciones del escultor y del sentido de su sepultura. Y en segundo lugar, que el lugar en el que se permitía esta licencia es el de la escultura funeraria, un género que tradicionalmente franqueaba la barrera que reservaba al juicio (o los juicios) divinos, el destino último del individuo—su presencia o no, entre los que serían admitidos a contemplar la luz de su rostro— mostrando prematuramente el ascenso de su alma a los cielos o el eterno descanso de su alma.

Para recapitular con el largo rodeo que ya damos por concluido, creo, por tanto, que Gil de Siloé eligió el más inequívoco de los símbolos escatológicos. También pienso que la elección de esta forma fue el producto de una reflexión simbólica que es propia de su personalidad como escultor, pero que depende igualmente del extraordinario panorama artístico que se estaba viviendo en Burgos a finales del siglo XV. Uno de los rasgos peculiares, tal vez la más personal de las características de su estilo, es la búsqueda de principios organizativos a partir de los cuales estructurar la composición, subordinando luego a éste los detalles. Este elemento es, al menos en tres ocasiones, una metáfora de tipo orgánico.

Con independencia de la exquisitez y prolijidad de su trabajo—fruto sin duda de la calidad de un taller bien organizado— muchas de las obras de Gil de Siloé que están documentadas siguen este principio: el retablo de la capilla de la Concepción para el Obispo Luis de Acuña, lo genera la metáfora del árbol genealógico de Cristo con sus raíces en el cuerpo de Jesé (ca.1483-86)¹⁶¹; el retablo de la Cartuja de Miraflores (1496-99), nace del círculo angélico en la adoración del Cuerpo de Cristo; y el propio sepulcro de la Cartuja prende en la metáfora escatológica de la estrella.

Este es el mismo símbolo sobre el que giraba la Capilla de la Purificación de la Catedral, la capilla que en estos mismos años (1482-1494), levantaba Simón de Colonia para el Condestable Pedro Fernández de Velasco¹⁶². Hay que recordar que Gil de Siloé habría de colaborar en los retablos laterales. Por ello, parece lógico reconocer que la inspiración de estos dos grandes monumentos funerarios en un mismo símbolo soteriológico esté íntimamente relacionada, y que el proyecto de la gran bóveda transparente de Simón de Colonia supusiera un motivo de inspiración para nuestro escultor. Sin embargo, la grandeza “arquitectónica” de su sepulcro no puede ser reducida a este proceso de emulación.

El planteamiento de Gil de Siloé nace, según hemos visto, de la propia naturaleza del lenguaje funerario de la escultura, tal y como este se había desarrollado al compás de la imaginación escatológica. O dicho de otra manera, la radical originalidad de su resultado es producto de un

largo proceso en el que la escultura funeraria y las especulaciones teológicas en torno a la resurrección del cuerpo, se habían alimentado la una de la otra. Las dos habían evolucionado simbióticamente. Lo que hizo Siloé en la cartuja fue llevar hasta sus últimas consecuencias esta convergencia: hizo explícita la identidad entre el cuerpo y la escultura; construyó auténticos cuerpos celestes, superponiendo el sentido soteriológico de la escultura sobre la metáfora celeste de la teología escolástica. Ambos, el problema y su solución, pertenecen por igual derecho a la historia del arte, como a la historia de la teología, sin embargo, lo sustancial desde un punto de vista histórico-artístico, es que la dimensión semántica de las representaciones reside aquí en el lenguaje plástico, en el hecho de que se trate de una escultura y en la forma en la que Gil de Siloé exprimió la dependencia entre ella y el objeto de su representación¹⁶³.

Desde esta consideración se ilumina el sentido de todo el conjunto iconográfico. Los cuerpos de alabastro de los reyes, acompañados a sus pies por grupos de animales que retozan en un paradisiáco juego, lucen íntegros e incorruptibles sobre los cuerpos terrestres desmembrados. Son cuerpos inmortales. En el *aevum*, donde disfrutaban perpetuamente de la visión beatífica, no se conoce la vejez ni la infancia, no existe el tiempo. Por ello, no hay signo alguno de su paso dibujado en sus rostros¹⁶⁴. Se encuentran serenos, plácidamente transportados a la calma de la eternidad.

Alrededor de la estrella, se encuentran los cuerpos terrestres. Pertenecen al tiempo y con él serán completamente destruidos. Son biológicos, tal y como nacen también mueren. Este es el significado de los dos pequeños niños que están siendo devorados por las mismas bestias salvajes que en la parte superior pacen tranquilas en el paraíso. El tiempo es representado con la muerte, y la muerte es presentada como un proceso de fragmentación, literalmente de digestión entre las mandíbulas infernales. Esta antítesis no queda reducida a un nivel iconográfico. La oposición entre el cuerpo-escultura resucitado y los cuerpos inferiores terrenales, se impone al espectador en la propia experiencia del sepulcro.

La gran estrella de alabastro se ubica en el centro del presbiterio, entre el altar mayor ligeramente elevado por unas gradas¹⁶⁵ y el coro de los padres. Dada su importante altura¹⁶⁶ el espectador apenas alcanza a ver los cuerpos de los reyes, que quedan sobre la línea de su horizonte. Desde el suelo, la mirada tampoco puede abarcar la forma del sepulcro. Los cuerpos serenos de los monarcas tan solo pueden ser contemplados desde un punto de vista —el altar— por lo tanto desde un lugar detenido espacial y temporalmente, mientras que el resto de su imaginería, incluyendo los dieciséis leones que lo custodian, rodean esta forma geométrica cuya aristada multiplicidad invita, y de alguna manera obliga al espectador, a recorrer en movi-

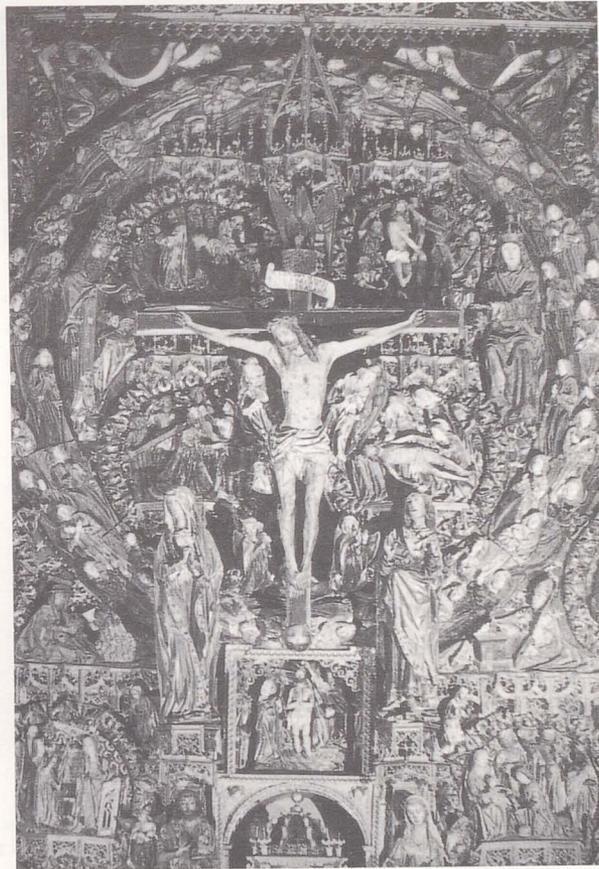


Fig. 16. Retablo de la Cartuja.

miento su perímetro. El sepulcro desarrolla una oposición formal al mismo tiempo que impone una forma de experimentarla. A los cuerpos celestes corresponde la contemplación estática desde una localización fija; a los cuerpos terrenos la visión móvil que vuelve consciente la contingencia de la mirada mortal.

* * *

IV. APÉNDICE: EL CUERPO POLÍTICO DE JUAN II

El análisis de los yacientes nos ha conducido inevitablemente a considerar una nueva dimensión política a la que parece necesario recurrir si queremos explicar los sepulcros en toda su extraordinaria singularidad. Hemos dejado esta cuestión para el final porque la pregunta que queremos responder no se satisface afirmando que los sepulcros son expresión propagandística del poder de la monarquía, una obviedad que, cuanto más repetida, menos explica. Más bien, quisiéramos aclarar cómo se articula esta idea en un determinado lenguaje, y cómo el contenido, el *qué* de la representación, conduce al escultor a experimentar una solución nueva que compromete

su estilo. Con la intención de evitar reducir su significado a la expresión ideológica, hemos procedido considerando el cuerpo de Juan II como al cuerpo normal de cualquier otro ser humano, pasando conscientemente por alto que se trata de un rey, y que el cuerpo del monarca es una de las metáforas más importantes que desarrollara el pensamiento político medieval en el marco de una teoría corporativista del poder.

En esta teoría descendente de la autoridad, el rey es la cabeza del cuerpo de su estado y, siguiendo hasta su extremo este mismo razonamiento, se convierte, metonímicamente, en la encarnación de la monarquía a la que representa¹⁶⁷. La relación del rey con su reino a través de la metáfora de su cuerpo puede entenderse a su vez de dos maneras: o bien la pertenencia del monarca a ese organismo significa que el rey es una parte del reino y que los miembros restantes son igualmente imprescindibles para su gobierno. O bien, desde una perspectiva personalista –por ejemplo tal y como se recoge de forma clara y contundente en las *Partidas*– el rey es “corazón” de su pueblo porque es, ante todo, el “vicario” de Cristo en la tierra¹⁶⁸. El poder que disfruta el rey –afirma esta segunda teoría organicista del poder– lo obtiene directamente de Dios.

En estas coordenadas jurídicas e institucionales, se hace posible entender las connotaciones que pudieron adquirir las esculturas de la Cartuja para la sociedad castellana del tránsito de la centuria. Los cuerpos de los reyes están representados con todas sus *regalia*, elementos que desempeñaban un papel menor en las ceremonias del estado, pero que tenían un indudable valor simbólico en la literatura y en las artes plásticas¹⁶⁹. Ambos portan solemnes coronas¹⁷⁰. El rey, además, tiene sobre su pecho un imponente collar formado por círculos entrelazados dentro de los cuales se alternan los castillos y los leones de su heráldica. El medallón que colgaba de la cadena ha sido arrancado, por lo que no existe acuerdo entre los historiadores acerca de si era el de la orden de la *Escama* que este rey había fundado, o de alguna otra orden caballeresca¹⁷¹. Aunque hoy también ha desaparecido junto con la mano que lo sujetaba –lo hemos recordado en el análisis material del sepulcro¹⁷²– el más destacado de sus atributos regios era el cetro, signo estricto de la justicia y, en general, de la realeza.

Las coronas están seriamente mutiladas pero eran de un tamaño inusualmente grande. Sus cabezas, orientadas hacia el altar, quedan debajo de las tres coronas de la peculiar trinidad que Gil de Siloé esculpió en el centro del retablo: las tres personas de la Trinidad, perfectamente individualizadas y –lo que podría ser un caso único en la iconografía trinitaria¹⁷³– con las tres coronas diferentes (la corona de pasión en la de Cristo, la pontificia en la del padre y la imperial en la del Espíritu Santo). Al igual que en la teoría política y en la literatura propagandística del reinado de los Reyes Católicos –de una forma más explí-

cita si cabe– el *Reino de Dios* está siendo colocado especularmente como modelo del gobierno de los monarcas en la tierra.

El encumbramiento de los cuerpos inmortales como cuerpos reales, eleva a los monarcas a la inmortalidad divina al mismo tiempo que celebra indirectamente la dignidad que representan, su cuerpo político. Este significado surge de una trama de oposiciones binarias: cuerpos enteros en la parte superior y cuerpos desmembrados en la inferior; escudos resquebrajados en la base y escudos policromados con las armas de Castilla, León y Portugal, en los extremos norte y sur de la estrella; rasgos de inmortalidad en los cuerpos de los soberanos y de caducidad en los que son víctimas de las fieras terrenales. La desaparición de los cuerpos terrestres y la inmortalidad de los celestes revestidos de sus regalia (cetro, coronas, etc.) predica entonces necesariamente la continuidad inquebrantable de la monarquía.

Esta comparación trae inmediatamente a la memoria el recuerdo de la teoría política conocida como de los “dos cuerpos del rey”. Aunque su fundamento estuviera presente en el solo reconocimiento de que la monarquía permanecía por encima del relevo de sus actores, esta metáfora no era utilizada en Castilla, ni como teoría política, ni como expresión ceremonial y litúrgica, al contrario que otros países que, caso de Inglaterra y Francia, celebraban los funerales de los monarcas mostrando, mediante el uso de efigies o maniqués, que los cuerpos mortal y glorioso del rey se correspondían con el cuerpo de carne del rey y el cuerpo político de la monarquía que no conocía la muerte¹⁷⁴. Esta ritualización extrema de los funerales y la liturgia de sacralización de la realeza que les acompañaban¹⁷⁵, en concreto la unción y la coronación, concedían a la muerte del rey un significado político que resultaba imprescindible para la continuidad de estas monarquías europeas. Fruto de este marco ritual e institucional había nacido en el siglo XV una tipología de sepulcro en el que la duplicidad del *corpus fictus* y el cuerpo real eran contrastados como esculturas totalmente independientes y superpuestas¹⁷⁶.

En Castilla, donde no se habían desarrollado ni los ritos sacralizadores de las monarquías vecinas, ni su compleja liturgia funeraria¹⁷⁷, la muerte del rey tenía un carácter fundamentalmente ejemplarizante. Su muerte cristiana servía para recordar el papel de los monarcas como vicarios de Dios en la tierra¹⁷⁸.

La singularidad de la solución de Gil de Siloé depende sin duda de una situación institucional diferente a las monarquías francesa e inglesa, lo que llevó a la creación de una forma completamente original que no volvería a ser repetida, ni en España, ni fuera de ella. En nuestro caso, podemos reconstruir el sentido interno del sepulcro de los Reyes Juan II e Isabel de Portugal las condiciones más o menos verosímiles acerca de las intenciones del escultor y

de sus clientes. Más difícil, si no imposible, es hacer lo propio con las lecturas abiertas de esta obra en el contexto político de los Reyes Católicos.

En cualquier caso, sí que podemos recordar que el sepulcro de la Cartuja nació en un clima histórico muy determinado. En el tramo final de la Guerra de Granada, se elevaba el tono de las voces que veían la monarquía española desde una perspectiva providencialista¹⁷⁹; para un sector determinado, incluso con claros tintes mesiánicos. Paradójicamente, la ausencia de una tradición litúrgica en el ceremonial de la monarquía castellana, se correspondía con una fuerza inversamente proporcional dedicada a señalar el carácter sagrado de la monarquía. Esta tendencia tenía dos extremos bien diferenciados. El primero, cronológicamente, se sitúa en el propio reinado de Juan II Trastámara, un monarca condenado de forma sistemática por los historiadores de su tiempo, acusado de haber permitido el debilitamiento de la monarquía en beneficio de las

fuerzas centrífugas ejercidas por la nobleza¹⁸⁰. Puede parecer curioso, pero fue esta debilidad la que motivó una importante campaña de restablecimiento de la dignidad real, cuya expresión artística a título póstumo es el sepulcro que ahora estudiamos y cuyo monumento literario por excelencia es el *Laberinto de la fortuna* de Juan de Mena, no casualmente, una de las obras de lectura favorita de su hija, la Reina Católica¹⁸¹.

Desde este otro extremo temporal, en plena guerra por concluir la santa cruzada de la reconquista, la decisión de la reina de construir semejante mausoleo para sus progenitores tan solo puede entenderse como una operación de restablecimiento de la memoria maltrecha de su padre en beneficio de la pujante monarquía católica, con la convicción cada vez más profunda de que, como le hubiera escrito Juan de Mena a su Señor en el *Laberinto*, era cierto que:

... rey de la tierra vos fizo el del çielo¹⁸²

NOTAS

- 1 Entiendo este término de forma análoga ha como lo ha venido utilizando su más destacado defensor en la historia del arte, el medievalista Hans BELTING. Véase su reciente puesta al día en: "Zu einer Anthropologie des Bildes", en Hans Belting & Dietmar Kamper, ed., *Der Zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2000, pp. 7-10.
- 2 KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass., 1999¹⁹, p. 5.
- 3 FRIED, Michael, "Art and Objecthood", *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago-Londres, 1998, pp. 166-167. Los ensayos de R. Krauss y M. Fried comparten una deuda profunda con la fenomenología de Merleau-Ponty, que ha sido recientemente analizada en un magnífico capítulo ("The Phenomenological Turn") del último libro de: POTTS, Alex, *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, Yale, 2000, pp. 207-234.
- 4 La bibliografía sobre el sepulcro y la Cartuja es extensa, pero se ha quedado anticuada: CEÁN BERMÚDEZ, Agustín., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, IV, Madrid, 1800, pp. 377-379, da por primera vez el nombre del escultor y los pagos de su trabajo. ARIAS Y MIRANDA, Juan, *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1843, no es fácil de encontrar, véase BNM U/9974. ASSAS, Manuel de, "La Cartuja de Miraflores", *Semanario Pintoresco Español*, xxii, 1857, pp. 153-153 y 395-398. *Ídem.*, *La Cartuja de Miraflores junto a Burgos*, Monumentos arquitectónicos de España. Monumentos de Estilo Ojival, Madrid, 1884. DE LA RADA Y DELGADO, Juan de Dios, "Sepulcro de Don Juan II en la Cartuja de Miraflores", *Museo Español de Antigüedades*, III, 1874, pp. 294-324. AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Burgos, Barcelona, 1888, pp. 763-789. La monografía más importante, conteniendo la transcripción de los documentos conservados hoy en el AHN (hoy, AHN Clero, Libros 1048-1061 y pergaminos, carpetas 257-261) es la de: TARÍN Y JUANEDA, Francisco., *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1896. Sobre el escultor, sigue siendo imprescindible: WETHEY, Harold, *Gil de Siloe and his School*, Cambridge Mass., 1936, pp. 24-55. PROSKE, Beatrice Gilman, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951, pp. 57-91. Véase además: SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix, *La Cartuja de Miraflores*, León, 1973 y, más recientemente: GÓMEZ BÁRCENA, M.^a Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 203-216, que se ocupa fundamentalmente de los aspectos iconográficos.
- 5 "... la yglesia ... bien alta e ancha por quanto ... ha de venir en ella el altar mayor con sus gradas e en medio della la sepultura del Rey ... e entre las gradas e sepultura a de haver algún espacio por algunas ceremonias que acostumbramos faser a la grada del altar ...": TARÍN Y JUANEDA, F., *Op.cit.* En su testamento, el monarca dejaba la responsabilidad en manos de sus herederos: "...Otrosi mando mas ochenta marcos de plata para faser dos lámparas de plata que ardan noche e día delante del altar donde será la dicha mi sepultura la qual mando que sea fecha de la manera e obra que los mis testamentarios entendieren que comple haciendo encima della su tumba, e que de mi cámara se de un paño de oro para poner encima della e la cubrir": "Testamento del Rey de Castilla don Juan II", en *Memorias de don Enrique IV de Castilla*, II, Real Academia de la Historia, Madrid, 1835-1913, pp. 111-125.
- 6 Lo cuenta en la *Anacephalosis*. Citado por: RADA Y DELGADO, J., "Sepulcro de Juan II", *art.cit.*
- 7 PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, José Antonio Barrio, ed., Madrid, 1998, pp. 173 y 175.
- 8 La reina y el príncipe don Juan pararon en Burgos camino de Vitoria, fueron recibidos el 15 de mayo: SERRANO, L., *Los Reyes Católicos y la ciudad de Burgos (desde 1451 a 1492)*, Madrid, 1943, pp. 209-211. Volvieron en noviembre de 1487, después de la toma de Málaga, *ibid.*, p. 245.
- 9 TARÍN Y JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, 2.^a ed., Burgos, s.f., p. 56, citando a Leone le Vasseur, *Ephemerides Ordinis Cartusiensis*, I, p. 8.

- ¹⁰ En un cuaderno con extractos del libro becerro de la Cartuja, en el año 1486: "Por el mes de mayo el maestro Gil, padre de maestro Siloe, delinea el sepulcro de los Reyes y el Infante Dⁿ Alonso": citado por WETHEY, H., *Gil de Siloe and his School*, p. 122. Ya en Ponz y Ceán Bermúdez.
- ¹¹ Véase más abajo: DOMÍNGUEZ CASAS, n. 21.
- ¹² TARÍN Y JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores*, ed.cit., p. 198. El documento de finiquito (2-VIII-1493) citado por Tarín y Juaneda cifra el coste en las siguientes partidas: por la "delineación" (1486 mrs); alabastro (158.252 mrs); mano de obra (442.667 mrs). Estas cifras difieren sensiblemente de las dadas por A.Ponz y Ceán Bermúdez, para quienes el precio de la traza fue 1340 mrs y el total, no 602.405, sino 629 mil mrs.
- ¹³ TARÍN Y JUANEDA, J., *La Real Cartuja de Miraflores*, ed.cit., p. 65.
- ¹⁴ En la bibliografía reciente véase, apud: VALDEÓN, Julio, *Burgos en la Edad Media*, Valladolid, 1988, la contribución de Juan Antonio Bonachia e Hilario Casado, especialmente, pp. 317-345, con bibliografía.
- ¹⁵ Joaquín YARZA, al igual que Beatrice G.Proske, y a diferencia de H.Wethey, supone la realización de este retablo entre 1483 y 1486, inmediatamente antes de entrar a trabajar en la Cartuja: *Gil de Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000. Esta hipótesis encuentra su apoyo documental en la noticia del contrato de la Capilla de fray Alonso de Burgos del Colegio de San Gregorio de Valladolid, donde se dice del retablo perdido que fue contratado por los maestros "Diego de la Cruz y Maestre Guilles ... en la misma forma que el retablo que habían hecho en la Iglesia Catedral de la Ciudad de Burgos": ARRIAGA, Gonzalo de, *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid*, Manuel M.^a de Hoyos, ed., Valladolid, 1928, p. 87. La fecha de este retablo es, sin embargo, incierta.
- ¹⁶ El documento en: ARRIBAS, F., "Simón de Colonia en Valladolid", *B.S.A.A.*, II, 1933-34, pp. 154-157. GÓMEZ MORENO, M., "A propósito de Simón de Colonia en Valladolid", *A.E.A.*, 19, 1934, pp. 181-184. Gómez Moreno lo identificaba a su vez con el "maestro Gil" documentado en Toledo en el concurso del retablo mayor en 1498, pero ahora sabemos que este es "Gil de Ronça": Cfr. AZCÁRATE, J. M., «El maestre Gil del Retablo Mayor de Toledo», *Miscelánea de Arte*, CSIC, Madrid, 1982, pp. 52-53. También defiende esta tesis: BRANS, L., "El origen flamenco de Gil de Siloé", *A.E.A.*, 19, 1946, pp. 237-239. *Ídem*, *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952, págs. 162-163.
- ¹⁷ El documento es el contrato con los curas de la parroquia para la realización de un retablo de talla: LÓPEZ MATA, T., *El barrio y la iglesia de San Esteban*, Burgos, 1946, pp. 103-104.
- ¹⁸ Ya en: MAYER, August L., "El escultor Gil de Siloé", *B.S.E.E.*, XXXI, 1923, pp. 253-257.
- ¹⁹ YARZA, Joaquín, *Gil de Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, p. 37.
- ²⁰ Nicolás de la YGLESA, *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados y verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la inmaculada concepción de la Virgen y Madre de Dios María señora nuestra*, Burgos, 1659. Véase acerca de este libro: "Sobre un libro de la Cartuja de Miraflores", *Boletín de la Institución Fernán González*, 102, 1948, pp. 34-38.
- ²¹ Carta fechada en Burgos el 25 de mayo de 1489, en: DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, p. 107 y p. 185 n.519.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ ARIAS DE MIRANDA, Juan, *Apuntes históricos*, p. 45 y 112. Las tropas del José Bonaparte saquearon el monasterio "intacto desde su fundación" el 10 de agosto de 1808. Este autor también refiere el proyecto de Napoleón de transportarlos íntegros a Francia, después de su visita a la ciudad el 10 de diciembre de 1808: *ibid.*, p. 95. También, TARÍN Y JUANEDA, F., *La real Cartuja de Miraflores*, pp. 263-270.
- ²⁴ Lo visita y describe en estos años: Arias de Miranda, Juan, *Apuntes históricos*, pp. 112-114.
- ²⁵ ASSAS, Manuel, *La Cartuja de Miraflores junto a Burgos*, p. 8, recuerda haberlas visto todavía enteras en su primera visita a la Cartuja en 1825.
- ²⁶ WETHEY, H., *Gil de Siloe*, p. 31
- ²⁷ Representa al apóstol Santiago: GARCÍA DE QUEVEDO, Eloy, "Una estatua de la Cartuja de Miraflores", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 49, 1934, pp. 125-132 refiere con todo detalle su sustracción. También, WETHEY, H., *Gil de Siloe*, pp. 31-32. Hoy se encuentra en *The Cloisters Collection*, 1969 (69.88). Véase en <http://www.metmuseum.org/collections>
- ²⁸ D. Antonio PONZ, se refiere tan solo a 9 esculturas (en lugar de 12), ello sin contar los evangelistas: *Viaje de España*, t. IX-XIII, Madrid, 1988, pp. 571-572.
- ²⁹ ".... El día de la Purificación, del año de 1645, se puso esta santa Imagen en el altar maior, para adornarle con ella en tan gloriosa festividad. Y siendo ya tiempo de restituirla a su nicho, me cupo la dichosa suerte, de tomarla en las manos, para llevarla a su primer asiento. [...] Entre estos discursos, resolví una acción casi temeraria, que sola la devoción pudo intentarla, y darle el fin que ha tenido. La resolución, de no bolver la Imagen al sepulcro; y con ocasión de adereçar unas puntas que tenía quebradas, la corona la llevé a la celda, y en ella probé la mano (nueva temeridad) porque sin aver jamás pintado al óleo, ni desleído, o templado colores para encarnar, sin saber lo que me hacía, di nueva vida a la estatua, que dentro del sepulcro ostentava su viveza. Colocose en el nicho otra, que en el sepulcro mismo estava esperando se desocupase este lugar, pues estava alli arrimada, sin tener correspondencia ...", Nicolás de la Yglesia, *op.cit.*
- ³⁰ Las mediciones de TARÍN Y JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores*, p. 349, son: 158 cm el zócalo, sin el cornisamiento. El eje mayor de la estrella 481 cm, y el menor 372 cm.
- ³¹ Así lo recogen por ejemplo: WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1925-1939, Bd.III/1, p. 42. WETHEY, Harold E., *Gil de Siloe*, p. 25. PROSKE, Beatrice Gilman, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951, p. 66. BIALOSTOKI, Jan, *L'Art du XV^e siècle. Des Parler à Dürer*, París, 1993, p. 245. Entre nosotros: ARCO, Ricardo del *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 342. Agustín DURÁN SANPERE y Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura Gótica. Ars Hispaniae VIII*, Madrid, 1956, p. 347. Esta tesis ha sido recientemente discutida por: RÖLL, Johannes, "Burgos und Burgund - Zu Werken des Gil de Siloé", en *Gotische Architektur in Spanien*, Christian Freigang, ed., Kunsthistorische Studien der Carl Justi-Vereinigung, Madrid-Frankfurt, 1999, pp. 289-300. Aunque comparto la insatisfacción del prof.Röll con esta hipótesis orientalista, y también creo que nuestro sepulcro se encuentra estilísticamente más próximo al desarrollo para-arquitectónico de algunos sepulcros bajo-medievales, no creo -como se verá más adelante- que la voluntad de estilo sea condición suficiente para explicar la adopción de esta forma.
- ³² YARZA, Joaquín, *Los reyes católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 59; *idem*, "La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano", en: Rucoqui, A., ed., *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1988, pp. 267-291.

- 33 PANOFSKY, Erwin, *Tomb Sculpture*, Nueva York, 1992, p. 51
- 34 PANOFSKY, E., *Op.cit.*, p. 57
- 35 *Ibidem*. La destrucción masiva de escultura funeraria francesa obligaría a ser más cautos acerca de la invención concreta de este motivo. Cfr. ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Genève, 1975, pp. 109-117.
- 36 MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin fu Moyen Âge en France*, Paris, 1995², p. 400. Ha sido destacado por: BAUCH, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11 bis 15 Jahrhunderts in Europa*, Berlin-Nueva York, pp. 268-281, donde se discuten algunas excepciones centroeuropeas. La opinión de los estudiosos es, por lo demás, unánime; véase comentada en: ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1992³, pp. 203-205. Se ha señalado la temprana aparición de este modelo en la escultura funeraria de la Península Ibérica con los "durmientes" de la Catedral de Santiago: MORALEJO, Serafín, *Escultura Gótica en Galicia (1200-1350)*, Santiago de Compostela, pp. 17-18. Para el caso español, véase ahora: SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, *Investigaciones iconográficas sobre la escultura del siglo XIII en Castilla y León*, Tesis doctoral en microfichas, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, p.164 y 165-210, que desarrolla la distinción entre "yacentes explícitos" y "pseudo-yacentes".
- 37 CUMONT, Franz, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, París, 1966, pp. 351-455.
- 38 NTEDIKA, Joseph, *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Étude de patristique et de liturgie latines (IV^e-VIII^e s.)*, París, 1971, pp. 200-201
- 39 Cfr. BINSKI, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londres, 1996, pp. 50-55. RIGUETTI, Mario, *Historia de la Liturgia*, Madrid, 1956, I, pp. 983-994
- 40 "Testamento del Rey de Castilla don Juan II", en *Memorias de don Enrique IV de Castilla*, II, Real Academia de la Historia, Madrid, 1835-1913, pp. 111-125.
- 41 PANOFSKY, E., *Op.cit.*, p. 45.
- 42 Esta fórmula estuvo muy presente desde la propia concepción de nuestro sepulcro, indirecta, pero también directamente ya que, como explicaremos dentro de unos instantes, el propio autor de estas celebérrimas palabras fue incluido en su iconografía. *Vid infra*.
- 43 RIGUETTI, Mario, *Historia de la Liturgia*, I, pp. 977-979. Para 4 Esdras véase la bibliografía más abajo.
- 44 Enoch y Elías; Abraham de la Ur de los Caldeos; Job; Isaac en su sacrificio; Lot; Moisés del faraón; Daniel del foso de los leones; tres jóvenes hebreos; Susana; David de Goliat; Pedro y Pablo de la cárcel. Desde la antigüedad, como ya observara André Grabar, se habían esculpido en los sarcófagos las imágenes de estas mismos ejemplos de divina intercesión, claramente con idéntico sentido liberador: GRABAR, André, *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, pp. 20-21.
- 45 "... per sensum allegoricum habentur quae sunt credenda, quod pertinet ad fidem. Per sensum anagogicum, quae sunt speranda, quod pertinet ad spem. Per sensum vero tropologicum quae sunt agenda, quod pertinet ad charitatem...".
- 46 FRYE, Northrop, *The Great Code. The Bible and Literature*, Nueva York, p. 81.
- 47 Sobre la utilización de la "figura" en términos políticos durante el Reinado de los Reyes Católicos, véase: CÁTEDRA, Pedro M., *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su consolatoria de Castilla*, Salamanca, 1989, pp. 54-57.
- 48 VALLES, Joseph de, *Primer Instituto de la sagrada religion de la Cartuxa. Fundaciones de los conventos de toda España, martires de Inglaterra, y Generales de Toda la orden*, Madrid, 1663, p. 416.
- 49 Para sus fuentes en la iconografía francesa, véase ahora: GÓMEZ BÁRCENA, M.^a Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, pp. 208-210.
- 50 GÓMEZ BÁRCENA, M.^a Jesús, *Op.cit.*, p. 206.
- 51 Una excepción es el sepulcro del Doctor Grado en la Catedral de Zamora, donde aparece el árbol de Jesé con los patriarcas del Antiguo Testamento, y Sansón en una de las jambas. Véase ahora: TEJEDOR MICÓ, Gregorio J., "Escultura funeraria. El sepulcro del Doctor Grado en la Catedral de Zamora", *B.M.I.C.A.*, LIII, 1993, pp. 29-70.
- 52 RIGUETTI, Mario, *Historia de la Liturgia*, I, pp. 985-986
- 53 De acuerdo a esta interpretación alegórica los acontecimientos de la Escritura son "tipos" o "figuras" que han de cumplirse en el tiempo de Jesús y en el de su Iglesia. La dificultad que nos presenta la tipología es que es un instrumento de la hermenéutica, no un listado de "prefiguraciones" como tienden a mostrar los diccionarios de iconografía cristiana al uso; es decir, el problema es cómo saber con qué sentido concreto, de acuerdo a qué fuente de la exégesis bíblica, fueron seleccionadas las figuras. Para precisiones sobre la fuente que proponemos véase más adelante.
- 54 FROEHLICH, Karlfried, "Always to keep the Literal Sense in Holy Scripture means to kill one's own soul. The State of Biblical Hermeneutics at the Beginning of the Fifteenth Century", en Earl Miner, ed., *Literary Uses of Typology from the Late Middle Ages to the Present*, Princeton University Press, 1977, pp. 20-48. SMALLEY, Beryl, "The Bible in Medieval Schools", en *The Cambridge History of the Bible*, II, G.W.H.Lampe, ed., Cambridge, 1969, p. 219. Más en extenso: ídem, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Basil Blackwell, 1984³, señala además el carácter visual de esta figura retórica: p. 246.
- 55 REINHARDT, Klaus, "Das Werk des Nicolaus von Lyra im Mittelalterlichen Spanien", *Traditio*, xliii, 1987, pp. 321-358. Entre los libros que se encuentran de libro disposición en el coro de la Catedral, según un inventario de 1487, figura un "Nicolás de Lyra sobre el salterio": SERRANO, Luciano, *Los Reyes Católicos y la Ciudad de Burgos*, p. 259. También en el inventario *post mortem* del Obispo Luis de Acuña, un "Nicolao sobre la brivia": LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás, "La biblioteca de D.Luis de Acuña", *Hispania*, XX, 1960, pp. 81-110.
- 56 Sobre la familia, véase el estudio clásico de: CANTERA BURGOS, Francisco, *Alvar García de Santa María y su familia de conversos*, Madrid, 1952.
- 57 REINHARDT, Klaus, "Das Werk des Nicolaus von Lyra im Mittelalterlichen Spanien", *art.cit.* Este autor ha destacado el intento de Pablo de Santa María de superar a Nicolás de Lyra, elaborando —con su mayor dominio de la lengua hebrea— una relación más íntima entre el N.T. y el A.T. y reconociendo en el segundo mayor número de contenidos cristológicos. Aunque habían pasado más de cincuenta años desde su composición, las glosas del *burguense* seguían siendo autoridad indiscutible en España de la segunda mitad del siglo XV, además de comparecer impresas con frecuencia junto a las *postillae* de Nicolás de Lyra en el aparato de las biblias impresas en los dos siglos siguientes, lo que las hacía fácilmente asequibles.

- ⁵⁸ Cito por: *Bibliorum sacrorum cum glossa ordinaria, primum quidem a Strabo Fuldensi collecta, nunc vero novis Patrum, cum graecorum, tum latinorum explanationibus locupletata, annotatis etiam iis qua confuse antea citabantur et postilla Nicolai Lyrani, additionibus Pauli Burguensis, ac Matthiae Thoryngi replicis ...* Paris, 7 vols., 1590, I, p. 271.
- ⁵⁹ *Ibid.*, IV, p. 1503.
- ⁶⁰ “Descensam [su cautiverio en la cisterna] Hebraei exponunt in foveam vel sepulchrum. Catholici autem melius exponunt, dicentes in infernum, i, ad limbum sanctorum patrum, qui est superior pars inferni”, *Ibid.*, I, 382.
- ⁶¹ “per descensum Samsonis in Gazam significatus fuit descensus Christi ad inferos, secundum beatum Gregor & plures doctores alios [...] *Dormivit autem Samson usq. ad medium noctis et inde.* Per hoc autem Christi resurrectio fuit figurata, quae fuit secundum communem opinionem doctorem in aurora, & sic in secunda medietate noctis, nam dies sequens incipit ab ortu solis. Est enim dies latio solis super terram. *Apprehendit ambas portae fo.* Qui Christus resurgens infernum fergit & spoliavit patribus ibi detentis & deduxit eos usque ad montem patriae coelestis”, *Ibid.*, II, p. 255.
- ⁶² “*Mittatur in lacum leonum.* Quia condemnati ad mortem, illuc proiiciebantur. Hoc enim edictum videbatur facere ad firmitatem regni et monarchie, in quantum per hoc homines inducerentur ad tantam reverentiam et timorem regis, quod non auderent petere aliquid ab alio etiam a Deo. Et ideo rex qui erat novus monarcha consensit nesciens eorum fraudem. Simile edictum fecit Assuerus ad suggestionem Aman, ut habetur Ester iii et iiii quia quasi zelans pro pace regni impetravit fieri edictum de destructione Iudaeorum, et cum hoc impetravit aliud edictum fieri ne aliquis accederet ad regem infra triginta dies in hoc simulans zelare pro regis magnitudine, ex cuius reverentia nullus auderet ad eum accedere in tanto tempore, sed hoc faciebat ne aliquis infra hoc tempus ad regem accederet qui liberationem Iudaerum impetraret”, *Ibid.*, IV, p. 1567.
- ⁶³ Véase una completa presentación de la exégesis y tradición iconográfica en: Laura P. GNACCOLINI-LUISA TOGNOLI BARDIN, “*Liber Ester multipliciter Christi et Ecclesiae sacramenta in mysterio continet.* Note sull’iconografia medievale del libro biblico di Ester”, *Arte Cristiana*, lxxxvii, 791, 1999, pp. 117-130. Centrado en la fortuna de este tema de “iconografía política” en el arte flamenco del siglo XV, véase el ejemplar estudio de: FRANKE, Birgit, *Assuerus und Ester am Burgundenhof. Zur Rezeption des Buches Ester in dem Niederlanden (1450-1530)*, Berlin, 1998, para su exégesis tipológica especialmente, pp. 9-23. Para su tradición iconográfica medieval, véase además: CHRISTE, Yves, “Le Livre d’Ester dans les Bibles moralisées et les vitraux de la Sainte-Chapelle –I^{er} Partie”, *Arte Cristiana*, lxxxix, 802, 2000, pp. 411-428; *idem*, “Le Livre d’Ester ... II^{ème} Partie”, *Arte Cristiana*, 2001, pp. 17-22.
- ⁶⁴ El tema ha sido ampliamente tratado por Birgit FRANKE, *Assuerus und Esther am Burgundenhof...*, op.cit. Para su actualidad política en relación con los enlaces Hispano-Austriacos, tanto en documentos literarios, tapices como en celebraciones palaciegas, su capítulo “Burgundia –Austria – Hispania: Frauengeschichte(n)”: *ibid.*, pp. 103-130.
- ⁶⁵ Encontramos, por ejemplo, tapices con la historia de Ester y Asuero en las colecciones de la Reina Católica, los cuales fueron vendidos en Arévalo en su testamentaría en 1505: De la Torre y del Cerro, Antonio, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Valladolid, 1968, p. 269. También en su interpretación mariológica, en uno de los “paños de oro”, serie probablemente tejida para celebrar los esponsales de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla: Paulina JUNQUERA DE VEGA & Concha HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, 1986, Paño I: “Dios envía el ángel Gabriel a la Virgen María”, p. 2. Otro ejemplar semejante de esta serie en la Seo de Zaragoza, donde también se conserva la magnífica colección de cuatro colgaduras con la historia completa, que perteneció al arzobispo don Alonso de Aragón (1479-1520) -hijo ilegítimo de Fernando el Católico-: Eduardo TORRA ARANA, Antero HOMBRIÁ TORTAJADA y Tomás DOMINGO PÉREZ, *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1985, pp. 97-121. Esta última serie fue probablemente un regalo de la corte borgoñona. Para su iconografía: Birgit FRANKE, *Assuerus und Esther*, pp. 75-102.
- ⁶⁶ Para este y otros aspectos de la dimensión política de los sepulcros, véase el apéndice de este mismo artículo.
- ⁶⁷ *Pontificale ad usum burguensis ecclesiae*, BNM., Ms., Vitr 18-9. Además de las iniciales, contiene tres miniaturas a media página, incluyendo la del donante. Véase, con bibliografía reciente: Reyes y Mecenas, cat. Exp., Toledo, 1992, p. 364.
- ⁶⁸ Para su biografía: LÓPEZ MARTÍNEZ, N., “Don Luis de Acuña, el Cabildo de Burgos y la reforma (1456-1495)”, *Burgense*, 2, 1961, pp. 185-317. YARZA, J., *Gil de Siloe. El retablo de la Concepción en la Capilla del Obispo Acuña*, Burgos, 2000, pp. 17-29.
- ⁶⁹ *Ibid.*, ff. 117-118v^o
- ⁷⁰ *Pontificale romanum*, Roma, 1497, ff. 76-90 (BNM I/2497). No es el único caso de un pontifical romano hecho para una iglesia castellana que contenga estos ritos, véase por ejemplo en el manuscrito romano hecho para el obispo de Plasencia Agustín Patrizzi Piccolomini en 1486 (BNM. Ms. 6145).
- ⁷¹ “Concede Domine auctoritatem regiminis, consilii, magnitudinem, sapientia, prudentie et intellectus, habundanciam religionis ac pietatis, custodiam. Quatenus mereatur benedicí et augmentari in nomine, ut Sarra [sic] visitari et fecundari, ut Rebeca contra omnium muniti viciorum monstra, ut Iudich in regimine regni eligi, ut Hester ut quam humana nititur fragilitas benedicere celestis pocius intimi roris repleat infusio, et que a nobis eligitur et benedicitur in reginam a te mereatur obtinere in premio eternitates perpetue”, *Ibidem*.
- ⁷² La referencia a David no necesita más comentario. Aparece repetidas veces en el *ordo* de la coronación del Pontifical de Acuña, f. 112, f. 112v^o, f. 113v^o. Pero es la imagen universal del rey ungido. Cfr. GIL DE ROMA, *Regimiento de Príncipes*, Sevilla, 1494, f. 176: “David ... que por mandamiento de Dios fue untado e consagrado por Samuel para que fuese rey” [1 Re 16].
- ⁷³ Para el alcance de esta opinión entre sus contemporáneos: ROUND, Nicholas G., *The Greatest Man Uncrowned. A Study of the Fall of Don Alvaro de Luna*, Londres, 1986, pp. 40-43.
- ⁷⁴ Íñigo LÓPEZ DE MENDOZA, Marqués de Santillana, *Obras completas*, A.Gómez Moreno & M.P.A.M. Kerkhof, ed., Barcelona, 1988, pp. 345-347. Véanse estos versos comentados en su contexto político en: GUADALAJARA MEDINA, J., “Álvaro de Luna y el anticristo. Imágenes apocalípticas en don Íñigo López de Mendoza”, *Revista de Literatura Medieval*, II, 1990, pp. 183-205.
- ⁷⁵ WETHEY, H., *Gil de Siloe*, p. 38.
- ⁷⁶ Varios autores han señalado su belleza y peculiar modelado. Con estas razones, Manuel GÓMEZ-MORENO supuso que podría tratarse de una obra temprana de Felipe Bigarny: *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1983, p. 42.
- ⁷⁷ WETHEY, H., op.cit., *ibidem*. Gómez Bárcena, op.cit., p. 207.

- 78 La referencia exacta de la cita litúrgica es 4 Esdras 2, 34-35: "Ego Esdras [...] ideoque, vobis dico gentes; quae auditis et intelligis expectate pastorem vestrum, *requiem aeternitatis* dabit vobis: quoniam in proximo est ille qui in fine seculi adveniet. Parati estote ad premia regni, *quia lux perpetua lucebit per vobis per aeternitatem* temporis... ". Cito por la edición latina *Esdrae* *iii*, Antverpiae, haeredes Arnoldi Bircmanni, 1569. En el relato completo, Esdras, guiado por siete ángeles, desciende al infierno, cuyas puertas están protegidas por leones que escupen llamas por su boca, siendo luego conducido a su interior: WAHL, Otto, *Apocalypsis Esdrae. Apocaypsis Sedrach. Visio Beati Esdrae*, Leiden, J. P. Brill, 1977, para la edición original. Hay también traducción española: Peradejordi, Julio, *Apocalypsis de Esdrás*, Barcelona, 1987. El texto se data en el s.I de nuestra era y es un producto tardío del judaísmo antiguo: ALONSO DIAZ, José, *En lucha con el misterio. El alma judía ante los premios y castigos y la vida ultraterrena*, Santander, 1967, pp. 107-114. HIMMELFARB, Martha, *Tours of Hell. An Apocalyptic form in Jewish and Christian Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1983, pp. 24-26 y 160-167, para su relación con los viajes medievales al infierno: pp. 37-40. Para el género, es fundamental: COLLINS, John J., *The Apocalyptic Imagination. An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*, Cambridge, 1998², pp. 1-42, en especial sobre 4 Esdras, pp. 195-212.
- 79 Aunque se repite que el libro era muy leído y que figuraba regularmente como apéndice de la Vulgata (LE GOFF, Jacques, *La naissance du purgatoire*, Paris, 1981, pp. 56-60) no lo encontrado en ninguna de las biblias incunables que he manejado para el presente trabajo. Vid.infra.
- 80 Véase sobre este género: CAROZZI, Claude, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V-XIII siècle)*, École Française de Rome, 1994. Para la contribución de 4 Esdras a la iconografía medieval del infierno: MINOIS, Georges, *Historia de los infiernos*, Barcelona, 1994, págs.99-100 y 114.
- 81 BROU, Dom Louis, "Le IV^e Livre d'Esdras dans la liturgie hispanique et le Graduel Romain *Locus iste* de la Messe de la dédicace", *Sacris Erudiri. Jaarboek voor Goldsdienswetenschappen*, IX, 1957, pp. 75-109. HAMILTON, Alastair, *The Apocryphal Apocalypse. The Reception of the Second Book of Esdras (4 Ezra) from the Renaissance to the Enlightenment*, Oxford, 1999, p. 23.
- 82 Los apócrifos de Esdras están contenidos por ejemplo en una de las pocas biblias en romance manuscritas que se nos han conservado, el Ms I-I-8 de la Biblioteca de El Escorial: *Biblias medievales romanceadas. Biblia medieval romanceada judío-cristiana. Versión del Antiguo Testamento en el siglo XIV, sobre los textos hebreo y latino*, José Llamas, O.S.A., ed., 2 vols, Madrid, 1950, I, p. xxxix. El final del siglo XIV y el siglo XV han sido calificados por Margherita MORREALE como de "ferviente actividad" en la producción de biblias en romance: "Vernacular scriptures in Spain", en *Cambridge History of the Bible*, G.W.H.Lampe, ed., Cambridge, 1969, pp. 465-491.
- 83 COHN, Norman, *En pos del Milenio*, Madrid, 1997⁶, p. 21-22. GUADALAJARA MEDINA, José, *Las profecías del anticristo en la Edad Media*, Madrid, 1996, pp. 64-67. En España es bien conocido el uso profético que Cristóbal Colón hiciera de 4 Esdras y su intento de justificar la canonicidad de este texto. Así consta en su "Libro de las Profecías", y en las anotaciones a la "Historia" de Aeneas Silvio Piccolomini, realizadas antes de 1481. No deja de sorprender que fuera un cartujo, el Padre Gorrício, el confidente y redactor final de la primera de estas obras: *The "Libro de las profecías" of Christopher Columbus. An "en face" edition*, Delno C.West & August Kling, ed., University of Florida Press, 1991, p. 88. Véase además: MILHOU, Alain, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, 1983, *passim*. Las referencias a la lectura de 4 Esdras en España, aun reconociendo el autor el papel que primordial que tuvo este país en la recepción del texto, no son demasiado abundantes: HAMILTON, A., *The Apocryphal Apocalypse*, pp. 26-29
- 84 Es el caso de la *Visión de Tungdal* (escrito en Irlanda en el siglo XII) que aparece en el inventario del Alcázar de Segovia de 1503 -por lo tanto no necesariamente en el de la Reina Isabel, sino tal vez adquirido por su padre-: SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, 191-C: "un libro. de mano, que se dize "Del Tungaño". El libro no fue impreso hasta 1508, aunque no se conoce ningún ejemplar de esta edición, y de nuevo en Toledo -*Historia del virtuoso cavallero don Tungano y de las grandes cosas que vido en el ynfierno, en el purgatorio y en el parayso*, Toledo, 1526. De este último existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de París (agradezco a Fernando Bouza la ayuda prestada en su localización). Para la versión castellana manuscrita, hemos visto el manuscrito, con grafía del siglo XV, aunque desgraciadamente en muy mal estado, de la Catedral de Toledo, 99-37 (*olim* 17-6): *Libro de Túndalo ...* [Expl.: *visión de un caballero de yvernial*]. Sobre él mismo: Carozzi, Claude, *Le voyage de l'âme ...*, Roma, 1994, *passim*. Para las relaciones entre 4 Esdras y la "Visión de Tungdal", véase además: COULIANO, P., *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas*, Madrid, 1993, pp. 224-230.
- 85 Véase nota 78.
- 86 Así interpreta también la escena: WETHEY, H., *Gil de Siloe*, p. 27.
- 87 El padre TARÍN Y JUANEDA, con su peculiar retórica, aunque no acierta a identificar el significado del tema, sí reconoce su sentido: "... en fingido juego, retozan un niño, un león y un lebrél, como si la inocencia, o el amor, el indomable valor y la lealtad, se hubiesen unido en amigable consorcio": *La real Cartuja de Miraflores*, ed.cit., p. 200. También WETHEY, H., Op.cit., *ibídem*.
- 88 Por ejemplo el sepulcro de Diego de Anaya en la Capilla Anaya en el claustro de la Catedral Vieja de Salamanca.
- 89 La creencia en la resurrección de los muertos no es patrimonio cristiano, sino que está unida desde sus orígenes al pensamiento apocalíptico judío, el cual se remonta al libro de Daniel de mediados del siglo II a.c. Como veremos más adelante, las metáforas veterotestamentarias fueron igualmente asimiladas por el Cristianismo. Aunque con conclusiones ampliamente debatidas, véase como obra de conjunto: COHN, Norman, *El cosmos, el caos y el mundo venidero. Las antiguas raíces de la fe apocalíptica*, Barcelona, Crítica, 1995. Una visión contraria, más ponderada en: COLLINS, John J., *The Apocalyptic Imagination*, especialmente, pp. 29 y ss.
- 90 CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, p. 363
- 91 Véase una clarificadora presentación del problema en: BYNUM, Caroline W., "Why all this Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective", *Critical Inquiry*, 22, 1, 1995, pp.1-33. Con una perspectiva histórica, permiten sin embargo seguir el debate abierto en la teología contemporánea: KÜNG, Hans, *¿Vida eterna?*, Madrid, 2000, pp. 185-199. ZACHARY, Hayes, *Visions of a Future. A Study of Christian Eschatology*, Colledgeville, Minnesota, 1987, pp. 155-177.
- 92 BYNUM, C. W., "Material Continuity, Personal Survival and the Resurrection of the Body: A Scholastic Discussion in its Medieval and Modern Contexts", en *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Zone Books, N.Y., 1991, pp. 239-297. De la misma autora, sobre la resurrección de la carne: *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, Columbia University Press, N. Y., 1995. Por su parte, Aaron GUREVICH resalta en su análisis de los viajes ultramundanos de la Edad Media, no tanto la recuperación del cuerpo cuanto el carácter copóreo de las almas: ídem., *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, Cambridge, 1988, pp. 141 y ss. Para una evaluación más actualizada del estado de la cuestión: C. W. BYNUM & Paul FREEDMAN, *Last Things. Death and the Apocalypse in the*

- Middle Ages*, University of Pennsylvania Press, 2000, introducción: pp. 1-17. Con otras fuentes, pero semejantes conclusiones: BOUREAU, Alain, "The Sacrality of One's Own Body in the Middle Ages", en: *Corps Mystique, Corps Sacré: Textual Transfigurations of the Body from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, Françoise Jauouën & Benjamin Semple, ed., Yale University Press, 1994, pp. 5-17.
- ⁹³ Sobre la "imaginación escatológica" véanse los ensayos de Clifford R. BACKMANN, Anna HARRISON, Harvey STAHL y Claudia RATAZZI PAPKA, recogidos en: *Last Things. Death and the Apocalypse in the Middle Ages*, citado en la nota anterior. Para el lugar de la escatología en las grandes síntesis escolásticas: VIOLA, Coloman, "Jugements de Dieu et Jugement Dernier. Saint Augustin et la scolastique naissante (Fin XI^e- milieu XIII^e siècles)", en *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages*, Werner Verbeke, et alt., ed., Leuven University Press, 1988, pp. 242-298.
- ⁹⁴ BYNUM, C. W., *The Resurrection of the Body*, p.11
- ⁹⁵ BYNUM, C. W., *The Resurrection of the Body*, pp. 94-104
- ⁹⁶ "Como si se hiciera un vaso de barro y, reducido de nuevo al mismo barro, se hiciera de nuevo otro igual; no sería necesario que la parte del barro que había estado en el asa tornara al asa, y la que había formado el fondo tornara a formar el fondo, con tal de que todo volviera al todo, es decir, que todo aquel barro, sin pérdida de parte alguna, tornara a todo el vaso ... No digo esto como si pensara que algún cuerpo ha de perder algo que tenía por naturaleza; quiero poner de relieve que si algo había nacido deforme (no ciertamente por otro motivo que para demostrar también la condición penosa de los mortales), ha de tornar en tal suerte que, salvada la integridad de la sustancia, desaparezca la deformidad. Si puede el artista humano fundir de nuevo una estatua (*statuam potest artifex homo...*) que por cualquier causa había salido deforme y hacerla hermosísima, sin desaparecer nada de la sustancia, sino sólo la fealdad; y si había algo deforme en la primera figura, no conveniente con la proporción de las partes, y puede el artista quitarlo o separarlo de donde lo había puesto, no totalmente, pero sí distribuyéndolo y mezclándolo con el conjunto, evitando la deformidad y conservando la cantidad ¿Qué hemos de pensar del artista omnipotente?", San AGUSTÍN, *La Ciudad de Dios*, Madrid, 1988⁴, BAC, II, pp. 905-906
- ⁹⁷ *La Ciudad de Dios*, ed.cit., XXII, xv, pp. 897-898
- ⁹⁸ BYNUM, C. W., *The Resurrection of the Body*, pp.121-155 y 229-271. HEINZMANN, Richard, *Die Unsterblichkeit der Seele un die Auferstehung des Leibes. Eine problemgeschichtliche Untersuchung der früh-scholastischen Sentenzen und Summenliteratur von Anselm von Laon bis Wilhelm von Auxerre*, Aschendorff, Münster Westfalen, 1965. Véase asimismo: NOLAN, Kieran O.S.B., *The Immortality of the Soul and the Resurrection of the Body according to Giles of Rome*, Studium Theologicum "Augustinianum", Roma, 1967.
- ⁹⁹ FLYNN, Tom, *The Body in Sculpture*, Londres, 1998, p. 46
- ¹⁰⁰ HEINZMANN, Richard, *Die Unsterblichkeit der Seele und die Auferstehung des Leibes*, pp. 148-155
- ¹⁰¹ HEINZMANN, R., *Op.cit.*, p.153
- ¹⁰² Magistri PETRI LOMBARDI, *Sententiae in IV Libris Distinctae*, Roma, Spicilegium Bonaventurianum, V, 2 vols., 1981, vol.II, Libro IV, Distinctio XLIV, Cap.1. "De aetate et statura resurgentium", pp. 516-528. Cfr.BYNUM, C. W., *The Resurrection of the Body*, pp. 121-126
- ¹⁰³ "Sed quemadmodum si statua cuiuslibet solubilis metalli igne liquesceret, vel contereretur in pulverem, vel confunderetur in massam, et eam vellem artifex rursus ex illius materia et quantitate reparare, nihil interesset ad eius integritatem quae particula materiae cui membro statuae redderetur, dum tamen totum ex quo constituta fuerat, restituta resumeret: ita Deus, mirabiliter atque ineffabiliter artifex, de toto quo nostra existerat, eam mirabili celeritate restituet; nec aliquid attinebit ad eius reintegrationem utrum capilli ad capillos redeant et ungues ad ungues, an quidquid eorum perierat mutetur in carnem et in partes alias corporis revocetur, curante Artificis providentia ne quid indecens fiat. Indecorum quippe aliquid ibi non erit, sed quidquid futurum est, hoc decebit; quia nec futurum est si non decebit", *Ibidem*.
- ¹⁰⁴ "Si enim statuam potest artifex homo (quam propter aliquam causam deformem fecerat) conflare et pulcherrimam reddere ita ut nihil substantiae sed sola deformitas pereat, ac si quid in illa forma priore indecenter exestabat, nec parilati partium congruebat, non de toto unde deceret amputare atque separare, sed ita consperge universa atque miscere, ut nec foeditatem faciat nec minuatur quantitatem, quid de Omnipotente sentiendum est?" Hugo de SAN VÍCTOR, "De modo resurrectionis", en *De Sacramentis Christiana Fidei*, Patrologia Latina. 176, pp. 605-606. Cfr. HEINZMANN, R., *Die Unsterblichkeit der Seele*, p. 159
- ¹⁰⁵ *De Resurrectione*, editado por: HEINZMANN, R., *Die Unsterblichkeit der Seele*, pp. 202-207
- ¹⁰⁶ BYNUM, C.W., *The Resurrection of the Body*, pp. 238-239
- ¹⁰⁷ No parece existir ningún ejemplo de escultura funeraria, y en mi opinión tampoco es necesario que se diera semejante juego meta-lingüístico, por el cual un escultor señalara explícitamente al espectador que éste se encontraba frente a una escultura, y no frente a su referente.
- ¹⁰⁸ Véase ahora: Elisabeth VALDEZ DEL ÁLAMO & Carol STAMATIS PENDERGAST, *Memory and the Medieval Tomb*, Cambridge, 2000, especialmente la introducción, pp. 1-15. El tema fue tratado extensamente por: COHEN, Kathleen, *Metamorphosis of a death symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Berkeley, 1973, *passim*.
- ¹⁰⁹ Para el temor a la fragmentación del cuerpo en la Baja Edad Media, y particularmente sobre la legislación encaminada a evitar su desmembramiento para enterrar un único cuerpo en varios santuarios: BROWN, Elisabeth A.R., "Death and the Human Body in the Later Middle Ages: the Legislation of Boniface VIII on the Division of the Corpse", *Viator*, 12, 1981, pp. 221-270
- ¹¹⁰ Citado por: BYNUM, C.W., *Resurrection and Redemption*, p. 198
- ¹¹¹ "D. Aliquando lupus devorat hominem, et caro hominis vertitur in suam carnem: lupum vero ursus, ursum leo devorant; quomodo resurget ex his homo? -M. Quod caro fuit hominis, resurget; quod bestiarum, remanebit ... Sive ergo membratim a bestiis, sive a piscibus, sev a volucris devorentur, omnes in resurrectione reformabuntur in tantum ut nec capillus de eis pereat": HONORIO DE AUTUN, *Elucidarium sive dialogus de summa totius christianae theologiae*, en Patrologia Latina, 172, pp. 1164. Acerca de la contradictoria importancia del cuerpo en el *Elucidarium*, véase: CAROZZI, C., "Structure et fonction de la Vision de Tnugdál", en *Faire Croire: Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, Roma, 1981, pp. 223-234. GUREVICH, Aaron, "The *Elucidarium*: Popular Theology and Folk Religiosity in the Middle Ages", en *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, Cambridge, 1988, pp. 153-175; en concreto sobre su relación con las artes plásticas: pp. 161 y 168.
- ¹¹² "... y luego jueves siguiente vino una carta del señor Rey don Enrique de cómo el su padre Señor e Rey don Juan era fallecido e tenia por bien de mandar se hiciesen llantos e alegrías según la costumbre de sus antecesores, y se hicieron de esta manera. Sabado noche, anocheciendo, tres cla-

- mores y domingo de mañana despues de maytines otros tres clamores e luego juntos a la Plaza del Palacio Real [...] presente Gomez Tello por alguacil mayor con un caballero enjergado con todos los caballeros enjergados y enlutadas capas con un pendon en la mano que tenia el alguacil con las armas del fallecido Rey don Juan, y a sus lados cuatro hombres con escudos de las dichas armas, e todos así juntos comenzaron a mesar muy bravamente y hacer muy grandes llantos y Gomez Tello comenzo a dar golpes con uno de dichos escudos encima de los cujillos hasta que le quebró y diciendo estas palabras: ¡Ay de mi buen Rey y Señor! Fueronse por la ronda de la plaza de san Miguel y en los cujillos, quebró el segundo escudo dicho alguacil por la via dicha, y así, fueron todos haciendo gran llanto antes de que entrasen en la iglesia, quebrando el cuarto escudo sobre unas piedras redondas y todos así juntos se encontraron en la iglesia sobre unas piedras redondas y todos así juntos se entraron en la iglesia". A la salida de la misa, "salieron a dar gritos y alaridos en señal de alegría [...] Y así subieron haciendo muchas alegrías por la via de San Martín y la Ronda y llegaron a la Torre de Alcocer y subieron a la cerca el Alguacil y dos escuderos con las armas de don Enrique y colocaron el dicho pendón con dichos escudos e desde la puerta dieron voces diciendo ¡Castilla, Castilla, por el rey don Enrique!". El texto completo en: MONTALVO, Juan José, *De la historia de Arévalo y sus sexmos*, Avila, 1983, pp. 222-223. También en: MARTÍN, Jose Luis, "El rey ha muerto. ¡Viva el rey!", *Hispania*, 1991, pp. 5-39, apéndice I. En la Crónica de Juan I, la villa de Écija celebra las exequias del rey, mandando "buscar dos escudos de las armas pintadas del dicho señor Rey para quebrar": *Crónicas de los Reyes de Castilla*, BAE LXVIII, Madrid, 1877, p. 158. El gesto se ha interpretado también en este caso como de continuidad dinástica: BERMEJO CABRERO, Jose Luis, *Máximas, principios y símbolos políticos. Una aproximación histórica*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1986, p. 77. Aunque no se refiere a este ritual concreto, véase para las ceremonias funerarias de los Trastámara: NIETO SORIA, J.M., *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, pp. 97-118, con un análisis de la función de las *regalia* durante los funerales de Juan II en Valladolid.
- 113 PÉREZ LÓPEZ, Inmaculada, *Leones romanos en España*, Madrid, 1999.
- 114 Los temas venatorios, las luchas de animales salvajes y la de hombres con animales tienen un valor apotropaico y son frecuentes en sepulcros romanos, habiendo sido adaptados por ser "psicológicamente muy próximos de los que los iconógrafos cristianos esperaban de cualquier imagen de cualquier imagen de la liberación de Noé o de Daniel, que se rememoraban con la esperanza de contemplar la misma salvación concedida a un contemporáneo, muerto o vivo": GRABAR, André, *Las vías de creación de la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, pp. 25-26. F. KLINGENDER ubica su reaparición en Europa en la escultura italiana, en el último tercio del siglo XI, extendiéndose desde las iglesias normandas del sur hacia el norte, no sólo como motivo funerario, sino fundamentalmente como tenantes de púlpitos y en los portales de las iglesias: *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, Cambridge Mass., 1971, pp. 276-294.
- 115 En la Antigüedad, los leones *andrófagos* parecen haber estado vinculados a creencias escatológicas y por lo general formaban parte de monumentos funerarios. Algunos autores han enfatizado su valor apotropaico, mientras que la mayoría se inclinan a identificarlos como representación de las fuerzas divinas que dominan a la muerte. Véase, Lunn BØRGE, "On the Symbolism of severed animal Heads", *Latomus*, xxii, 2, 1963, pp. 252-260. OLMOS, R., "Signos y lenguajes en la escultura ibérica. Lecturas conjeturales", en *idem.*, ed., *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Zaragoza, 1996, pp. 85-98. PÉREZ LÓPEZ, I., *Leones romanos en Hispania*, pp. 22-23.
- 116 De acuerdo al trabajo extensivo de M. RENARD el tema alegórico de "las fieras andrófagas es conocido desde el siglo II antes de nuestra era en todo el arco mediterráneo, desde España a la Italia septentrional, habiéndose fijado sus raíces a lo largo de las últimas décadas de la época céltica en la región del delta del Rhône": *idem.*, "Des sculptures celtiques aux sculptures médiévales. Fauves androfages", *Hommages à Joseph Bidez et à Franz Cumont*, Bruselas, 1949, pp. 277-293. El tema de la *androfagia* aparece ya en España en la pátera ibérica de Santisteban, con un significado posiblemente funerario: Beatriz de GRIÑO y Ricardo OLMOS, "La pátera de Santisteban del Puerto (Jaén)", en *Estudios de Iconografía I.*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1982, pp. 20-21. Agradezco la noticia a la Dra. Carmen Sánchez. Para las esculturas romanas exentas en España: PÉREZ LÓPEZ, I., *Op.cit.*, p. 19. Para sus fuentes antiguas y su continuidad en la Edad Media, el artículo de M. Renard arriba citado; además, DEONNA, W., "Sauriens et batraciens", *Revue des Études Grecques*, xxxii, 1919, pp. 132-148, clarifica los orígenes de uno de los temas más comunes de la iconografía infernal medieval. Para la presencia de este tema en el románico francés y sobre todo, para su significado en el nuevo contexto cristiano: DEONNA, W., "Salva me de ore leonis. A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre a Genève", *Revue Belge de philologie et d'histoire*, xxviii, 1950, pp. 479-511.
- 117 Los leones sí son tenantes habituales de la escultura funeraria burgalesa. Más próximos a los de la Cartuja son, por ejemplo, los del sepulcro de Gómez Manrique, hoy en el Museo Provincial de Burgos.
- 118 El foco más espectacular es sin duda el de Toledo, todos ellos del siglo XV: Santo Domingo el Antiguo, Catedral, etc.
- 119 BATJIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, 1990⁴, p. 305
- 120 Cfr. SHEINGORN, Pamela, "Who can open the Doors of his Face? The Iconography of Hell Mouth", en Clifford Davidson & Thomas H. Seiler, ed., *The Iconography of Hell*, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, 1992, pp. 1-19. LIMA, Robert, "La gueule de l'enfer: Iconographie de la damnation dans le théâtre de l'époque médiévale", en *Enfer et Paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Les Cahiers de Conques, 1, 1995, pp. 205-218. Sus orígenes se remontan a los primeros beatos: YARZA, J., *El descensus ad inferos* del Beato de Gerona y la escatología musulmana", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1988, pp. 76-93.
- 121 Véanse las iluminadoras páginas dedicadas a los límites metodológicos de esta interpretación simbólica de: KLINGENDER, F., *Animals and Thought*, pp. 328-336 y la clasificación de P. BLOCH en el *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, III, Herder, Rom-Wien, 1971, pp. 112-119
- 122 SETTIS, Salvatore, "Iconografía dell'arte italiana, 1100-1500: una linea", en *Storia dell'arte italiana*. Vol. 3, *L'Esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Turín, Einaudi, 1979, pp. 192-193, divide el tema fundamentalmente en dos grupos, aquéllos con un valor apotropaico, por ejemplo su presencia en las fachadas —así en la Catedral de Pisa, con una inscripción del Sal 21, 22, sobre la que volveremos— o en el mobiliario litúrgico, concretamente en los púlpitos, como alegoría de Cristo.
- 123 Hago más las palabras de Michael CAMILLE, aplicadas a este mismo ejemplo de la androfagia: "In oral cultures meanings have to be constantly re-enacted. They are not made *ex nihilo*, but constructed out of lived codes and conventions and only then imposed upon others", apud "Mouths and Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art", en *Iconography at the Crossroads*, Brendan Cassidy, ed., Princeton, 1993, pp. 43-57 [p. 51]
- 124 RIGUETTI, M., *Historia de la liturgia*, I., pp. 979-983. Binski, P., *Medieval Death*, p. 53.
- 125 La fórmula puede variar ligeramente de unos misales a otros, esta cita es del: *Missale ecclesie mixtum alme ecclesie toletane*, Toledo, Petri Haghenbach alemán, 1499. El texto es anónimo y, en ocasiones se ha señalado su evidente tono "pagano", aunque, como afirma Rigueti, se encuentran distintas expresiones bíblicas análogas: *Historia de la liturgia*, I, pp. 987-988.

- ¹²⁶ Cfr. DEONNA, W., "Salva me de ora leonis", *art.cit.*
- ¹²⁷ Tomo los textos del *Breviarium romanum ex decreto sacrosancti tridentini concilii restitutum*, Madrid, 1798, vol.I, pp. 155-171.
- ¹²⁸ "In crastino [...] missa cunctis cantata presentibus stanti dicimus [...] sepelitur hoc modo: stat chorus iuxta corpus et sacerdos indutus alba cum stola et manipulo a dexteris [...] incipit alta voce et aspergit corpus et thurificat crucem et corpus et subdit. Et ne nos iudicas, a porta inferni, dominus vobiscum. Oremus. Dominus vite dator. Responsorium credo qua redemptor. Kiri eleyson, christe eleyson. Kyrieleyson... aspergit et thurificat, et ne nos iudicas. Precem ne intres in iudicium. Dominus vobiscum. Oremus dominus. Responsorium ne abscondas me. Kyrieleyson... aspergit et thurificat, et ne nos iudicas, precem ne tradas bestiis [...] Responsorium ne intres, Kyrieleyson... et ne nos iudicas. Precem Requiem eternam. Dominus vobiscum. Oratio fac quibus [¿?] domine. Finita oratione portatur ad thumulum". *Constitutionum ordinis cartusienensis*, BNM. Ms.570, ff. 61v^o-62. Son un desarrollo, más prolijo y completo de las constituciones originales, Cfr. *Guigonis carthusiae majoris prioris quinti consuetudines*, "xiii. Quomodo tractandus sit qui moritur", en *Patrologia Latina*, CLIII, 631-760, p.658.
- ¹²⁹ CAMPORESI, Piero, *The Fear of Hell. Images of Damnation and Salvation in Early Modern Europe*, Cambridge, Mass., pp. 9 y ss. Para las obras de espiritualidad cartujana leídas en España: GÓMEZ, Ildefonso M., *La Cartuja en España*, Salzburgo, 1984, pp. 270-271. CANTERA MONTENEGRO, Santiago, *Los Cartujos en la religiosidad y la sociedad españolas: 1390-1563*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 80-158.
- ¹³⁰ "O quanto sera el espanto de los demonios, que aparecieran en forma de crueles animales. Onde leemos a xi de la sabiduría. Porque fazian acatamiento, e honra a las sierpes mudas, e bestias, les embiaste muchidumbre de animales mudos muy espantables, para vengança, porque supiesen que por donde peca el hombre es tormentado. Ca no era imposible tu mano omnipotente, que creo el mundo de materia no vista, poner en ellos, e embiarles muchidumbre de ossos, leones osados o bestias innotas de nueva especie, llenas de saña, o resollantes vapores de fuego, lançantes fumo de fedor, o espantables centellas, e purnas de los ojos, cuya herida no solamente los podria desterrar, mas aun la vista matar de mideo. Todo esto esta ende Job xvi. Mi enemigo me miro con espantables ojos. Item el mismo en el postrero capitulo. Su sternudo es un resplandor de fuego, e sus ojos como parpados del alba, de su boca proceden lamparas encendidas como tieldas [sic] de fuego, de sus narizes sale humo, assi como ollas encendidas e servientes. [...] Segundo ellos son crueles en efecto a xvi ca. de Job. Aynto e recogio su furia contra mi, e menazandome, dio voces contra mi regañando sus dientes, *abrieron sobre mi sus bocas* e retrayendome los beneficios, e mercedes a mi fechas, firieron mis carrillos, e fartaron mis penas. Onde en un *psalmo* dize David. *Abrieron sobre mi su boca, assi como el león que rebata, e brama*.... En el xxii del *Eccle. Los dientes de aquel, dientes de león, que mata las almas de los hombres*. Aquí se dize a.v.ca de la i epistola de san Pedro. Que el dyablo como león bramante busca enderredor a quien trague. Ca en el dia postrimero los dyablos seran convidados para tragar los peccadores. En el lvi de Ysayas. *Todas las bestias del campo, e todas las de la selva venid a tragar y despedaçar...*": DIONISIO RIJEL CARTUJANO, *De Quatuor novissimis. Libro de las quatro cosas postrimeras, conviene a saber de la muerte, de las penas del infierno, e del juyzio e de la gloria celestial. El qual libro llaman muchos cordial*, Zaragoza, 1494, f^o vii v^o-f^o iv. Para su recepción en España: CANTERA MONTENEGRO, Santiago, "Aproximación al pensamiento y la obra de Dionisio Cartujano y su influencia en España", *Isidorianum*, 8 (1999), pp. 563-583.
- ¹³¹ *Ibidem*
- ¹³² TARÍN Y JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores*, 2.^a ed., Burgos, s.f., p. 71.
- ¹³³ *Cancionero castellano del siglo XV. I*, NBAE, t. XIX.
- ¹³⁴ Poco sabemos de los dos priores del monasterio durante las obras del sepulcro: Juan Termino (1483-1487) y Pedro Capillar (1487-1491), monje de Grenoble, de quien el padre Tarín hace un elogio de "erudito y buen teólogo", basándose en que fue requerido por el Obispo de Burgos Luis Osorio para que le ayudara a solventar un problema de herejía en Briviesca referido a las palabras de la consagración: TARÍN Y JUANEDA, *La Real Cartuja*, pp. 146-147
- ¹³⁵ Véase en: DENZINGER, E., *El magisterio de la Iglesia*, Barcelona, 1995⁴, pp. 180-181.
- ¹³⁶ El trabajo fundamental es el de TROTTMANN, Christian, *La vision béatifique des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, École Française de Rome, Roma, 1995. Véase también: BURTON RUSSELL, Jeffrey, *A History of Heaven. The singing Silence*, Princeton University Press, Princeton, 1997, especialmente pp. 125-150, con un resumen más asequible de la polémica. WICKI, Nikolaus, *Die Lehre von der Himmlischen Seligkeit in der mittelalterlichen Scholastik von Petrus Lombardus bis Thomas von Aquin*, Freiburg, 1954, es más interesante para aspectos formales puntuales, y concretamente iconográficos. Las dos "historias del cielo" bibliográficamente al uso, resultan más útiles para una lectura sociológica que histórica, teológica o filosófica: COLLEEN McDANNELL & BERNHARD LANG, *Historia del Cielo*, Madrid, Taurus, 1990. DELUMEAU, Jean, *Une Histoire du paradis. Le jardin des délices*, París, Fayard, 1992.
- ¹³⁷ Véase, sobre este aspecto, fundamentalmente en relación a la continuidad entre el pensamiento griego y la patrística: TAZI, Nadia, "Los cuerpos celestes: varias etapas en la vía hacia el Paraíso", en *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Michel Feher, ed., vol.II, Madrid, Taurus, 1991, pp. 519-552.
- ¹³⁸ Para la exégesis de 1 Cor 15 en la patrística: ALTERMATH, François, *Du corps psychique au corps spirituel. Interpretation de 1 Cor 15, 34-49 par les chrétiens des quatre premiers siècles*, Tübingen, 1977.
- ¹³⁹ Para las distintas teorías vigentes en la interpretación del pensamiento de sus oponentes: HOLLEMANN, Joost, *Resurrection & Parousia. A Tradition-Historical Study of Paul's Eschatology in 1 Corinthians 15*, Leiden, E.J.Brill, 1996, pp. 35-48.
- ¹⁴⁰ Véase: CUMONT, Franz, *Lux Perpetua*, París, 1949, cap.III "L'immortalité céleste", pp. 142-188.
- ¹⁴¹ S' JACOB, Henriette, *Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden, E.J.Brill, 1954, pp. 166-167, se refiere a la presencia de lunas crecientes y estrellas en algunos ejemplares de escultura funeraria ibero-romana. Además de la tumba de Juan II e Isabel de Portugal, recoge otros tres ejemplos medievales: la tumba de Alfonso Ansuérez y un sarcófago en el muro exterior de la Iglesia de S.Feliú de Gerona.
- ¹⁴² Los maestros brillarán como brilla el firmamento, Y los que enseñaron a la multitud la justicia, como las estrellas, por toda la eternidad. [Dn 12, 3]
- ¹⁴³ Sobre la calidad luminosa y transparente de los cuerpos resucitados, véase: CAMPORESI, Piero, *The Incorruptible Flesh. Bodily mutation and mortification in religion and folklore*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 25-35, sobre fuentes de los siglos XVI y XVII.
- ¹⁴⁴ "Spirituale quidem corpus resurgentis erit: non quia sit spiritus, ut quidam male intellexerunt, sive per spiritum intelligatur spiritualis substantia, sive aer aut ventus: sed quia erit omnino subiectum spiritui; sicut et nunc dicitur corpus animale, non quia sit anima, sed quia animalibus passionibus subiacet, et alimonia indiget [...] ita eius corpus sublimabitur ad proprietates caelestium corporum, in quantum erit clarum, impassibile, absque dif-

- ficultate et labore mobile, et perfectissime sua forma perfectum. Et propter apostolus dicit resurgentium corpora esse caelestia, non quantum ad naturam, sed quantum ad gloriam [...] ita gloria resurgentium corporum excedit naturalem perfectionem caelestium corporum, ut sit maior claritas, impassibilitas, firmior, agilitas faciliior et dignitas naturae perfectior [...]”: TOMÁS DE AQUINO, *Summa contra gentiles*, en *Opera Omnia*, Roma, 1930, vol.IV, p. 273. Existía traducción española en la biblioteca del alcázar de Segovia, hoy desconocida: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros*, 152-C, p. 59
- 145 Entre los libros que figuran en la biblioteca del alcázar de Segovia –SÁNCHEZ CANTÓN, *Op.cit.*, 166-C, p.61–, el tema está por ejemplo en: Fray Lope FERNÁNDEZ DE MINAYA, *Espejo del alma*, Fernando Rubio O.S.A., ed., B.A.E., 171, Madrid, 1964, citando libremente *Sap 3*, 7-8: “Resplandecerán los justos así como el sol e serán ligeros así como centellas en cañaveral [*fulgebunt iusti, et tanquam scintillae in harundineto discurrent ...*], juzgarán las naciones del mundo e serán señores de los pueblos e el señor dellos reinará”, *ibid.*, p.238. Especialmente rica la imaginaria celeste en: GÓMEZ GARCÍA, *Carro de dos vidas*, [1.ª ed., Sevilla, 1500], Andrés Martín, Melquíades, ed., Madrid, 1988, pp. 297-300: “De la claridad del reyno celestial”.
- 146 “[4 de diciembre 1493] mandad a Logroño que no alce la mano del Cartujano, ansi con su romance y el latín juntamente, como yo le dixee, hasta acabarlo”. Citado por: SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Libros, tapices y cuadros*, p. 60.
- 147 Para la recepción de su obra en España y para los avatares de su publicación: CANTERA MONTENEGRO, Santiago, *Los Cartujos en la religiosidad y la sociedad españolas*, pp. 88-145.
- 148 Ludolfo de SAJONIA, *Vita Christi*, [4 vols] [Expl.: interpretado de latín en romance por el reverendo padre Fray Ambrosio Montesino de la orden de los menores. Por mandado de los catholicos ... fernando y doña Isabel reyes de España... Sevilla, Jacome Cromberger, 1551], vol.IV, f.º 260 v.º. La edición príncipe en 4 volúmenes la imprimió Estanislao Polono, Alcalá de Henares, 1502-1503.
- 149 Los trabajos fundamentales sobre la iconografía del halo y la corona, son los de: HALL, Edwin & UHR, Horst, “Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting”, *The Art Bulletin*, ix, 2, June 1978, pp. 249-270. De los mismos autores: “Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction in Late Gothic and Renaissance Iconography”, *The Art Bulletin*, lxxvii, december 1985, pp. 567-603.
- 150 El tema ha sido exhaustivamente tratado por: WICKI, Nikolaus, *Die Lehre von der Himmlischen Seligkeit in der Mittelalterlichen Scholastik von Petrus Lombardus bis Thomas von Aquin*, Freiburg, 1954, pp. 298-318.
- 151 La fuente de esta extraña distinción está en la lectura de Beda el Venerable de Éx 25, 25, donde la Vulgata distingue la decoración de la mesa del tabernáculo entre el *labrium aureum* (borde dorado) con una *coronam*, y un segundo remate consistente en una *coronam aureolam*. Cfr. WICKI, N., *op.cit.*, pp. 299-300.
- 152 WICKI, Nikolaus, *Op.cit.*, p. 209. En origen, la *aureola* fue discutida como un atributo propio de las vírgenes, acerca de cuyo brillo espiritual había escrito san Agustín en el *De Virginitate*, sin embargo, más adelante fue ampliado hasta incluir a otras dos categorías de personas: los mártires, y por último los doctores.
- 153 HALL, Edwin & UHR, Horst, “Aureola and Fructus”, p. 251.
- 154 WICKI, Nikolaus, *Op.cit.*, p. 303.
- 155 WICKI, Nikolaus, *Op.cit.*, p. 304.
- 156 WICKI, Nikolaus, *Op.cit.*, p. 302.
- 157 Véanse los trabajos de Edwin HALL y Horst UHR arriba citados. Uno de los mejores ejemplos para analizar esta distinción es precisamente el “Retablo de Miraflores” de Rogier van der Weyden, depositado en la Cartuja desde que fuera donado por Juan II en 1445.
- 158 Para la diferencia entre *sancti* y *beati* y los abusos en la utilización de signos distintivos: VAUCHEZ, André, *La sainteté en occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Roma, 1988, pp. 99-120.
- 159 Un ejemplo contemporáneo en España, el de Pedro de Arbués, tanto en el sepulcro de Gil de Morlanes como en el epitafio de Pedro de Épila, que comienza “Aurea si cuiquam debentur sarta merenti.” (Si a quien se le merece se le deben coronas de oro...). Véase sobre ambos: RICO CAMPS, Daniel, “La imagen de Pedro de Arbués. Literatura renacentista y arte medieval en torno a don Alonso de Aragón”, *Locus Amoenus*, 1, 1995, pp. 107-119.
- 160 KANTOROWICZ, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, (1.ª ed., Princeton, 1957), Madrid, 1985, p. 90, discute además el tema del halo imperial: *ibid.*, pp. 85-92.
- 161 Véase ahora: YARZA, J., *El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000.
- 162 Para el significado de su tipología y su bóveda calada: Felipe PEREDA y Alfonso R. G. de CEBALLOS, “Coeli enarrant gloriam dei. Arquitectura, iconografía y liturgia en la Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos”, *Annali di Architettura*, 9, 1997, pp. 167-34. Para los retablos de Siloé en esta capilla: ESTELLA, Margarita, *La imaginaria de los retablos de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos*, Burgos, 1995.
- 163 En términos semióticos, podría decirse que estas esculturas funcionan *indexalmente*, mantienen con sus referentes una relación de identidad que está más próxima a la de una máscara mortuoria, que al parecido que proporciona un retrato.
- 164 Cfr. MÅLE, É., *L'art religieux de la fin du Moyen Age*, pp. 400-401.
- 165 La existencia de este acusado desnivel estaba determinada desde un inicio: Cfr. n. 5.
- 166 La base se levanta a ca. 160 cm sobre el nivel del suelo original, lo que se corrige ligeramente porque el sepulcro está ligeramente hundido en la pavimentación del siglo XIX que hoy cubre la iglesia.
- 167 Como introducción general: LE GOFF, Jacques, “¿La cabeza o el corazón? El uso político de las metáforas corporales durante la Edad Media”, en *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*, III, Michel Feher, et alt., ed., Madrid, Taurus, 1992, pp. 13-26. La metáfora es frecuente en los tratados de política castellanos del siglo XV, por ejemplo Mosén DIEGO DE VALERA, *Cirimonial de príncipes*, en *Prosistas castellanos del siglo XV*, BAE, 116, Madrid, 1959, p. 187; o en Rodrigo de ARÉVALO, *Suma de Política*, *Ibid.*, p. 283. Comentados en: BENEYTO, Juan, *Los orígenes de la ciencia política en España*, Madrid, 1976, pp. 131-133. El tópico ha sido analizado más extensamente por: NIETO SORIA, J.M., *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, 1988, pp. 90-97, donde, dentro de los usos de este mismo principio, se clarifica el sen-

- tido de estos textos distinguiendo dos tendencias, una "personalizadora", centrípeta que es la que nos interesa, y otra "transpersonalizadora" que tiende a corresponsabilizar a los súbditos del gobierno del reino. Véase también en: MARAVALL, J.A., "La idea de cuerpo místico en España antes de Erasmo", en *Estudios de Historia del Pensamiento español. Edad Media*, Madrid, 1983, pp. 181-199. Desde una perspectiva más antropológica también ha tratado el tema Carmelo LISÓN TOLOSANA, aunque su estudio se centra en los Austrias: *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la casa de los Austrias*, Madrid, 1992, especialmente pp. 76 y ss. También: CIVIL, Pierre, "Le corps du roi et son image. Une symbolique de l'état dans quelques représentations de Philippe II", en *Les Corps come métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Agustín Redondo, ed., París, 1992, pp. 11-29, discute su proliferación en un marco institucional que, a diferencia del de Francia o Inglaterra, no desarrolló la teoría sacralizadora del "doble cuerpo".
- ¹⁶⁸ Como se dice en las *Partidas* [Cito por la edición corregida por el doctor Montalvo por encargo de los RR.CC.: Sevilla, 1491], vol.I, II, i, ley V: "Que cosa es el rey", *Vicarios de dios son los reyes* cada uno en su reyno puestos sobre las gentes para mantener en justicia e en verdad quanto en lo temporal bien assi como el enperador en su inperio [...] E por ende lo llamaron coraçon e alma del pueblo. Ca assi como yaze el alma en el coraçon del onbre, por ella bive el cuerpo y se mantiene, assi en el rey yaze la iusticia que es vida e mantenimiento del pueblo de su señorío [...].
- ¹⁶⁹ NIETO SORIA, Jose Manuel, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, p. 185-188.
- ¹⁷⁰ No tienen estas ninguna fiabilidad histórica. Sobre las insignias de los reyes Trastámara: SCHRAMM, Percy E., *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960, especialmente pp. 64-82.
- ¹⁷¹ De la primera opinión es: CARDERERA, Valentín de, *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos*, Madrid, 1855-1864, xlviii. Juan de la RADA ("Sepulcro de Juan II...", *art.cit.*) se inclina por la de la *Razón*.
- ¹⁷² La mano derecha actual es una restauración como puede verse por el dibujo de: CARDERERA, V., *Iconografía española*, op.cit.
- ¹⁷³ En nuestra opinión este es uno de los aspectos más enigmáticos de la iconografía de la Cartuja, estando a la espera de una respuesta satisfactoria. WETHEY, H., (*Gil de Siloe and his School*, p. 73) y B. G. PROSKE (*Castilian Sculpture*, p. 476, n. 75) ya señalaron que era el único ejemplo conocido. Su punto de partida fue la iconografía conocida como "Trono de Gracia", la cual representa la entrega (o encomienda) del Cristo moribundo a su Padre (Cfr. Lc 23, 46). En esta iconografía, el Espíritu Santo es superpuesto a la imagen en forma de paloma. Sin embargo, Gil de Siloé recurrió también a otra iconografía. La segunda tradición empleada por el escultor flamenco es la de la "Trinidad antropomorfa" o "Triándrica", una de las más antiguas iconografías trinitarias, que algunos modelos aparecidos en estampa en Flandes a mediados del siglo XV habían desarrollado de una forma completamente original, articulándolo sobre la imagen de la *compassio patris*: el cuerpo de Cristo sostenido por el Padre y un Espíritu Santo antropomórfico. La operación de Siloé fue diferente; lo que hizo fue fundir los dos modelos anteriores: elaborar un "Trono de Gracia" en el que la cruz de Cristo es sostenida en un extremo por el Padre y en el opuesto por el Espíritu Santo. Pero hizo algo más, también individualizó las tres personas, colocando sobre sus respectivas cabezas coronas distintivas: la corona de la pasión en el Hijo, la triple corona papal en la del Padre y la Imperial en la del Espíritu Santo, todas ellas perfectamente identificadas. Esta distinción de las personas en el Reino de Dios, para la cual no existe fuente textual conocida más allá de las especulaciones joaquinicas relativas a la sucesión de tres *aetas* simbolizadas por cada una de las personas trinitarias, subraya de una forma completamente inédita la *maiestas* en clave política e indica la complementariedad entre su Reino y el de su vicario en tierra, el cuarto y último coronado de este espacio funerario: el Rey Juan II. Cfr. PAMPLONA, Germán de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, pp. 23-24. La bibliografía sobre el desarrollo medieval de la iconografía trinitaria es muy amplia, véase ahora: BOESPFLUG, François y ZALUSKA, Yolanda, "Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215)", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 37, 1994, pp. 181-204, con una bibliografía exhaustiva. Agradezco la referencia a M.^a Cruz de Carlos.
- ¹⁷⁴ El primero en comparar los dos ceremoniales, o más bien, la simplicidad de las pompas fúnebres de los Trastámara fue: MENJOT, Denis, "Un Chrétien qui Meurt Toujours. Les Funérailles Royales en Castille à la fin du Moyen Age", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, M. Núñez y E.Portela, ed., Santiago, 1988, pp. 127-138, explica la simplicidad del ceremonial para la fortaleza de la monarquía, que no precisaba revalidar ceremonialmente la corona. El caso excepcional de su uso en la Farsa de Ávila es discutido en: MACKAY, Angus, "Ritual and Propaganda in Fifteenth Century Castile", *Past & Present*, 107, 1985, pp. 3-43. La ausencia de efigies en los funerales es interpretada por este autor en el mismo sentido que el anterior.
- ¹⁷⁵ El estudio clásico sobre la realeza sagrada es el de: BLOCH, Marc, *Los reyes taumaturgos*, México, 1988. Véase un estado de la cuestión en: REVEL, Jacques, "La royauté sacrée. Éléments pour un débat", en *La Royauté sacrée dans le monde chrétien*, Alain Boureau & Claudio-Sergio Ingerflom, ed., París, 1992, pp. 7-17.
- ¹⁷⁶ KANTOROWICZ, E.H., *Los dos cuerpos del rey*, pp. 392-408. Sirvió de base para el estudio más completo de: GISEY, Ralph E., *Le roi ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, París, 1987, *passim*. Para el caso inglés, véase: BINSKI, Paul, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200-1400*, Yale University Press, New Haven and London, 1995. Un repaso general a la duplicidad del cuerpo en la escultura funeraria con particular atención a los ejemplos italianos: BERTELLI, Sergio, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Florencia, 1990, pp. 189-207.
- ¹⁷⁷ La discusión sobre este aspecto se ha polarizado en los últimos años. La posición que enfatiza la existencia de signos litúrgico-sacralizadores entre los Trastámara, en: NIETO SORIA, J. M., "La monarquía Bajomedieval castellana ¿Una realeza sagrada?", en *Homenaje al profesor Torres Fontes*, Murcia, 1987, vol.II, pp. 1225-1237; ídem, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, 1988; ídem, *Ceremonias de la realeza*, op.cit. Más recientemente, del mismo autor: "La realeza", en *Orígenes de la monarquía hispánica*, op.cit., pp. 25-62. En el extremo contrario: RUIZ, Teófilo F., "Unsacred Monarchy: the Kings of Castile in the Late Middle Ages", en *Rites of Power. Symbolism, Ritual, and Politics since the Middle Ages*, Sean Wilentz, ed., University of Pennsylvania, 1985, pp. 109-144 (antes en *Annales E.S.C.*, 3, 1984, pp. 429-453). Una postura intermedia la representa: LINEHAN, Peter, "Frontier Kingship Castile 1250-1350", en *La Royauté sacrée dans le monde chrétien*, pp. 71-79; ídem, "review" del primer libro de J. M. NIETO SORIA arriba citado, en *Speculum*, abril, 1990, pp. 469-472. Un lúcido análisis de los términos de la discusión, con conclusiones personales de las que nos sentimos deudores: GUIANCE, Ariel, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VI-XV)*, Valladolid, 1998, pp. 279-324.
- ¹⁷⁸ Han destacado este rasgo característico en la Castilla medieval: MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, "La muerte del rey: la historiografía hispánica (1200-1348) y la muerte entre las élites", en *La España Medieval*, 1988, pp. 167-183. Guiance, Ariel, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval*, pp. 323-324.

