

Los sepulcros de la Capilla Real de Granada

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA*

27. Otro paño grande de las Syete Birtudes que hera el primero que tenia de ancho diez anas y tres quartas y de cayda seis anas que heran sesenta y quatro anas y media.
28. Otro paño que hera el segundo de las Syete Virtudes que tenia de ancho diez anas e de caida seis anas que heran sesenta anas.
29. Otro paño terçero de las Siete Virtudes que tenia de ancho çinco anas y de caida seis que heran treinta.
30. Otro paño que hera el quarto de las dicha Siete Virtudes que hera çielo que tenia de ancho çinco anas e de caida çinco anas e vna quarta que heran veynte y seis anas e vna quarta.
31. Otro paño quinto de las dichas Virtudes que tenia de ancho çinco anas e de caida quatro que heran veinte anas.
32. Tres rrebates para el dicho çielo de ancho de tres quartales que tenian doze anas y tres quartas.
33. Otra pieça de figuras de la ystoria del rrey Dabid que tenia de alto quatro anas y tres quartas y de ancho ocho anas y media que heran quarenta anas y tres quartas.
34. Vn paño de berdura en que auja çinquenta anas.
35. Otra pieça de berdura en que auia otras çinquenta anas.
36. Otro paño de verdura de lo mismo en que auia quarenta anas.
37. Otra pieça de la dicha berdura de treynta anas.
38. Otro paño de verdura de treynta anas.
39. Otra pieça de verdura de veynte y çinco anas.
40. Otra pieça de verdura de veinte y çinco anas.
41. Otra pieça de la dicha verdura de veinte e çinco anas que hera çielo con quatro rrebattes en que auja quinze anas.
42. Otra pieça de veynte anas de la dicha verdura.
43. Vna ante puerta de doze anas de la dicha verdura.
44. Otra ante puerta de la dicha verdura de doze anas.
45. Otro paño de verdura de boxque que tenia en medio vna fuente y junto con ella vn leon y vn grifo e otros mostros y hera de treynta anas.
46. Otro paño de verdura de boscaje de las mismas vestias de veinte y çinco anas.
47. Otra pieça de la dicha verdura de veynte anas.
48. Otra pieça de la dicha berdura de dieziocho anas.
49. Otra pieça de la misma manera de berdura de dieziseis anas.
50. Quatro rrebates de la dicha berdura de tres quartales de ancho en que auja treze anas y media.

DURANTE TRES CUARTOS DE SIGLO, desde la toma de Granada en 1492, hasta la fundación del monasterio de El Escorial en 1567, la antigua capital del reino nazarí estuvo revestida de un elevado sentido político y espiritual para la monarquía hispánica. Tras la conquista de la ciudad, Isabel I de Castilla (1451–1504) y Fernando II de Aragón (1452–1516) añadieron de inmediato a sus títulos el de "Reyes de Granada". Su símbolo, el fruto en sazón con su mismo nombre, se incorporó a las armas de los soberanos. Significativamente, se colocó en la punta del escudo, de modo que, aunque el reino ganado perteneciera a la Corona de Castilla, la granada no se integró en los cuarteles castellanos, sino que permaneció entre éstos y los de Aragón, en reconocimiento al carácter común que había tenido la empresa para la pareja real. De hecho, fue decisiva la intervención de don Fernando en la larga campaña militar de diez años que culminó con la conquista de Granada. Con ésta desaparecía el último reino musulmán en la Península, tras una lucha de casi ocho siglos, y triunfaba definitivamente la fe cristiana sobre la "secta mahometana"¹. Precisamente por esta defensa de la religión frente a los "infeles" y la "herética pravedad", así como por la evangelización que comenzaban a propagar por las Indias, Isabel y Fernando recibieron pocos años después, en 1496, el título de "Católicos", concedido por Alejandro VI (1492–1503).

La Capilla de los Reyes de Granada: un panteón compartido

Los monarcas prestaron una particular atención a la ciudad, donde promovieron la realización de importantes reformas urbanas, la instalación de relevantes instituciones emanadas del poder real (tribunal de la Real Chancillería, Hospital Real), la dotación de numerosas iglesias parroquiales y la fundación de varios conventos². Esta línea de actuaciones conoció su continuación

* Universidad de Valladolid.

¹ Término utilizado con el que se inicia el epitafio del sepulcro de los Reyes Católicos, en el que son calificados como "MAHOMETICE SECTE POSTRATORES ET HERETICE PERVICACIE/ EXTINGTORES". El texto completo en GALLEGO Y BURÍN, A., *La Capilla Real de Granada*, Madrid, 1931, p. 54.

² Una síntesis de ello, con referencia a la amplia bibliografía sobre el tema en MARTÍN GARCÍA, J. M., "Granada: el arte cristiano", en *Los Reyes Católicos y Granada*, catálogo de la exposición (Hospital Real de Granada, 27 de noviembre de 2004–20 de enero de 2005), Madrid, 2004, pp. 183–200. También LÓPEZ GUZMÁN, R., *Tradicón y clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, Granada, 1987.

durante el siglo XVI, con resultados tan brillantes como la Catedral³ y el Palacio de Carlos V⁴ en la Alhambra, las empresas arquitectónicas de mayor ambición y novedad promovidas durante la primera mitad de la centuria. Con la construcción de estos últimos edificios se tomaba posesión física, política, espiritual y cultural de los espacios de mayor significación del antiguo reino nazarí: la mezquita principal, en la aljama, y la “fortaleza roja”, donde los últimos reyes granadinos habían levantado sus suntuosos palacios. En el primer caso, se adoptó la radical decisión de derribar todo el edificio. En el segundo, por el contrario, se mantuvieron en gran medida y se adaptaron para servir de alojamiento a los Reyes Católicos durante sus estancias en Granada⁵.

Conscientes de que la gran empresa de su reinado había sido la conquista de Granada y considerándose ungidos por la divinidad para llevar a cabo tal alta misión⁶, los Reyes Católicos quisieron prolongar su vinculación a aquella tierra con sus propios cuerpos más allá del fin de sus días. El 13 de septiembre de 1504, cuando a Isabel le quedaba poco más de dos meses de vida –falleció el 26 de noviembre de ese mismo año– los Reyes Católicos extendieron una carta de privilegio por la que ordenaban que

“en la Yglesia catredal [sic] de Nuestra Señora SSancta Maria de la O de la çibdad de Granada se faga una honrrada capilla a la mano derecha de la capilla mayor de la dicha yglesia en la qual sean... nuestros cuerpos sepultados... se a de llamar de los Reyes”⁷.

La capilla, que finalmente no estuvo exactamente junto a la cabecera de la Catedral, sino en el extremo del crucero, en el lado de la Epístola, se colocó bajo la advocación de los Santos Juanes⁸. Con la decisión de elegir la ciudad granadina como el lugar donde descansar definitivamente sus restos, Isabel y Fernando mostraban su agradecimiento a la divinidad por la culminación de la empresa⁹ y sellaban con sus propios cuerpos la recuperación de aquella tierra para la fe cristiana. A lo largo de la Reconquista, ningún monarca español había expresado de forma tan notoria y pregnante ese deseo de fijar la memoria de su victoria. Al tratarse del último reducto arrebatado al Islam en tierra hispánica, la fundación de su capilla funeraria en Granada tenía vocación de perpetuidad. A su vez, la decisión ofrecía la novedad de unir en el mismo panteón a los soberanos de dos reinos hispánicos distintos¹⁰.

³ Sobre ella, ROSENTHAL, E. E., *La catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, Universidad de Granada, 1990; BUSTAMANTE GARCÍA, A. y MARIAS, F.: “La Catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, VIII (1982), pp. 103–115.

⁴ El palacio ha sido objeto de amplia atención historiográfica, entre la que destacan los estudios de ROSENTHAL, E. E., *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, 1988; MARIAS, F., “La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: Letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada”, en MARIAS, F. y PEREDA, F. (coms.), *Carlos V. Las armas y las letras*, Granada, 2000, pp. 201–222; y GALERA ANDREU, P., “Carlos V y la Alhambra”, en GALERA ANDREU, P. (com.), *Carlos V y la Alhambra*, Granada, 2000, pp. 21–52.

⁵ Para ello se llevaron a cabo algunas intervenciones que aún son visibles, DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta...*, pp. 72–73 y 75–77.

⁶ Así lo expresó Fernando el Católico en su testamento, otorgado en Madrigalejos el 22 de enero de 1516: “...plugo a nuestro señor que [Granada] fuese conquistada y tomada del poder y sujeción de los moros infieles, enemigos de nuestra santa fe católica, tomandonos a nos, aunque indigno y pecador, por instrumento para ello... pues tanta merced nos hizo”, ARCO, R. del, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945, pp. 415–416.

⁷ PITA ANDRADE, J. M., (coord.), *El libro de la Capilla Real*, Granada, 1994, p. 300.

⁸ La impronta juanina de la Capilla Real, revestida de un profundo sentido dinástico, ha sido señalada por LEÓN COLOMA, M. Á., “Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real de Granada”, en *Jesucristo y el emperador cristiano*, Córdoba, 2000, pp. 388–389.

⁹ “Y eligiendo sepultura de nuestro cuerpo... mandamos que aquel sea... sepultado en la Capilla Real nuestra... en la iglesia mayor de la ciudad de Granada... queremos... los huesos nuestros estén allí para siempre, donde también han de estar sepultados los huesos de la dicha serenísima señora reina para que juntamente loen y bendigan su santo nombre...”, GALLEGO Y BURÍN, A., *Op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Ya señalado por YARZA LUACES, J., *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 26.

Con esta elección se abandonaba el proyecto de que el monasterio toledano de San Juan de los Reyes (1477–1526) –construido como celebración de la victoria obtenida en la batalla de Toro (1476) sobre la otra aspirante al trono castellano, la hija de Enrique IV, Juana, apodada “la Beltraneja” (1462–1530)– tuviera también la función de panteón de los Reyes Católicos. No obstante, la espectacular decoración heráldica desplegada en los brazos del transepto de la iglesia proclamaba ese sentido de perenne y triunfal exaltación de los monarcas. El recuerdo funerario de doña Isabel se mantuvo por medio de una “tumba” situada en el centro del crucero del templo a lo largo del siglo XVI¹¹.

Un mes después de formalizar la creación de la capilla granadina, el 12 de octubre de 1504, la Reina Católica dictó su testamento¹², en el que dedicó varias cláusulas a dejar instrucciones sobre su enterramiento. En la primera relativa a ello, ordenaba recibir sepultura “en el monasterio de sant francisco que es en la alhambra de la çibdad de granada seyendo de religiosos o de religiosos de la dicha orden”. Con ello se refería al cenobio masculino situado bajo la advocación del santo de Asís, “el primer convento fundado en Granada después de la Reconquista” y que ya estaba en uso en 1495¹³, y al convento franciscano femenino, cuya titular era su santa patrona, santa Isabel, que había sido fundado en 1501, aunque no comenzó su existencia hasta algunos años más tarde, después de la muerte de la Reina. Esta segunda opción quedaba reforzada en una de las últimas cláusulas de su testamento, en la que disponía que, una vez enterrados sus restos “en el monasterio de sancta isabel de la alhambra de la çibdad de granada sea luego trasladado... el cuerpo de la reyna y prinçesa dona ysabel mi hija”, fallecida seis años antes en Zaragoza¹⁴. No obstante, la Reina manifestaba también el deseo de que sus restos yacieran junto a los de su esposo si éste decidía ser enterrado en algún templo situado en los territorios de la Corona de Castilla, por lo que estaba dispuesta a que se efectuara el traslado correspondiente¹⁵.

¹¹ DOMÍNGUEZ CASAS, R., “San Juan de los Reyes: espacio funerario y aposento regio”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (en adelante, BSAA), LVI (1990), pp. 364–375 y *Arte y etiqueta...*, p. 348. También REDONDO CANTERA, M. J., “Arquitecturas efímeras y escenografías funerarias...”, en REDONDO CANTERA, M. J. y SERRAÑO, V. M. G. V. (coords.), *O largo tempo do Renascimento. Arte, propaganda e poder*, Lisboa, 2008, pp. 696–698.

¹² El testamento de Isabel la Católica ha conocido varias transcripciones y publicaciones desde que fuera publicado por primera vez por DORMER, D. J., *Discursos varios de Historia*, Zaragoza, 1683. Hay también ediciones facsimilares: *Testamento y codicilo de la reina Isabel la Católica*, Madrid, 1969 y *El testamento de Isabel la Católica y otras consideraciones en torno a su muerte*, Madrid, 2001, con introducción y comentario de GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V. En la actualidad puede verse la reproducción digitalizada del documento (AGS, PR, leg. 30, doc. 2) en el Portal de Archivos Españoles, <http://pares.mcu.es/>.

¹³ GÓMEZ-MORENO, M., *Guía de Granada*, Granada, 1892 (ed. facs., 1982, t. I), pp. 136–137.

¹⁴ Isabel de Aragón y Castilla (1470–1498), primogénita de los Reyes Católicos, había casado en primeras nupcias en 1490 con el malogrado príncipe don Alfonso (1475–1491), heredero del reino de Portugal y en segundas, en 1497, con el rey portugués Manuel I “el Afortunado” (1469–1521). A la muerte de su hermano, el príncipe don Juan, fue reconocida como heredera al trono castellano. Cuando se encontraba en Zaragoza para ser jurada como heredera de la Corona Aragonesa, murió el 23 de agosto de 1498, al dar a luz al príncipe don Miguel. Su cadáver en principio fue depositado en el convento franciscano de Santa María de Jesús de esa ciudad, adonde fue conducida “sin ninguna pompa ni cirimonia real”, como transmite ZURITA, J., *Los cinco libros postreros de la historia del rey Don Hernando el Catholico*, t. V, Zaragoza, 1610, libro III, capítulo X, fol. 155. El 27 de ese mismo mes, el mudéjar Jerónimo de Palacios, carpintero de los Reyes Católicos, recibió 1.800 maravedís por la tumba y los candelabros de madera: “a palacios moro” por “el atahud y candeleros de madera que hizo para el enterramiento de la Reina y princesa de Portugal... e por adreçar la tumba e hazer unas gradas para sobre que estubiese”, AGS, CSR, leg. 1, fol. 99. El 26 de septiembre de 1498 los Reyes Católicos ordenaban pagar la cera y otras cosas empleadas en “la sepultura y obsequias” de su hija celebradas en el convento zaragozano, *Idem.*, fol. 104. Al mes siguiente fue trasladado al convento toledano de Santa Isabel, perteneciente a las monjas clarisas, que había sido fundado bajo su protección en 1480, en unas casas que habían pertenecido a la abuela materna de Fernando el Católico, SANTA CRUZ, A. de, *Crónica de los Reyes Católicos*, t. I: 1491–1504, ed. a cargo de MATA CARRIAZO, J. de, Sevilla, 1951, p. 180. El 8 de mayo de 1499 se pagaban 42.050 maravedís al platero Hernando de Nájera, vecino de Toledo, por dos candeleros de plata, uno de ellos grande, para la tumba de la Princesa, AGS, CSR, leg. 1, fol. 110.

¹⁵ “si el rey mi señor eligiese sepultura en otra qualquier iglesia o monasterio de qualquier otra parte o lugar destos mis Reynos que mi cuerpo sea allí trasladado e sepultado junto con el cuerpo de su señoría”

Por otro lado, aunque todavía no había comenzado el proceso de construcción de su capilla funeraria, ordenaba que se hiciera a costa de sus bienes según lo había dejado ordenado.

Tal diversidad de opciones ofrecidas por la Reina en lo que se refería al destino último de su cuerpo no debe ser atribuida a una merma de sus capacidades mentales durante sus últimas semanas de vida, sino a la indefinición en la que se encontraban tanto las fundaciones mencionadas, algunas apenas iniciadas, como la toma de decisiones sobre ellas. Finalmente, los restos mortales de la Reina fueron trasladados al convento de San Francisco de la Alhambra granadina, donde se cumplió su deseo de ser enterrada en “vna sepultura baxa que no tenga vulto alguno salvo una losa baxa en el suelo llana con sus letras esculpidas en ella”, en un rasgo de humildad que contrastaba con la suntuosidad que en vida había desarrollado en su Corte y con las espléndidas sepulturas que había ordenado realizar en la cartuja de Miraflores para conmemorar a sus padres –Juan II (1405–1454) y su segunda esposa, Isabel de Portugal (1428–1496)– y a su malogrado hermano –el príncipe Alonso (1453–1468)–, realizadas por Gil de Siloe a partir de 1489¹⁶. Tras la muerte de la Reina Católica, su cadáver fue llevado inmediatamente a Granada¹⁷. Allí el conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza, responsable de lo tocante a la sepultura de la Reina Católica en Granada, cumplió con la sobria voluntad de la soberana, pero también intentó mejorar el aspecto del templo franciscano con varias reformas¹⁸.

El inicio de las obras de la Capilla Real de Granada y de la contigua Catedral tardaron aún más de un año en ponerse en marcha. Ya en la fase proyectual se enfrentaron diferentes criterios arquitectónicos, que más tarde emergieron de forma palmaria en el transcurso de las obras, lo que ha sido vinculado a opciones estéticas y políticas diferentes¹⁹. La situación por la que atravesaba la monarquía hispánica no propiciaba tampoco una toma de decisiones al respecto. En 1505, el segundo matrimonio de don Fernando con Germana de Foix (1488–1538) y su deseo de concebir otro hijo en quien recayera la sucesión del reino de Aragón, ponía en entredicho que el Rey Católico mantuviera su intención de enterrarse en Granada. La pugna por el poder en Castilla enfrentaba al Rey Católico con su yerno, Felipe el Hermoso (1478–1506), casado con Juana (1479–1555), la heredera del reino castellano. En julio de 1506 el Archiduque de Austria consiguió que las Cortes castellanas le reconocieran como rey, en unión de su esposa. Pero ya desde meses atrás se arrogaba los títulos de rey de Castilla, de León y de Granada, como quedó reflejado en el testamento que dictó en Brujas el 26 de diciembre de 1505²⁰, el que ordenaba que, si su fallecimiento se producía en España, había de ser enterrado en la antigua capital nazari

¹⁶ Sobre ellos, GÓMEZ BÁRCENA, M. J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 203–221 y YARZA LUACES, J., “Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores”, en *La Cartuja de Miraflores*, t. I: *Los sepulcros*, s. I., 2007 pp. 15–73.

¹⁷ Sobre las penalidades del viaje que sufrió el cortejo que acompañó el cuerpo de la Reina en su último viaje, ANGLERÍA, P. M. de, *Epistolario*, t. II: *libros XV–XXIV*, est. y trad. por LÓPEZ DE TORO, J., en *Documentos inéditos para la Historia de España*, t. X, Madrid, 1955, epístola 280, pp. 92–94.

¹⁸ SZMOLKA CLARES, J., “El traslado del cadáver de la reina Isabel y su primitivo enterramiento a través del Epistolario del Conde de Tendilla”, *Cuadernos de la Alhambra*, V (1969), pp. 43–53; HERNÁNDEZ CASTELLÓ, M. C., “El memorial de las obras del convento de San Francisco de la Alhambra y el II Conde de Tendilla”, BSA, LXXV (2009), en prensa.

¹⁹ Ya sugerido por BAYÓN, D., *L'architecture en Castille au XVIe siècle. Commande et réalisations*, Paris, 1967 (trad. esp.: *Mecenazgo y arquitectura en el dominio castellano (1475–1621)*, Granada, 1991), p. 139; GARCÍA GRANADOS, J. A., “Problemas arquitectónicos en la Capilla real de Granada”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIX (1988), pp. 45–63; MARIAS, F., *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 120–123. Sobre ello también, ALONSO RUIZ, B., “Las obras reales de Granada (1506–1513)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 37 (2006), pp. 339–369; “Los arquitectos de la Capilla Real de Granada”, en *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional*, vol. 2, Valladolid, 2007, pp. 1241–1261; y “Un nuevo proyecto para la Capilla Real de Granada”, *Goya*, 318 (mayo–junio 2007), pp. 131–140.

²⁰ GACHARD, M., *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, t. I, Bruselas, 1876, p. 494. Una copia se encuentra en AGS, PR, leg. 57, doc. 107, fols. 348–350.

junto a la reina Isabel. Felipe nunca había estado allí pero, además de otras significaciones²¹, Granada tendría para él un sentido de panteón de la casa real castellana por el hecho de estar sepultada allí la reina anterior y su madre política. Esta elección respondía a un sentido de continuidad del linaje al que igualmente obedecía el deseo de ser sepultado junto a su madre, María de Borgoña, en la iglesia de Santa María de Brujas, en el caso de morir en Flandes, así como también la tercera posibilidad que indicaba el Archiduque y que se superponía a las anteriores, pues para él había un lugar aún de mayor significación: la Cartuja de Champmol, en Dijon, el panteón de los Duques de Borgoña, adonde tenían que ser conducidos sus restos si para entonces se hubiera recuperado el ducado de Borgoña.

La opción de colocar la tumba de Felipe el Hermoso en Granada, en la proximidad de la sepultura de la Reina Católica, hacía participar a su yerno, en cierto modo, del prestigio que había alcanzado doña Isabel entre sus súbditos castellanos y consolidaba su posición en la cabeza de los destinos del reino. En el ejercicio de su papel como soberano castellano, el 2 de septiembre de 1506 Felipe I confirmó a Jerónimo de Palacios en su cargo de veedor de las obras de la Capilla Real de Granada y de cuantas obras de patrocinio regio se levantaran en la ciudad²². Se refrendaba así el nombramiento que el mudéjar había recibido el año anterior de Fernando el Católico, sin que haya que otorgar otro alcance, en el sentido de imprimir un nuevo impulso a las obras granadinas, al otorgamiento de tal documento. Empero, la pronta muerte del joven monarca planteó ya de modo acuciante la necesidad de disponer de una capilla donde proporcionarle sepultura. Tal como ya ha sido señalado, no es casual la cercanía temporal entre el luctuoso acontecimiento y la formalización del primer contrato para la construcción de la Capilla Real de Granada²³ y el comienzo de la Catedral, fechado tan sólo cinco días después e igualmente en Burgos²⁴. El conocimiento del contenido del testamento de don Felipe y el deseo de cumplirlo por parte de su viuda, la reina Juana I, debió de obligar a acelerar las decisiones. Suscribieron el concierto, de una parte, algunos testamentarios de la Reina Católica, encabezados por el cardenal Cisneros²⁵, y de la otra, el maestro Enrique Egas, que había sido el arquitecto de doña Isabel en sus últimos años y que, como tal, había terminado la iglesia de San Juan de los Reyes. Contratada al mismo tiempo que la Catedral, la capilla se concibió, no obstante, con una gran autonomía funcional y arquitectónica desde el primer momento, como indica la existencia una traza independiente para ella, ya desde la fase de proyecto²⁶. Según el documento, la capilla granadina tenía que estar terminada en cinco años, pero durante su construcción el proyecto fue objeto de controversias técnicas y estéticas, que implicaron detenciones y modificaciones²⁷, por lo que el plazo de ejecución previsto en un principio se amplió en seis años más.

Mientras tanto, habían sucedido algunos importantes acontecimientos relacionados con los enterramientos reales. A finales de 1506 la reina Juana salió de Burgos con objeto de conducir el cadáver de su esposo a Granada. Su propio estado mental se lo impidió. Durante más de dos

²¹ Un oficial de armas con este título se incorporó al ceremonial de corte, formando parte de la casa de la futura Juana I, a partir de su matrimonio con Felipe de Borgoña, DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta...*, p. 658.

²² Ídem., p. 80 y ALONSO RUIZ, B., “Los arquitectos...”, p. 1245.

²³ ROSENTHAL, E. E., “El primer contrato de la Capilla Real”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XI, 21 (1974), pp. 17–36

²⁴ MARIAS, F., “Las fábricas de la Reina Católica y los entresijos del imaginario arquitectónico de su tiempo”, en *Los Reyes Católicos...*, p. 214.

²⁵ Como comitentes figuraron tres testamentarios de Isabel: el cardenal Cisneros y los contadores Juan Velázquez y Juan López de Lazarraga. Entre los testigos estaba Jerónimo de Palacios, ROSENTHAL, E. E., “El primer contrato...”, pp. 25 y 36.

²⁶ En el contrato de 1506 Egas se obliga a hacer las capillas situadas a los lados de la mayor “de la manera que estan traçadas e repartidas en la traza de la capilla real sola”, ídem., p. 27.

²⁷ Véase nota 19.

años vagó por tierras burgalesas y palentinas²⁸. Finalmente en 1509 intervino Fernando el Católico, quien inmovilizó a su hija en el palacio de Tordesillas (Valladolid) y depositó los restos del Hermoso en la iglesia del convento turesillano de Santa Clara. La solución al problema de la sepultura definitiva de su yerno no se presentaba fácil. La falta de conclusión de las obras de la Capilla Real impedía su traslado allí. Esta circunstancia resultó muy oportuna para el rey aragonés, quien no estaría dispuesto a admitir a su yerno en lo que había sido concebido como un panteón para él y su esposa Isabel, como indica el mismo tamaño de la cripta²⁹. En ese mismo sentido, no se conoce ningún intento de llevar el cadáver de don Felipe al convento granadino de San Francisco, lo que tampoco habría sido del agrado de don Fernando, que quiso mantener la exclusividad del enterramiento granadino para él y doña Isabel. En este punto cabe recordar que ni siquiera se había cumplido el mandato testamentario de la Reina Católica para que le acompañara en su enterramiento su malograda hija Isabel, cuyo cadáver permaneció en el convento de clarisas de Toledo donde se hallaba, un lugar más apropiado a su personalidad austera y devota³⁰. Por el contrario, la proximidad existente entre la residencia de doña Juana y el templo donde se encontraba el cadáver de su esposo, resultaba bastante aceptable y se dejaba para más adelante la decisión que habría que tomar sobre la sepultura de ambos.

El traslado de Juana I a Tordesillas coincidió con los últimos meses de gestación de la reina Germana, que dio a luz en Valladolid un niño que murió al poco tiempo de nacer y que fue llevado a enterrar al panteón de los reyes de Aragón, el monasterio de Poblet (Tarragona)³¹, en adecuación a su dignidad pues, de haber sobrevivido, habría sido reconocido como Príncipe de Aragón y habría heredado este reino, al preferir su tradición la descendencia masculina a la femenina. Es posible que la frustración de tal empeño y la recuperación de su poder en el reino castellano le reafirmara al Rey Católico en la elección de Granada como el último destino de sus restos³².

En efecto, en los años siguientes se empezaron a encargar los monumentos funerarios que estaban pendientes de realizar. Don Fernando encomendó la tarea a ciertos altos servidores de confianza de Isabel la Católica, sus testamentarios los contadores Antonio de Fonseca y Juan Velázquez de Cuéllar, a los que se unió el hermano del primero, el obispo Juan Rodríguez de Fonseca, que había sido testigo en el otorgamiento del testamento de la Reina. Comenzaron por cumplir la orden testamentaria de ésta sobre la colocación de un sepulcro para el príncipe don Juan (1511–1514), enterrado en el convento de Santo Tomás en Ávila, y siguieron en 1513 por el de los Reyes Católicos, durante cuya labra murió don Fernando. Su cadáver se condujo a Granada, donde fue recibido como el “*vnico fundador de aquella ciudad, y reyno*”, según cuenta Zurita³³. A la espera de que terminaran las obras en su capilla funeraria, se le depositó provisionalmente en el convento de San Francisco de la Alhambra³⁴.

²⁸ Primero se detuvo en Torquemada durante meses. Tras el regreso de su padre en 1507 se instaló durante año y medio en Arcos (Burgos). ZALAMA, M. Á., “Doña Juana la Loca con el cortejo fúnebre de su esposo por tierras de Palencia”, en *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, t. IV, Palencia, 1995, pp. 551–563; *Vida cotidiana...*, pp. 64–92; “El rey ha muerto...”, en ZALAMA, M. Á. y VANDENBROECK, P., *Felipe I el Hermoso. La belleza...*, pp. 195–210; “Juana I de Castilla entre la muerte de su esposo y el retorno de su padre...”, en *El Español de América. Actas del VI Congreso Internacional, Valladolid*, 2007, pp. 431–447; ZALAMA, M. Á., *Juana I. Arte...*, pp. 217–233.

²⁹ Así ha sido señalado por LEÓN COLOMA, M. Á., “Lenguajes...”, p. 378.

³⁰ Véanse los testimonios sobre ello de ANGLERÍA, P. M. de, *Op. cit.*, pp. 323, 374 y 377.

³¹ Nació y murió el 3 de mayo de 1509. Fue depositado provisionalmente en el convento de San Pablo de Valladolid. SANTA CRUZ, A., *Crónica...*, t. II, p. 115.

³² Véase nota 9.

³³ ZURITA, J., *Los cinco libros postreros...*, t. VI, Zaragoza, 1610, libro X, fol. 405.

³⁴ El acta del reconocimiento del cadáver del Rey a su llegada al convento de San Francisco en HERRERA PUGA, P., “Razón y sentido de la Capilla Real de Granada”, en *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo. V Congreso Internacional de Historia de América*, Granada, 1994, pp. 63–64.

Al año siguiente, según indica la inscripción que corre por la parte superior del muro³⁵, la Capilla Real estuvo finalmente lista. Fue la mayor fundación funeraria entendida no como templo independiente, sino como anejo de otro mayor, que se había construido hasta entonces en los reinos hispánicos. La catedral junto a la que se elevaba aún estaba por entonces iniciando su construcción y no se terminó hasta el siglo XVII³⁶.

En 1518 el sepulcro de los Reyes Católicos ya estaba instalado en su destino y se liquidaban cuentas con su autor³⁷, el escultor florentino Domenico di Alessandro (1469–1518), más conocido por la historiografía española como Fancelli³⁸. Coincidiendo con la llegada a España de su nieto, el futuro emperador Carlos V, la Capilla Real empezaba a adquirir su verdadero significado, el de la celebración funeraria. Durante la estancia del joven monarca en 1518 en Zaragoza, donde se encontraba para ser reconocido como rey de Aragón, se contrataron las grandes piezas de la capilla –el retablo mayor y la reja– y se proyectó una decoración pictórica para sus muros que luego no se llevaría a cabo³⁹. El monarca reforzó también la solemnidad de la capilla mediante el aumento de sus ofitantes y nuevas dotaciones, entre las que destaca la dimensión musical de las celebraciones, con un organista y cuatro cantores⁴⁰.

La atención prestada por don Carlos al panteón granadino en aquel momento no se limitó a completar su adecuada configuración, sino que añadió el encargo de un magnífico sepulcro de sus padres, destinado a ser colocado allí, cuya realización se confió igualmente a Fancelli y a la muerte de éste, a Bartolomé Ordóñez⁴¹. Con ello se daba un nuevo sesgo al recinto funerario, que empezaba a convertirse en un panteón dinástico⁴². El mismo Emperador, al dictar su primer testamento en 1522, según el modelo del de su padre, eligió la ciudad de Granada como uno de los lugares donde deseaba ser sepultado⁴³.

³⁵ Publicada por PI y MARGALL, F., *Granada*, Barcelona, 1885, p. 546.

³⁶ Véase nota 3.

³⁷ Véase más adelante lo relativo a este sepulcro.

³⁸ La recuperación historiográfica de este escultor es fruto de la investigación documental del siglo XIX. Como “Micer Domenico Alexandro”, autor del sepulcro del Cardenal Cisneros, fue dado a conocer por CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. II, Madrid, 1800, pp. 125–126; confundido con Miguel Florentin, Ceán le adjudicó el sepulcro de Diego Hurtado de Mendoza, pp. 126–127. El pago por la realización del sepulcro del príncipe don Juan por “maestre dominico” en ZARCO DEL VALLE, M. R. (CODOIN), t. LV, Madrid, 1870, p. 338. El apellido Fancelli y las primeras noticias extraídas a partir de su testamento en ANDREI, P., *Sopra Domenico Fancelli Fiorentino e Bartolommeo Ordognes Spagnolo e sopra altri artisti loro contemporanei che nel principio nel secolo decimosesto coltivarono e propagarono in Ispagna le arti belle italiane. Memorie estratte da documenti inediti*, Massa, 1871; en los documentos publicados por el canónigo, el artista aparece denominado como “magister dominicus olim alexandri florentinus sculptor marmorum”, hijo de Sandro Bartolommeo Antonio Fancelli de Settignano, pp. 33–38. Una visión de conjunto de su obra en España en HERNÁNDEZ PERERA, J., *Escultores florentinos en España*, Madrid, 1957, pp. 8–15.

³⁹ En 1519 Bigarny ya trabajaba en el retablo, SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J., “Felipe de Borgoña autor del retablo mayor de la Capilla Real de Granada. Prueba documental”, *Boletín de Arte*, n.º 13–14 (1992–1993), p. 391; RÍO DE LA HOZ, I. del, *El escultor Felipe Bigarny* (h. 1470–1542), Junta de Castilla y León, 2001, p. 163 cree que el retablo fue contratado con anterioridad. Sobre la reja y las pinturas encargadas a Alonso Berruguete, MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid 1901, pp. 76–78 y M. GÓMEZ-MORENO, “Documentos referentes a la Capilla Real de Granada”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II (1926), pp. 103–114.

⁴⁰ REYES RUIZ, P y PÉREZ PITA, J. M., “Fechas y datos”, en PITA ANDRADE, J. M. (coord.), *El libro de la Capilla...*, p. 316.

⁴¹ 21 de diciembre de 1518 y 1 de mayo de 1519, respectivamente, MADURELL MARIMÓN, J. M., “Bartolomé Ordóñez”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI, 3–4 (1948), pp. 365–69.

⁴² Ya señalado por LEÓN COLOMA, M. Á., “Lenguajes plásticos...”, p. 378. Sobre este sentido, también REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla Real de Granada como panteón dinástico durante los reinados de Carlos V y Felipe II: Problemas e incidencias. Nuevos datos sobre el sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca”, en *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Frankfurt am Main (Alemania), 2006, pp. 404–405.

⁴³ Redactado en Brujas el 22 de mayo de 1522, reproducido por EISLER, W., “Charles V and the Cathedral of Granada”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, LI, 2 (1992), p. 176.

Con el encargo de un monumento funerario en honor de don Felipe y doña Juana para la Capilla Real de Granada, el futuro Emperador cumplía con varios objetivos. En primer lugar, el de otorgar un tratamiento apropiado a los restos de su padre, que por entonces se encontraban insepultos en Tordesillas, en una situación indigna de su rango real⁴⁴. En segundo lugar, el de poner en ejecución el testamento de don Felipe, dándole sepultura en Granada, como le había sido recordado meses antes al monarca por el Cabildo catedralicio granadino⁴⁵. Ese mismo argumento lo empleó Carlos V en 1520 para urgir el traslado de sus abuelos a la Capilla Real, ya que “hase de cumplir la voluntad de testador y no se debe dilatar según derecho y buena conciencia”⁴⁶. Por otro lado, al estar acompañada la figura sepulcral de su padre por la de doña Juana, se construía una imagen intemporal de ésta. La realización en vida de la escultura funeraria de una reina guardada en su palacio debido a su estado mental tenía un precedente no demasiado lejano en el reino de Castilla. Veinte años atrás, la bellísima estatua yacente de la bisabuela materna del monarca, Isabel de Portugal, fue colocada junto a la de su marido difunto en su mausoleo de la cartuja de Miraflores, en Burgos. Aunque *de iure* doña Juana siguió siendo la reina de Castilla durante toda su vida, su capacidad de reinar estaba extinguida de modo fáctico.

La reunión –en cuerpo y en efigie– de los Reyes Católicos y de los padres del Emperador en la Capilla Real, fijaba a un mismo tiempo la imagen de la continuidad y la del cambio dinástico, desde la antigua dinastía Trastámara a la nueva de los Habsburgo, inaugurada por la unión de los esposos ahora representados⁴⁷, de modo que quedaba visual y simbólicamente justificado el ascenso de don Carlos al trono de los reinos hispánicos. Más aún, el triunfal mensaje político –revestido de un inexcusable sentido espiritual, presente en la misma génesis del proyecto– que conllevaba la transformación de la Capilla Real en panteón dinástico transcendía la propia realidad hispánica, dada la condición imperial del soberano.

Con objeto de que la Capilla Real de Granada albergara en efecto los restos de los Reyes Católicos, en 1519 Carlos V ordenó su traslado a ella. Al año siguiente los féretros que los contenían se condujeron solemnemente desde el convento de San Francisco y se introdujeron en la cripta de la Capilla Real⁴⁸. Les acompañaba el de su primer nieto, el príncipe don Miguel (1498–1500)⁴⁹, que previsiblemente habría recibido sepultura provisional también en el convento de San Francisco⁵⁰, por haber fallecido en la Alhambra, aunque las fuentes dan escasa información sobre este extremo⁵¹.

En 1525 se consideraba que la llegada del sepulcro de don Felipe y doña Juana estaba próxima, por lo que se procedió al traslado del cadáver del Rey. Para evitar problemas con su viuda, se

⁴⁴ Su cuerpo permanecía insepulto, doce años después de su muerte, en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas. Durante sus estancias en Tordesillas, en 1517 y 1524, Carlos V ordenó celebrar funerales solemnes en su honor. ZALAMA, M. A., *Vida cotidiana...*, pp. 121–122.

⁴⁵ Acta Capitular de 8 de febrero de 1518, ROSENTHAL, E. E., *La Catedral...*, p. 196, doc. 7.

⁴⁶ GALLEGO BURÍN, A., *Op. cit.*, p. 128.

⁴⁷ Tal como queda subrayado en el epitafio de su sepulcro, al referirse a Felipe como “Rey de las Españas el primero tanto por su nombre como por su linaje austriaco”, idea expuesta por LEÓN COLOMA, M. A., “Lenguajes plásticos...”, p. 383.

⁴⁸ GALLEGO BURÍN, A., *Op. cit.*, pp. 24 y 127–131 y PARRA ARCAS, M. D. y MORENO GARZÓN, L., “Granada: Panteón Real de los Reyes Católicos y de la Casa de Austria”, en *Jesucristo...*, pp. 397–398.

⁴⁹ Hijo de Manuel el Afortunado (1469–1521), rey de Portugal, y de su primera esposa, Isabel de Aragón (1470–1498), no había llegado a alcanzar la edad de dos años. Murió el 20 de julio de 1500. De haber sobrevivido, el nieto de los Reyes Católicos se habría convertido en el soberano más poderoso del mundo, al heredar los reinos de Aragón, Castilla y Portugal.

⁵⁰ GALLEGO BURÍN, A., *Op. cit.*, p. 171.

⁵¹ ZURITA, J., *Op. cit.*, libro IV, cap. XIII afirma que “no se puso por él luto”, a pesar de la tristeza de sus abuelos, descrita por ANGLERÍA, P. M. de, *Op. cit.*, p. 412. Su “tumba” se cubrió con ricos paños (terciopelo doble, damasco blanco y raso carmesí), por los que se pagaban 14.200 maravedís a un mercader toledano el 1 de marzo de 1501, AGS, CSR, leg. I, fol. 218.

ordenó que “el cuerpo de su alteza se debe sacar de tordesillas lo mas honesta y secretamente pudiere ser por que no lo sienta la reyna nuestra señora”⁵². El cortejo fúnebre hasta Granada siguió el ceremonial utilizado en el traslado de los restos de los Reyes Católicos⁵³. El ataúd del Hermoso se depositó en la cripta de la Capilla Real y en la iglesia se señaló su presencia mediante un armazón de madera, una “tumba”⁵⁴ cubierta por un paño de brocado, que se colocó a la derecha del sepulcro de los Reyes Católicos, como se puede ver en la planta dibujada por Juan de Maeda en 1574⁵⁵.

En 1526, a los pocos meses de haberse casado con Isabel de Portugal, Carlos V llegó con su joven esposa a Granada. Por entonces ya estaba plenamente asumida la función de panteón dinástico adjudicada a la Capilla Real e incluso se atribuía esa intención, equivocadamente, a los Reyes Católicos⁵⁶. Sin embargo, poco antes de partir de Granada, el Emperador ordenó que, cuando llegaran las figuras sepulcrales de sus padres, se

colocaran en los muros laterales del presbiterio “en lo alto” y dejaba al parecer de los “maestros” la forma de los arcosolios que los cobijaran⁵⁷. Tal ubicación contradecía el tipo de sepulcro contratado, que constaba de una grandiosa cama tumular exenta. Tras conocer personalmente la capilla,



Interior de la Capilla Real de Granada.

⁵² REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla Real de Granada...”, p. 405.

⁵³ AGS, CSR, leg. 67, fol. 99.

⁵⁴ “Ataúd” y “tumba alta de madera” son las palabras, en su traducción castellana, adjudicadas por Navagero a este armazón funerario, NAVAGERO, A., “Viaje por España”, en GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, t. 2, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 30 y 59.

⁵⁵ REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla Real de Granada...”, p. 417.

⁵⁶ “...esta capilla es el lugar que por disposición de don Fernando y doña Isabel se han de sepultar todos los reyes de España”, NAVAGERO, A., véase nota 54. Se mantuvo en la tradición local, BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F., *Historia Eclesiástica, principios y progresos de la ciudad y religión católica de Granada*, Granada, 1638, fol. 40.

⁵⁷ Real Cédula de 6 de diciembre de 1526. Fue publicada por PI Y MARGALL, F., p. 550. Sobre la copia en el Archivo de la Capilla Real, LEÓN COLOMA, M. A., “Lenguajes plásticos...”, p. 292, nota 17 y sobre la del Archivo de Simancas, REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla Real de Granada...”, p. 408, nota 21.

el monarca debió de adquirir conciencia de la primacía absoluta que debía tener la celebración funeraria de los Reyes Católicos, por ser los conquistadores del reino y los fundadores del templo, por lo que decidió respetar el uso del espacio central del crucero para su conmemoración sepulcral. La apertura de unos nichos en los muros laterales de la capilla mayor para contener figuras sepulcrales era un uso muy extendido en los templos españoles. Los que se prepararon en el presbiterio de la iglesia de San Juan de los Reyes, en Toledo, parecen responder a este fin. En este punto, cabe recordar cómo la zona del presbiterio tenía un carácter funerario ya desde la primera traza de la Capilla Real, pues fue llamada la “capilla de la sepultura”⁵⁸. La idea volvió a aparecer en el memorial redactado en 1543 por Diego Siloe, como maestro mayor de la Catedral granadina, cuando afirmaba que “*se podran poner otros dos sepulcros en los dos lados del altar aunque éstos no podrán ser muy grandes enpero seran vastantes en cantidad esos lugares y en calidad muy grandes*”⁵⁹.

El cambio de opinión de Carlos V sobre la forma del sepulcro de sus padres no fue óbice para que la Capilla fuera identificada como el lugar de enterramiento de las personas reales, aunque sólo fuera en concepto de depósito. Cuando meses más tarde, en vísperas del alumbramiento de su primogénito en Valladolid, la Emperatriz dictó su testamento, ordenó que su cuerpo fuera sepultado “en la Capilla Real de la nombrada y gran cibdad de Granada”⁶⁰. Allí fue llevada, en efecto, a su muerte en 1539⁶¹.

En previsión de la llegada de más restos mortales, el memorial siloesco proponía nuevos emplazamientos de sepulcros⁶². Según este proyecto los monumentos, todos ellos de tipo mural, habrían ocupado un lugar secundario. De este modo, además de respetar la primacía espacial de los fundadores, no habrían supuesto ningún estorbo para las celebraciones religiosas. La coincidencia del año de la preparación de este informe con el de la boda del príncipe Felipe con su primera esposa, María Manuela de Portugal (1527–1545) no es casual. Carlos V había experimentado la muerte prematura de dos de sus hijos, los infantes don Fernando (en 1530) y don Juan (en 1538), y la de su esposa durante el parto. Así sucedió con la nueva Princesa, que murió al dar a luz a su hijo don Carlos. Cuatro años más tarde los cadáveres de María Manuela y los infantes se condujeron a la cripta de la Capilla Real⁶³. Se imprimía así un nuevo sesgo al recinto, pues dejaba de ser un panteón exclusivamente real –con la excepción de la presencia del príncipe Miguel– y se convertía en familiar.

En su testamento de 1554 Carlos V volvió a expresar su voluntad de ser conducido a Granada tras su muerte. También su hijo, que desconocía la Capilla Real, la designó en un principio como su lugar de enterramiento⁶⁴. A la muerte del Emperador, Felipe II aún siguió pensando que la Capilla Real era el obligado lugar de reunión familiar tras la muerte, aunque fuera de modo provisional⁶⁵.

⁵⁸ ROSENTHAL, E. E., “El primer contrato...”, p. 27.

⁵⁹ GÓMEZ-MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez. Diego Silóee. Pedro Machuca. Alonso Berruguete*, Madrid, 1941, p. 222.

⁶⁰ En mayo de 1527, REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla Real de Granada...”, p. 408.

⁶¹ GALLEGO Y BURÍN, A., *Op. cit.*, pp. 138–140 y PARRA ARCAS, M. D., *Op. cit.*, p. 398–400.

⁶² Véase nota 59.

⁶³ GALLEGO BURIN, A., *Op. cit.*, pp. 140–144 y PARRA ARCAS, M. D., *Op. cit.*, pp. 401–402.

⁶⁴ Como manifestó en su testamento otorgado en Westminster el 2 de julio de 1557, REDONDO CANTERA, M. J., “Arquitecturas efímeras...”, p. 695.

⁶⁵ En marzo de 1559 escribía a su hermana doña Juana para comunicarle su decisión de conducir allí el cadáver de Carlos V y el de sus tías, María de Hungría y Leonor de Francia, “*por haber de ser allí su enterramiento*” o, al menos, como depósito “*hasta que se viesse y aderesçasen los lugares del enterramiento*”, GACHARD, M., *Retraite et mort de Charles-Quint au Monastère de Yuste. Lettres inédites*, t. II, Bruselas, 1855, pp. 509–510. Sobre ello también LEÓN COLOMA, M. Á., “Lenguajes plásticos...”, p. 382 y REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla Real de Granada...”, pp. 410–411.

En 1567 la escritura de fundación del Real Monasterio de San Lorenzo en El Escorial expresó de modo formal el proyecto de crear allí el Panteón de los Habsburgo españoles, a partir de la generación que le precedió. Cuando el avance de las obras de construcción del monasterio lo permitió, en 1573–1574, se llevó a cabo una compleja operación de reordenación de los restos de la familia real⁶⁶. En la Capilla Real sólo quedaron los restos de los Reyes Católicos, los de don Felipe y los del príncipe Miguel, a los que se unieron los de Juana I de Castilla⁶⁷, tras haber permanecido en depósito en el convento de Santa Clara de Tordesillas desde su muerte. Durante casi treinta años más, el sepulcro de don Fernando y doña Isabel aún siguió presidiendo el espacio, en el centro del crucero de la capilla, pues el de la otra pareja real no se instaló hasta 1603.

El sepulcro de los Reyes Católicos (1514-1517)⁶⁸

Aprovechando la estancia de Domenico Fancelli en España para instalar el sepulcro del príncipe don Juan en 1513, los hermanos Antonio de Fonseca y Juan Rodríguez de Fonseca, en unión de Juan Velázquez⁶⁹, hicieron un nuevo encargo a “maestre dominico florentino”, consistente en la realización del monumento funerario de los Reyes Católicos⁷⁰. Los Consejeros actuaban mancomunadamente y en “nombre de sus altezas”, es decir de Fernando el Católico y de su hija doña Juana. En realidad el documento que ha llegado hasta nosotros, fechado en Valladolid el 13 de septiembre del citado año, no es el contrato con el escultor, sino con los banqueros genoveses, Agustín de Vivaldo y Nicolás de Grimaldo, quienes habían de librar en Génova las cantidades acordadas con el artista en los plazos establecidos⁷¹. Fancelli se encontraba en aquel momento en la ciudad castellana y ya había acordado previamente las condiciones con los comitentes⁷². El precio se fijó en 2.600 ducados, pagaderos en varios plazos, de los que se reservaba

⁶⁶ Véase texto citado en nota 64, con bibliografía anterior.

⁶⁷ GALLEGO BURÍN, A., *Op. cit.*, pp. 146–148; PARRA ARCAS, M. D., *Op. cit.*, pp. 403–404. También AGS, PE, leg. 150–12.

⁶⁸ Sobre la primera historiografía del sepulcro, GALLEGO Y BURÍN, A., *Op. cit.*, pp. 158–159. Más actualizada en LENAGHAN, P., *The arrival of the Italian Renaissance in Spain: The Tombs by Domenico Fancelli and Bartolomé Ordóñez*, Michigan, 1993, p. 382. También REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, *passim*, en particular p. 28–232; MIGLIACCIO, L., “Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento”, en *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, Florencia, 1992, pp. 107–110; LEÓN COLOMA, M. A., “Los mausoleos reales y la cripta”, en PITA ANDRADE (coord.), *Op. cit.*, pp. 70–82; “Lenguajes...”, pp. 384–385. Véase asimismo nota 38.

⁶⁹ Antonio de Fonseca († 1532), Señor de Coca y Alaejos, era Contador Mayor de Castilla; Juan Rodríguez de Fonseca (1451–1524), Capellán Mayor de la reina Juana, ocupaba por entonces la sede episcopal de Palencia; Juan Velázquez († 1518) había sido Contador Mayor del príncipe don Juan y, posteriormente de Isabel la Católica y de Carlos V. Todos ellos eran miembros del Consejo de Castilla.

⁷⁰ AGS, CMC I, leg. 428, s. f.

⁷¹ Por tal operación los banqueros obtenían una ganancia de un 5,33 por ciento, ya que el valor del ducado que se les pagaba a ellos se fijaba en 395 maravedís.

⁷² Así lo indica la frase “ha de aver por virtud de dicho asyento... luego aquí en esta villa de Valladolid çien ducados”, véase nota 70.



Sepulcro de los Reyes Católicos, costado derecho. Capilla Real de Granada [dibujo de J. Sancho, según indicaciones de M. J. Redondo].

una pequeña parte para finiquitar con el artista al dejar instalada la obra⁷³. A tenor de la periodicidad fijada para los pagos, se calculaba que la realización de la sepultura había de ocupar al escultor durante tres años, de 1514 a 1517.

Fancelli no debió de tardar en volver a Italia, pues en marzo de 1514 contrataba la compra de veinticinco carretadas de mármol muy blanco, seguramente con destino al mausoleo real⁷⁴. Habían quedado, sin embargo, algunas cosas pendientes de definir. Es lo que se deduce del pago a Maestre Martín, “veedor de obras”, por “ciertas muestras para los bultos” del sepulcro⁷⁵. No sabemos en qué consistieron tales muestras. Más explícito es el libramiento de 70 ducados a Felipe Bigarny por la “medalla de su alteza en metal para faser el bulto de la sepultura en Génova”⁷⁶. Por Alteza habrá que entender en este documento a Fernando el Católico y no a la reina Isabel, pues su mención no va acompañada de la obligada invocación “que santa gloria haya” empleada para designar a los difuntos. La escasa verosimilitud que con respecto al personaje real ofrecía la idealización de las facciones impuesta por el modo de hacer italiano ya se

⁷³ Además de los 100 ducados entregados en Valladolid, se le pagarían 400 ducados más a los ocho días de llegar a Génova. A partir de fines de febrero 1514 recibiría pagos bimensuales de 116 ducados y dos tercios, lo que se prolongaría durante 1515 y 1516, AGS, CMC I, leg. 428, s. f.

⁷⁴ ANDREI, P., *Op. cit.*, pp. 47–48.

⁷⁵ El 8 de febrero de 1514 se le pagaron 12.000 maravedís por ese concepto, AGS, CMC I, leg. 428, s. f. Sobre este artífice y su vinculación con Juan Rodríguez de Fonseca, VASALLO TORANZO, Luis, “El arquitecto Maestre Martín”, en *El Arte Español en épocas de transición. Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, t. I, León, 1994, pp. 343–353.

⁷⁶ “A maestre Felipe 30 ducados por “el trabajo de vaziar la medalla” (tachado) “A maestre Felipe de Borgoña vecino de burgos quince myll mrs. por el tiempo que se ocupó en haser la medalla de su alteza en metal para haser el bulto de la sepultura en Genova por libramiento fecho en Valladolid xxx de octubre de dxiii e por otro libramiento treynta ducados por la dicha medalla que son todos xxviUccl el qual dicho libramiento es del dicho obispo de palencia e Antonio de Fonseca e Juan Vazquez fecho en Valladolid a xviii de noviembre de dxiii”, AGS, CMC, I, leg. 428, s. f. Sobre ello véase ahora REDONDO CANTERA, M. J., “La intervención de Felipe Bigarny en el sepulcro de los Reyes Católicos”, en *Homenaje a la Profesora García Gainza*, Pamplona, 2010, en prensa.

había planteado hacía unos años con respecto al príncipe don Juan⁷⁷. La cuestión era ahora más comprometida, pues el personaje representado estaba vivo y era el propio Rey. Bigarny probablemente conocería a Fernando el Católico⁷⁸, pero no sabemos si actuó directamente sobre el modelo o si copió otra imagen. Tampoco se puede asegurar que la palabra “medalla” designe la pieza circular habitualmente conocida con este nombre, pues también podría tratarse de un relieve, quizá semejante al que Maestre Felipe hizo para Cisneros⁷⁹. La copia podría estar sugerida por el pago que recibió por el “vaziado” de la pieza, pero esta operación también pudo estar originada por el mismo material de la medalla que, según repite la documentación, era de “metal”⁸⁰.

En mayo de 1517 Fancelli había terminado de esculpir el sepulcro de los Reyes Católicos y se preparaba su traslado por mar a España⁸¹. El monumento se embarcó en Livorno⁸² y se llevó a Málaga. Una vez allí, se calculó que serían necesarias cuarenta carretas para llevarlo hasta Granada.

Durante todo ese tiempo estuvo destacado en Italia el contino Gonzalo de Morales, quien ya había supervisado con anterioridad la realización del sepulcro del príncipe don Juan⁸³. El servidor real se ocupó de vigilar la marcha de las obras, de que Fancelli recibiera puntualmente los pagos y, finalmente, de organizar el transporte e instalación del monumento real en Granada. Ignoramos si tuvo alguna capacidad de influencia en la configuración de la obra o si transmitió instrucciones llegadas en este sentido desde España. A juzgar por los cuatro años y cuatro meses durante los cuales recibió su salario por esta función⁸⁴, el sepulcro fue asentado en Granada durante los primeros meses de 1518.

A continuación, seguramente en la primavera de ese año, Fancelli se dedicó a añadir una “coronación” al sepulcro del príncipe don Juan en Ávila, que había contratado al mismo tiempo que el mausoleo de los Reyes Católicos⁸⁵. Durante el verano los testamentarios de Cisneros le retuvieron en Alcalá para proyectar el monumento funerario del Cardenal⁸⁶. Después, con objeto de liquidar las cuentas con la Hacienda Real, el escultor se dirigió a la Corte, que se encontraba entonces en Zaragoza, donde ya estaba Fancelli a principios de octubre. El futuro Carlos V ordenó

⁷⁷ Íñigo López de Mendoza (1440-1515), Il conde de Tendilla, había expresado sus reparos a Juan Velázquez de Cuéllar, que se ocupaba de que se hiciera el sepulcro del príncipe, porque Fancelli llevaba consigo una imagen de don Juan “de mejor gesto que el que su alteza tenía”, *Conde de Tendilla. Correspondencia*, II: (1510–1513), Madrid, 1974, p. 50. La carta carece de datación, pero está en un contexto documental de 1511, por lo que se acepta que sea ésa la fecha de su redacción.

⁷⁸ El año anterior había recibido el nombramiento real para actuar como «examinador de todas las obras de talla que se hicieren de aquí en adelante en los reinos de Castilla», BELTRÁN DE HEREDIA, V., *Cartulario de la Universidad de Salamanca. La Universidad en el Siglo de Oro*, t. II, Salamanca, 1970, p. 389 y RÍO DE LA HOZ, I., *Op. cit.*, p. 117.

⁷⁹ RÍO DE LA HOZ, I., *Op. cit.*, pp. 109–110 propone los años 1514–1516 como una posible datación del retrato en relieve y de perfil del Cardenal que conserva la Universidad Complutense.

⁸⁰ Tal material es insólito en lo que conocemos hasta ahora de la obra de Felipe Bigarny.

⁸¹ El 11 de mayo de 1517 se ordenaba un libramiento a Gonzalo de Morales por los 95.532 maravedís presupuestados para pagar “el traer de la sepultura e llevarla a granada”, AGS, CMC I, leg. 428, s. f. El envío se fletó en la nave de Juan de Montellano e hizo una parada previa en el puerto de Cartagena, para desembarcar la “coronación” que había de añadirse al sepulcro del príncipe don Juan.

⁸² En los pagos del transporte del sepulcro se afirmaba que éste se efectuaba “desde ligorna que es de aquella parte de genova donde se cargo”, AGS, CMC I, leg. 428, s. f. En español antiguo se usó el topónimo “Ligorna” para designar este puerto del Mediterráneo.

⁸³ El 6 de octubre de 1513 se le pagaban 20.500 maravedís “por lo que ha estado en genova entendiendo en los dichos bultos e sepultura del príncipe don juan e para que torna a la dicha genova a faser los bultos e sepultura del rey catolico e de la reina dona ysabel”, AGS, CMC I, leg. 428, s. f.

⁸⁴ Libramiento fechado el 22 de marzo de 1518, *Ibidem*.

⁸⁵ El 12 de mayo de 1518 los Fonseca ordenaban que se pagaran al escultor los cincuenta ducados que tenía que cobrar por ello, *Ibidem*.

⁸⁶ El contrato se firmó el 14 de julio de 1518. La noticia ya fue dada por CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, p. 125; transcripción publicada por GÓMEZ MORENO, M., “Documentos...”, pp. 101–103; también GARCÍA REV, [V.], “El sepulcro del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares y los documentos de los artífices”, *Arte Español*, X (1929), pp. 484–485.



Sepulcro de Sixto IV. Antonio Pollaiuolo. Museo, Basílica de San Pedro, El Vaticano.

a Italia⁹¹. Durante su estancia en Roma, donde sería bien recibido por Alejandro VI, es posible que el embajador se interesara por la novedad del sepulcro papal. No se dispone de datos para determinar el grado de intervención que pudo tener Fonseca en la elección de tal tipo de cama para los sepulcros principesco y real, pero lo cierto es que se trataba del monumento funerario perteneciente a la más alta jerarquía y del más impactante que él habría podido ver, pues era, en efecto, uno de los sepulcros más extraordinarios de todo el Quattrocento. En cualquier caso, sería decisiva la aportación del mismo Fancelli, quien ya en 1508–1509 había demostrado su conocimiento de los sepulcros romanos en el arcosolio de Diego Hurtado de Mendoza⁹², en la Catedral de Sevilla, donde siguió el modelo del de Pablo II (1464–1471), “el mayor y más complejo de los monumentos murales pontificios que se realizaron en Roma en el siglo XV”⁹³.

que se terminaran de pagar al artista los 3.200 ducados en los que finalmente se apreció su trabajo en ambos monumentos⁸⁷.

El sepulcro de los Reyes Católicos tiene su antecedente inmediato en el de su hijo, el príncipe don Juan, realizado por Fancelli entre 1511 y 1513⁸⁸. A su vez, la cama sepulcral de éste, en forma de pirámide truncada, estaba inspirada en la del mausoleo del Papa Sixto IV⁸⁹ (1471–1484), realizado por Antonio Pollaiuolo (1431/2–1498)⁹⁰ con destino a su capilla del Coro en la basílica del San Pedro, en el Vaticano. El monumento papal resultaba de una originalidad extraordinaria, por la configuración de su cama compuesta por un tronco de pirámide de lados cóncavos, por la iconografía representada y por la expresividad de sus figuras. El sepulcro sixtino se terminó en 1493, año en el que Antonio de Fonseca fue enviado por los Reyes Católicos

⁸⁷ AZCÁRATE, J. M. de, *Documentos para la Historia del Arte en España, vol. 2: Datos histórico-artísticos del siglo XV y principios del siglo XVI*, Zaragoza, 1982, pp. 129–130.

⁸⁸ Para la fecha de inicio véase nota 77. Para la de finalización, ZARCO DEL VALLE, M. R., *Op. cit.*, p. 338.

⁸⁹ Sobre su repercusión en los monumentos funerarios españoles del siglo XVI, REDONDO CANTERA, M. J., “El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LII, 1986, pp. 273–274.

⁹⁰ ETTLINGER, D., “Pollaiuolo’s Tomb of Pope Sixtus IV”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI (1953), pp. 239–274.

⁹¹ Tenía como misión intentar evitar el avance de Carlos VIII sobre Nápoles, SANTA CRUZ, A. de, *Op. cit.*, I, pp. 105–107.

⁹² Sobre este sepulcro, HERNÁNDEZ PERERA, J., *Op. cit.*, pp. 10–11; LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, pp. 99–103; REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro...*, p. 115; MIGLIACCIO, L., “Carrara...”, p. 106.

⁹³ POPE HENNESSY, J., *La escultura italiana del Renacimiento*, Madrid, 1989, p. 129. Sobre el sepulcro, realizado por Mino da Fiesole y Giovanni Dalmata en los años posteriores a la muerte del Pontífice, pp. 116 y 428–429. Su yacente se conserva en las grutas vaticanas.

Ya en el sepulcro del príncipe don Juan, Fancelli había llegado a una solución de compromiso entre el sepulcro sixtino, de escasa altura y de suave transición hacia el lecho donde se tiende el yacente –configuración que ha sido interpretada como una consecuencia del desarrollo en altura de la lápida funeraria⁹⁴–, y la cama sepulcral exenta constituida por un bloque ortogonal, que conoció –con anterioridad y con posterioridad– un mayor cultivo en España que en Italia⁹⁵. De este modo, el sepulcro del príncipe no resulta más bajo que los que presentan sus lados en vertical. El monumento de los Reyes Católicos desarrolla aún en mayor medida la altura, tanto cuantitativamente, ya que al cuerpo superior de la cama se le añade un friso, como visualmente, al incorporar cuatro pequeñas figuras sentadas, casi totalmente exentas, en los ángulos de la cama.

Además del cambio de proporciones, Fancelli transformó la convexidad de los lados de la cama del sepulcro sixtino en unos planos rectos, lo que sin duda le facilitó el trabajo. De no haberse colocado inclinados, los frentes del sepulcro del príncipe don Juan incluso podrían haber formado parte de una cama de paredes perpendiculares. La adición en el extremo de cada lado de una pieza de perfil trapezoidal ayudó a conseguir la ilusión de la pirámide truncada. Recorrido el ángulo por la figura monstruosa de un grifo de abultada panza, cuyas alas pueden extenderse y rellenar las superficies a voluntad, el efecto quedaba asegurado. En el sepulcro de los Reyes Católicos, sin embargo, hay un estudio más elaborado de los planos y los motivos esculpidos en los frentes se adaptan mejor a un perfil ataludado. Para ello Fancelli se sirvió de un lenguaje más plástico. Los Apóstoles granadinos, introducidos dentro de unas hornacinas cuyos límites tienden a rebasar, han sido tallados en alto relieve. El giro de sus cuerpos y cabezas hace que se proyecten manos, brazos y atributos, que han sido esculpidos en bulto redondo. Pero es sobre todo el saliente de las piernas de sus figuras sentadas lo que contribuye a conseguir ese efecto en talud. De modo similar, en los tondos centrales sobresale ligeramente el suelo de las escenas y en la mayoría de ellas se hace “pesar” esa zona inferior, al localizarse en ella lo más dinámico o lo más dramático de la acción representada. En estos relieves Fancelli recupera anacrónicamente el modo de hacer de Ghiberti en las segundas puertas del Baptisterio de Florencia con figuras muy resaltadas y de perfiles angulosos. No obstante, compagina esa plasticidad del relieve en su parte central con el pictoricismo de los fondos de paisaje, trabajados con fino *schiacciato*, que rellenan el espacio.

Los temas representados en este cuerpo principal de la cama constituyen la expresión de la imagen que los Reyes Católicos querían transmitir de sí mismos, en la que religión y política estaban profundamente imbricados. Sería lógico que don Fernando estuviera al tanto de la configuración del monumento que iba a perpetuar su memoria. Los doce Apóstoles cuyas imágenes sentadas se distribuyen en los lados de la cama sirvieron de referencia para decidir el número de capellanes, al que se debía sumar otro Mayor, que se dotaron para el servicio de la Capilla Real, según su escritura de fundación⁹⁶. Los discípulos de Cristo, que significaban el comienzo de la Iglesia, habían recibido como misión la difusión de la doctrina cristiana, tarea del máximo interés en la Granada reconquistada.

Los medallones de los testers contienen escenas relativas a los santos patronos de Castilla –Santiago (a los pies)– y Aragón –San Jorge (en la cabecera)–, ambos representados como jinetes victoriosos de inspiración clásica⁹⁷. Santiago, que reúne sus distintas iconografías –Apóstol,

⁹⁴ POPE HENNESSY, J., *Op. cit.*, p. 401.

⁹⁵ LEÓN COLOMA, M. Á., “Los mausoleos...”, pp. 70–71.

⁹⁶ Sobre la dotación y el culto en la Capilla Real hasta el reinado de Felipe II, véase GARRIDO ARANDA, A., “La Capilla Real de Granada en el siglo XVI”, en *Homenaje al Dr. D. Juan Reglá Campistol*, vol. I, Valencia, 1975, pp. 399–407.

⁹⁷ LEÓN COLOMA, M. Á., “Los mausoleos...”, p. 76; ÁVILA, A., “En la Capilla Real de Granada. Apuntes a algunos temas”, *Archivo Español de Arte*, LVIII, 270 (1995), pp. 179–181.

peregrino y Matamoros-, aplasta bajo las patas de su caballo a unos enemigos que visten lorigas romanas y se tocan con turbantes musulmanes. La puerta de una fortaleza por donde surgen más infieles identifica el lugar de la batalla no con Clavijo, sino con la misma Granada. Por su parte, el simbolismo de San Jorge como liberador de la fe cristiana, personificada en la joven cautiva, y como vencedor de la monstruosa herejía, viene a ser la versión sacralizada del rey aragonés, que había recuperado el último territorio musulmán para la religión católica. Los otros

dos relieves están protagonizados por Cristo. Su Bautismo se justifica por un doble significado. En primer lugar, por ser una escena relativa a San Juan Bautista, patrono de la Reina Católica y uno de los titulares de la capilla. En el contexto granadino se erige en el modelo de las campañas de bautismos masivos que, impulsadas por los Reyes, se llevaron a cabo entre la población, tal como se refleja en el banco del retablo de la Capilla. Finalmente, la Resurrección de Cristo se ofrece como fundamento de la esperanza del fiel cristiano y de los propios monarcas en alcanzar la vida eterna.

Las esquinas del cuerpo inferior de la cama son guardadas por unos fieros grifos semejantes a los de la tumba del príncipe, pero tallados con mayor vivacidad. La escultura funeraria italiana carece de híbridos de tal tamaño como remate o como apoyo de sus sarcófagos⁹⁸. Junto a su garra surgen unos follajes entre los que se ve a un *putti* que sostiene una emblemática granada.

El cuerpo superior de la cama, también de perfil troncopiramidal, se retira ligeramente para dejar lugar en las esquinas a las figuras sentadas de los cuatro Padres de la Iglesia: San Agustín y San Ambrosio en los pies, y San Gregorio Magno y San Jerónimo en la cabecera. Se ajustan a las dimensiones de este segundo cuerpo, para no sobresalir por encima de las figuras de

los yacientes reales, por lo que su escala es menor que la de los Apóstoles. Su precedente se encuentra en el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal (Cartuja de Miraflores, Burgos)⁹⁹, obra de Gil de Siloe¹⁰⁰, donde cuatro Evangelistas sentados se alzan en las puntas estrelladas de la cama. El sueño eterno de los monarcas que vigilaron por la pureza de la doctrina de la Iglesia, es ahora velado por sus cuatro grandes escritores latinos. Libres de marcos y consecuentes con su posición angular, el giro de los cuerpos de estos santos muestra un interés por conquistar el espacio.

En el centro de cada lado del cuerpo superior, parejas de figuras aladas, casi exentas, acompañan los elementos identificadores de los difuntos. A los pies, unos melancólicos genios funerarios sujetan una *tabula ansata* con el epitafio. En cada uno de los costados, una pareja de ángeles volanderos, de composición muy semejante a los que ocupan el frente de la tumba de Benozzo Federighi (Santa Trinitá, Florencia), obra de Lucca Della Robbia entre 1454 y 1457, presenta una corona de hojas y frutos, ofrenda otorgada a los vencedores, en cuyo interior se encuentra un escudo de los Reyes Católicos, timbrado por una corona real y protegido por el águila de San Juan. En la cabecera, una animada pareja de *putti* sostiene otra *tabula* con otro escudo real,

⁹⁸ Ya señalado por LEÓN COLOMA, M. Á., "Los mausoleos...", p. 75.

⁹⁹ REDONDO CANTERA, M. J., "El sepulcro de Sixto IV...", p. 275.

¹⁰⁰ Véase nota 16.



SANTIAGO MATAMOROS.
Domenico Fancelli. Sepulcro
de los Reyes Católicos. Capilla
Real de Granada.



Figuras sepulcrales de los Reyes Católicos. Domenico Fancelli. Capilla Real de Granada.

incluido en un óvalo. Las puntas superiores terminan en dos cabezas de águila, para recordar la de San Juan. Dos cimbras con yelmos aluden de nuevo a los dos reinos por sus remates (león sobre castillo¹⁰¹ y el dragón de Jaime I el Conquistador). En todos los escudos la granada está expresivamente sobredimensionada.

Motivos heráldicos, divisas y otros elementos recorren el friso que corona este segundo cuerpo de la cama: castillos, águilas, yugos, flechas, cruces de Jerusalén, leones rampantes, granadas, trofeos, etc. Unos mascarones, de sentido escatológico en la mitología romana, por ser imagen del viento que ayuda a las almas en su vuelo a los universos celestiales, solucionan la adaptación de las esquinas al perfil troncopiramidal.

Una semejanza más con el sepulcro del Príncipe se encuentra en las guirnaldas de frutas que recorren el cuerpo superior de la cama, dos en cada lado. En la escultura clásica estos festones vegetales fueron los protagonistas de un determinado tipo de sarcófago. El Renacimiento los incorporó a su repertorio ornamental, donde conocieron un gran éxito¹⁰². En la Roma de la segunda

¹⁰¹ La forma de éste tenía que repetirse para el escudo de armas de doña Juana en su sepulcro, tal como se describió en el contrato: "el timbre que ha de venir sobre el escudo de la reina ha de tener... un castillo y del castillo ha de salir un medio león con una espada en la mano", MADURELL MARIMÓN, J. M., *Op. cit.*, p. 366.

¹⁰² MIGLIACCIO, L., "Carrara...", p. 108, propone otros antecedentes en Toscana, Lucca y Pietrasanta.

mitad del siglo XV decoraron el basamento del arcosolio de Pablo II, que el maestro Domenico conocía tan bien, y el sarcófago del cardenal Pietro Riario (Santos Apóstoles, Roma), obra de Andrea Bregno y Mino da Fiesole entre 1474 y 1477. Los festones vegetales del sepulcro de los Reyes Católicos, más carnosos que los abulenses, albergan ocho pequeñas imágenes en relieve. Este tipo de decoración figurada, en la que se representan animales y seres fantásticos, fue frecuentemente utilizada por los escultores italianos de mármol de las primeras décadas del s. XVI para rellenar zonas secundarias de tabernáculos, fuentes bautismales, púlpitos y otras obras¹⁰³, lo que es indicativo de la circulación de estos diseños por los talleres en torno a las canteras de Carrara. Algunos fragmentos pertenecientes a sarcófagos clásicos, donde figuras de seres híbridos son enmarcados por guirnaldas vegetales fueron recogidos en dibujos que sirvieron de modelos a los artistas, como se puede ver en el *Codex Escorialensis*¹⁰⁴. Aplicados aquí a un contexto funerario, pueden entenderse como parte de un discurso escatológico, que va desde los orígenes de la humanidad hasta la esperanza en la salvación, gracias a la Redención. El inicio del destino mortal está proporcionado por las figuras de Adán y de Eva acompañada por sus hijos, y por la terrorífica calavera rodeada de serpientes, motivo éste que ya había sido usado en el sepulcro del Cardenal Jacopo de Portugal (San Miniato al Monte, Florencia), obra de Antonio Rossellino en 1461–1466. El pelícano, imagen del sacrificio de Cristo, que alimenta a sus hijos con su sangre, posibilita la resurrección, como la que se atribuye al Ave Fénix. El niño entre la pareja de ictiocentauresas¹⁰⁵ quizá simbolice el alma que se libera de la materia para poder iniciar su navegación, sugerida por la sirena de doble cola y el ascenso a las esferas celestiales, figurado por Pegaso con cola de hipocampo.

Por encima del lecho se tienden serenamente los yacentes de los monarcas, envueltos en unos amplios mantos que apenas se adaptan a su anatomía. Sus cabezas se inclinan ligeramente hacia el exterior –más señaladamente en el caso de la reina– para hacerse visible desde los lados, aunque la altura que alcanza el monumento es considerable. Se diría que duermen un plácido sueño, aunque las calaveras que adornan los cojines en los que apoyan los pies revelan que es el de la muerte. La condición real de los personajes es indicada tan sólo a través de unas discretas coronas en las cabezas y por la presencia a sus pies de una mayestática y tranquila pareja de leones, animales presentes igualmente a los pies de los padres de la Reina Católica en Miraflores, pero aquí mansos y asignados por su género a su respectiva figura funeraria. Del pecho de los monarcas cuelgan sendos medallones con relieves alusivos a sus reinos, pues el de doña Isabel lleva la cruz de la Orden de Santiago y su esposo, un San Jorge similar al esculpido en la cama sepulcral. Excepcionalmente la figura femenina se sitúa a la izquierda, el lado de mayor jerarquía, según la liturgia cristiana. Aquí lo hace por ser doña Isabel la soberana de la Corona de Castilla, a la que pertenece el reino de Granada. En la figura del monarca el manto se aparta para dejar ver su armadura y la espada¹⁰⁶ que lleva entre sus manos. Con esta caracterización militar, que

¹⁰³ Véanse algunos ejemplos en RUSSO, S., "Le botteghe versiliesi. Contributo per lo Studio della scultura decorativa tra i secoli XV e XVI", en *Le vie del marmo...*, pp. 33–70.

¹⁰⁴ *Codex Escorialensis 28-II-12. Libro de dibujos o antigüedades*, estudio a cargo de FERNÁNDEZ GÓMEZ, M., Murcia, 2000, fols. 34 y 34 vº, y p. 90.

¹⁰⁵ Un grupo muy similar, con una figura masculina, se encuentra en un capitel para el cirio pascual en la Catedral de Pisa, obra de Pandolfo Fancelli y Stagio Stagi, CASINI, C., "Magistri marmoris a Pisa e nel contado dalla seconda metà del Quattrocento agli anni trenta del Cinquecento", en *Le vie di marmo...*, p. 92 y fig. 61 (p. 89).

¹⁰⁶ Sobre la importancia concedida en la tradición local a la que perteneció a don Fernando es altamente significativa la Fiesta de la Toma, que empezó a celebrar la ciudad a partir de la muerte del rey, en la que su espada era una importante pieza del ceremonial, GALLEGO Y BURÍN, A., *Op. cit.*, pp. 117–127. Sobre esta caracterización militar como parte de la construcción de la imagen del Rey Católico, LEÓN COLOMA, M. Á., "Imágenes plásticas de la realeza en Granada: Fernando el Católico, el rey conquistador", en *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo*, Actas del V Congreso Internacional de Historia de América, vol. II, Granada, 1994, pp. 377–410.

mantiene vivo el recuerdo de su decisiva intervención en la dirección de los ejércitos que conquistaron Granada, el Rey Católico continúa con la de sus predecesores, Fernando I de Antequera y Juan II, en el monasterio de Poblet, y con la de su hijo, el príncipe don Juan¹⁰⁷.

El rostro del Rey Católico presenta un tratamiento más realista que el de su esposa¹⁰⁸, lo que se explica porque el escultor tuvo como pauta la medalla de Bigarny antes mencionada. La procedencia y formación borgoñonas de Maestre Felipe determinaban una sensibilidad más atenta a la realidad. A pesar de la suavización que impondría Fancelli, en el rostro del monarca se reconocen unas facciones propias de la edad madura y reveladoras, aun en su serenidad, de su fuerte carácter.

Fancelli se esmeró de manera especial en este mausoleo, que fue considerado por Navagero como demasiado hermoso para el contexto artístico español¹⁰⁹. Fancelli debió de contar con la colaboración de otros escultores, como permite suponer la mayor caracterización de alguna figura, como la de San Gregorio Magno. En realidad, si se comparan los tres sepulcros contratados por Fancelli en España, se pueden observar grandes diferencias entre ellos (particularmente en el modo de concebir los relieves y las pequeñas esculturas de los nichos), por lo que cabría pensar que el escultor actuó en cierto modo como un empresario. Conocedor de los modelos de prestigio, Maestro Dominicó se basaba en ellos para trazar sus diseños, entraba en contacto con sus clientes y organizaba un taller, en el que él se reservaría la realización de ciertas partes significativas del monumento, como serían las figuras sepulcrales¹¹⁰.

Instalado el mausoleo, en 1521, el maestro Bartolomé contrató una reja que le rodeara y se pusieron cuatro finos pilares, labrados por Francisco Florentín¹¹¹, para que de ellos se pudiesen colgar cortinas y doseles con los que se realizaba el ceremonial celebrado en honor de los fundadores.

El sepulcro de Felipe I y Juana I de Castilla¹¹²

Coincidiendo con la liquidación de los pagos por el sepulcro de los Reyes Católicos, Fancelli recibió el encargo de llevar a cabo el de los padres del nuevo monarca. El 20 de noviembre de 1518 Antonio de Fonseca, a quien el futuro Carlos V había encomendado que se ocupara de ello, ya había acordado las condiciones con el artista¹¹³. Al mismo tiempo, como ya se había hecho con

¹⁰⁷ Fernando el Católico le había armado caballero durante la guerra de Granada, ZURITA, J., *Anales de Aragón*, ed. a cargo de CANELLAS LÓPEZ, A. (disponible en <http://fc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2448>), vol. VIII, libro XX, cap. LXXXV.

¹⁰⁸ Ya observado por LEÓN COLOMA, M. Á., "Los mausoleos...", p. 71.

¹⁰⁹ Véase nota 54.

¹¹⁰ Aspecto comercial ya señalado por MIGLIACCIO, L., "Carrara...", p. 106, así como la diversidad de elementos pertenecientes a diversos ámbitos artísticos, p. 109.

¹¹¹ GÓMEZ MORENO, M., "Documentos...", pp. 107–108 y 123–124.

¹¹² Gran parte de la bibliografía del sepulcro en LENAGHAN, P., *Op. cit.*, p. 389. También REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro...*, pássim, en particular, 230–232; LEÓN COLOMA, M. Á., "Los mausoleos...", pp. 82–93; Idem., "Lenguajes...", pp. 387–388; MIGLIACCIO, L., "Carrara...", pp. 110–118; Idem., "Precisiones sobre la actividad de Bartolomé Ordóñez en Italia y la recepción del Renacimiento italiano en la Península Ibérica", en REDONDO CANTERA, M. J., *El modelo italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 381–383; Idem., "Uno spagnuolo: Bartolomé Ordóñez sulle rotte mediterranee del marmo", en GAETA, L. (ed.), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, [Lecce], 2007, pp. 129–131.

¹¹³ AZCÁRATE, J. M. de, *Op. cit.*, pp. 130–131. También, AGS, CMC, leg. 428, s. f.

el mausoleo recientemente instalado en Granada, se contrató con dos banqueros genoveses, Adán de Vivaldo y Tomás de Fornett, el modo de llevar a cabo los pagos a Fancelli en Italia. El contrato se formalizó en Zaragoza, el 21 de diciembre de 1518¹¹⁴. El precio se estableció en 3.200 ducados, a los que se añadirían otros 200 en el caso de que el resultado final fuera plenamente satisfactorio. El sepulcro tenía que estar acabado en dos años.

Fancelli aún se detuvo algunos meses más en Zaragoza, donde murió en abril de 1519¹¹⁵. Enseguida se pasó el encargo a Bartolomé Ordóñez, con el que se firmaba el contrato en Barcelona el 1 de mayo de 1519¹¹⁶. Después de haber desarrollado una brillante trayectoria en Nápoles, Ordóñez se había establecido en Barcelona, donde colaboraba, al menos desde octubre de 1517, con Jean Mone, escultor del Rey, en el coro y el trascoro de la Catedral de Barcelona¹¹⁷. A juzgar por la documentación que ha llegado hasta nosotros, el contrato con Ordóñez fue mucho más explícito. Las condiciones expresaban que el monumento debía ajustarse a las medidas y seguir el modelo del sepulcro de los Reyes Católicos, con doce hornacinas en los lados de la cama, centradas por sus correspondientes medallones, sus grifos y sus santos en los ángulos, los escudos de armas en el centro del segundo cuerpo de la cama y la pareja de leones a los pies. Para asegurarse de que Ordóñez conociera “la forma e façion de que estan fechos los bultos e sepolturas de los Católicos Reyes mis señores abuelos... y el altor y grandor dellas para que vea la forma e manera de cómo han de yr las dichas sepolturas que agora a de hazer”, en junio de 1519 Carlos V ordenó que se librasen al escultor veinte ducados para pagarle el viaje a Granada¹¹⁸.

Ordóñez nombró como procurador general a su fiador, el mercader Pere Serra, tío de su esposa y vecino de Barcelona, quien sustituyó a los banqueros genoveses en las operaciones de cobro a la Hacienda real y de cambio de moneda para librar el dinero en Italia¹¹⁹. De nuevo el contino Gonzalo de Morales fue enviado a Carrara como supervisor de la marcha de los trabajos, de lo que se ocupó en 1519 y 1520¹²⁰, año durante el cual fue sustituido por el contador Juan Bernaldo de Quirós, quien desempeñó tal función durante cuatro años más¹²¹.

El escultor burgalés debió de trabajar en el sepulcro durante algo más de un año, pues no partió de Barcelona antes de la segunda quincena de octubre de 1519¹²². En su viaje a Italia le

¹¹⁴ MADURELL MARIMÓN, J. M., *Op. cit.*, pp. 367–368.

¹¹⁵ Dictó testamento el 19 de abril de 1519, MORTE GARCÍA, C., “Carlos I y los artistas de Corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny”, *Archivo Español de Arte*, LXIV, 255 (1991), pp. 319–320 y 332–333.

¹¹⁶ MADURELL MARIMÓN, J. M., *Op. cit.*, pp. 365–366. El escaso margen de tiempo existente entre la muerte de Fancelli y el encargo a Ordóñez, así como la coincidencia de que este último apareciera documentado por primera vez en Barcelona cuando ya se había terminado el sepulcro de los Reyes Católicos, ha hecho pensar que el burgalés habría colaborado con el italiano en el monumento real; la hipótesis encuentra otro apoyo en que también se traspasara el encargo del sepulcro de Cisneros a Ordóñez, LENAGHAN, P., *Op. cit.*, pp. 392–393. Aparte de la pertenencia de los personajes celebrados en esos sepulcros a la cúspide del poder, quizá la conexión entre ambos contratos resida en la identidad de los fiadores de Ordóñez en el contrato del sepulcro del Cardenal, Vivaldo y Fornet, que lo habían sido de Fancelli en el contrato del monumento real. Véase nota 86.

¹¹⁷ CARBONELL I BUADES, M., “Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona”, *Locus Amoenus*, 5, 2000–2001, pp. 117–147.

¹¹⁸ REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla Real de Granada...”, pp. 404–405.

¹¹⁹ Desde el mismo comienzo del encargo, como se deduce del libramiento ordenado el 3 de junio de 1519, AGS, CMC I, leg. 428, s. f. Otro documento de 1521 en AZCÁRATE, J. M. de, *Op. cit.*, p. 131.

¹²⁰ REDONDO CANTERA, M. J., “Nuevos datos sobre la realización del sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca”, *BSAA*, XLIV (1983), pp. 330.

¹²¹ Por ello cobraban 20.000 maravedís anuales. El pago a Gonzalo de Morales en AZCÁRATE, J. M. de, *Op. cit.*, p. 131. El de Juan Bernaldo, fechado el 15 de mayo de 1524, “para ayuda de costa de quatro años que a estado en genova y en carrara entendiendo en lo susodicho”, es decir, en la realización del sepulcro, en AGS, CMC I, leg. 428, s. f.

¹²² El pago recibido el 15 de octubre de 1519 parece una liquidación de cuentas de su obra en el trascoro de la Catedral de Barcelona, CARBONELL I BUADES, M., *Op. cit.*, pp. 145–146.

acompañaron Giovanni di Alessandro de’Rossi da Fiesole, –llamado también Giovanni Fiorentino– y Simone de Bellalana, más frecuentemente denominado Mantuano. Ordóñez estableció su taller en Carrara y reunió allí un nutrido equipo de colaboradores italianos, pues además del sepulcro real, se había comprometido a labrar el del cardenal Cisneros y los de la Familia Fonseca, que habían sido contratados por Fancelli. Cuando faltaban unos cuatro meses para que se cumpliera el plazo de terminación, fijado en abril de 1521, Ordóñez falleció en la ciudad italiana, entre el 5 de diciembre, fecha en la que dictaba su testamento, y el 10 de ese mismo mes, cuando se procedió a levantar el inventario de su taller¹²³. Según estos documentos, el trabajo estaba ya bastante avanzado, pues las figuras yacentes de los monarcas estaban finalizadas y medidas en sus cajas, así como tres de los lados de la cama sepulcral, tres ángulos y una de las cuatro piezas del basamento. Faltaban por terminar la urna, un frente de la cama, un ángulo y varias piezas del basamento, que en su mayoría estaban tan sólo esbuzcadas. De las cuatro figuras de los ángulos, tan sólo estaban esbuzcadas el san Miguel y el san Juan Evangelista, mientras que no se habían empezado aún las dos restantes, ni otros cuatro bloques entre los ángulos (probablemente el segundo cuerpo de la cama). Según Ordóñez, lo que faltaba por realizar sería terminado por escultores de gran capacidad, que debían seguir cobrando a cuenta de lo acordado con él. El testamento del escultor y el inventario de su taller transmite los nombres de sus colaboradores, que supera la media docena. A los ya citados, Simone Mantuano y Giovanni da Fiesole, hay que unir, como los más próximos al maestro, a Vittorio, apodado “Cogono”, y a Domenico di Desiderio Gareth de Bren, llamado “il Franzosino”¹²⁴. Estos dos últimos, junto con Cristóforo, fueron designados por Ordóñez para transportar e instalar el monumento en Granada cuando se finalizara¹²⁵. En un nivel superior, semejante al de un socio, se encontraba Pietro Aprile da Carona¹²⁶.

En 1521, Serra, que había quedado como tutor del hijo de Ordóñez, reclamaba el pago de lo que Ordóñez no había llegado a cobrar y, para ser más convincente, a finales de ese año afirmaba que el sepulcro ya estaba acabado¹²⁷. No era así, aunque tras la muerte de Ordóñez se siguió trabajando en el taller. El testimonio dejado por Raffaello da Montelupo¹²⁸ de lo que sucedió después resulta altamente verosímil a la luz de los documentos. Según este relato, a la muerte de Ordóñez, Giovanni da Fiesole, que tan sólo se dedicaba a esbuzcar los bloques de mármol, se dirigió al taller de Baccio da Montelupo, padre de Raffaello, en Florencia, en busca de unos jóvenes escultores paisanos suyos, para que ayudaran a terminar los encargos que estaba en marcha. A la vista de la excelencia del trabajo del joven Montelupo, el oficial de Ordóñez le llevó con él a

¹²³ ANDREI, P., *Op. cit.*, pp. 53–69. Una transcripción completa del inventario en MIGLIACCIO, L., “Carrara...”, pp. 134–136. También GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas...*, pp. 189–196.

¹²⁴ Ordóñez les encargó que le llevaran a enterrar en Barcelona. A Vittorio le dejó un legado de treinta ducados y a Domenico ordenó que se le subiera el salario mensual desde tres ducados y medio a cuatro. Il Franzosino había trabajado con Ordóñez durante su último año de vida y, tras su muerte, siguió en el taller durante veintidós meses, ANDREI, P., *Op. cit.*, p. 73–78. Otros artistas mencionados en el taller son Pandolfo Florentino y Andrea Ghetti de Carrara, MIGLIACCIO, L., “Carrara...”, p. 135. En la edición de *Las Vidas* de Vasari, Milanesi añade otros nombres de artistas en el taller de Ordóñez en Carrara: Tomeo di Menco Bersaglia, Francesco di Filippo del Mastro y Giovannino Nelli, aunque no se puede asegurar que intervinieran en el sepulcro real, MILANESI, G. (ed.), *Le opere di Giorgio Vasari*, t. IV, Florencia, 1906 (reimp., 1981), p. 554, nota 7.

¹²⁵ En 1525 Domenico y Giovanni viajaron a España, seguramente para instalar el sepulcro de Cisneros, MIGLIACCIO, L., “Precisiones...”, p. 386. La personalidad artística de algunos de ellos apenas se conoce, ABBATE, F., “Gian Giacomo da Brescia, Pandolfo Fancelli e le presenze spagnole nella bottega di Bartolomé Ordóñez”, en *Le vie del marmo...*, p. 143.

¹²⁶ ABBATE, F., *Op. cit.*, p. 139.

¹²⁷ AZCÁRATE, J. M. de, *Op. cit.*, pp. 131–132. La cantidad de 204.000 maravedís cobrada el 21 de enero de 1522 responderá a esa demanda, AGS, CMC I, leg. 428, s. f.

¹²⁸ MILANESI, G. (ed.), *Op. cit.*, pp. 554–557. Traducido al español en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, t. I: Siglo XVI, Madrid, 1923, pp. 458–459.

Carrara, donde Juan Bernaldo de Quirós supervisaba los trabajos y efectuaba los pagos. Durante el año que Montelupo permaneció allí, cobró seis escudos al mes. En el antiguo taller de Ordóñez laboraban por entonces una docena de maestros, especializados en diferentes funciones, desde la estereotomía hasta la escultura, pasando por las labores de talla. Al poco de llegar Montelupo, se incorporaron los napolitanos Gian Giacomo da Brescia y Girolamo Santacroce (1502–1537)¹²⁹, que trabajaron allí al menos hasta 1522¹³⁰. Después de un año, dejó de llegar el dinero y tras seis meses sin cobrar, muchos oficiales abandonaron el taller y los trabajos quedaron parados. Se envió a un emisario a España en busca de fondos. Según Montelupo, tardó mucho tiempo en volver y los limitados caudales que consiguió se repartieron entre los oficiales. El sepulcro real no estaba totalmente terminado, pues en junio de 1524 Quirós fue enviado a Barcelona con 150.000 maravedís para pagar a Serra, quien se comprometió a cumplir lo pactado con Ordóñez¹³¹. A fines del año siguiente Pietro Aprile da Carona y Giovanni de' Rossi da Fiesole actuaron en nombre del mercader barcelonés para pagar y despedir a los miembros del taller¹³². La obra permanecía parada o, al menos pendiente de rematar. Algunas piezas, por ejemplo, estaban sin pulir, como se afirmó años más tarde.

Hasta 1529 los documentos no vuelven a mencionar el sepulcro. Lo hacen para preparar el traslado a Granada¹³³, sin que conste que se emprendiera ninguna medida inmediata para ello. Al año siguiente, Isabel de Portugal, que había quedado como gobernadora de Castilla en ausencia de Carlos V, ordenó al embajador imperial en Génova, Gómez Suárez de Figueroa, que averiguara el estado en el que se encontraba el sepulcro y las cuentas pendientes por ello, con objeto de que se pudiera dar por terminado el monumento “con toda brevedad e diligencia” y enviarlo por mar a Cartagena¹³⁴. Para agilizar el proceso y hacer efectivo el traslado, la Emperatriz envió a Italia a Francisco Ramos en el otoño de 1531¹³⁵, al tiempo que transfirió 300 ducados a Génova para saldar las cuentas pendientes y avisó a Andrea Doria para que trajera en sus galeras las piezas del sepulcro lo antes posible. La entrega de la obra se demoró, ya que aún no se habían resuelto los problemas relativos al reparto de herencia de Ordóñez y quedaban pagos pendientes¹³⁶. En 1532 la emperatriz urgía al embajador para que no hubiera “mas dilación en acabarse

¹²⁹ Sobre este escultor, NALDI, R., *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Nápoles, 1997; su estancia en el taller de Ordóñez, pp. 19–20.

¹³⁰ En octubre de ese año Gian Giacomo da Brescia, Girolamo Santacroce y Iacobo Vanelli otorgaban un poder para que los herederos de Ordóñez les pagaran por su trabajo en el trabajo de las obras que habían quedado incompletas a la muerte del burgalés, NALDI, R., “Il viaggio a Carrara nella giovinezza di Girolamo Santacroce”, en *Le vie...*, p. 149, a partir de CAMPORI, P. G., *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. Catalogo storico*, Modena, 1855.

¹³¹ Se pagó a Serra por cédula real dada en Burgos, 3 de junio de 1524, AGS, CMC I, leg. 428, s. f. El compromiso de Serra en MADURELL MARIMÓN, J. M., *Op. cit.*, pp. 365–399.

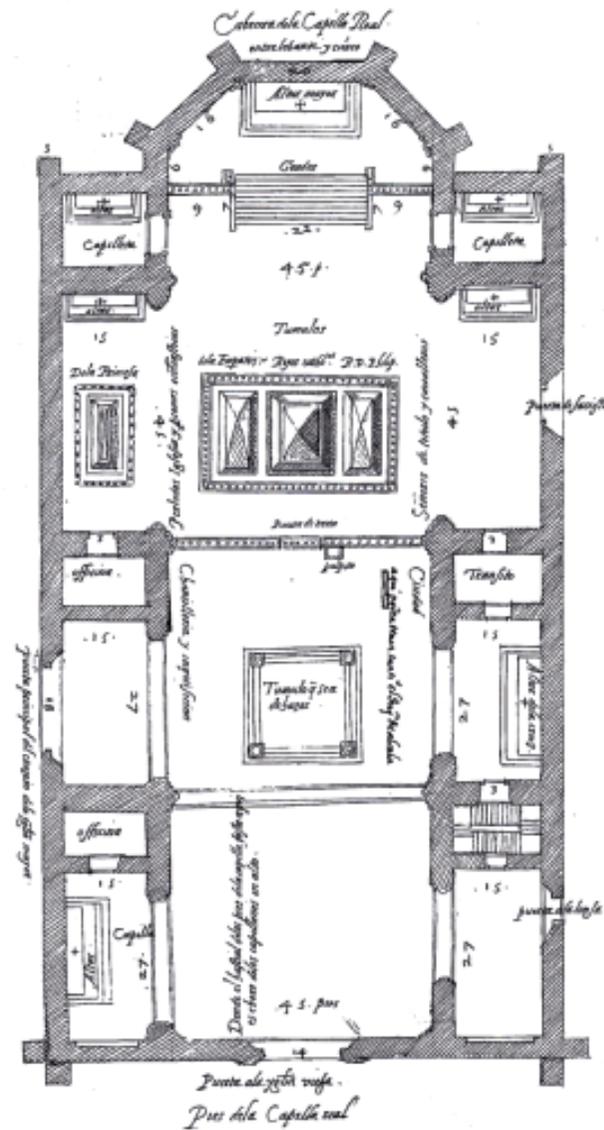
¹³² Habían trabajado durante siete meses y un tercio, con un salario de seis ducados y medio al mes, ANDREI, P., *Op. cit.*, pp. 81–82.

¹³³ La liquidación de los 185.000 maravedís librados al contino por “hazer e traer dichos bultos e sepulturas a la capilla real de granada” finalizan en 1529, AGS, CMC I, leg. 428, s. f.

¹³⁴ AZCÁRATE, J. M. de, *Op. cit.*, pp. 132–133.

¹³⁵ *Idem.*, pp. 133–135 y 137–138. Ramos era vecino de Valladolid. Ya había actuado años atrás como apoderado de Pere Serra, cuando se le pagaron 150.000 maravedís en 1522. En 1531, 1532, 1534 y 1536 recibió varios pagos por “hazer acabar e traer los bultos e sepulturas del rey don Felipe y Reyna doña Juana”, AGS, CMC I, leg. 428, s. f.

¹³⁶ La emperatriz se vio obligada a pedir la colaboración de Fadrique de Portugal, obispo de Sigüenza y virrey de Aragón para retener ciertas cantidades que se habían pagado a Ordóñez y a Serra. También escribió a la marquesa Ricciarda Cybo-Malaspina (1497–1553), señora de Massa y Carrara entre 1519 y 1546, para que interviniera en la resolución de los problemas que impedían el traslado. Francisco Ramos acudió al embajador imperial en Luca, donde vivía un hermano de Ordóñez, Francisco, monje franciscano proveniente del convento de Medina de Pomar, y recibió de la soberana una carta de presentación para poder pedir justicia sobre esta cuestión en cualquier jurisdicción de Italia. El enviado imperial, que había ido a Loreto probablemente en busca de ciertos artistas que hubieran trabajado en el taller de Ordóñez, enfermó y estuvo ausente de su misión durante varios meses. Sobre estas incidencias, AZCÁRATE, J. M. de, *Op. cit.*, pp. 135–137.



Planta de la Capilla Real de Granada. 1573 (antes de la colocación del sepulcro de Felipe I y Juana I de Castilla).

de repulir y poner en horden los bultos” y le ordenó que tomara otros 600 ducados al cambio para ello¹³⁷. Finalmente, en marzo de 1533, las cajas que contenían las piezas del sepulcro real, salían de Génova en dirección a Cartagena, en unión de las pertenecientes a los Fonseca, destinadas éstas a la iglesia de Santa María de Coca (Segovia). Con el flete iban Antonio María de Aprile y otro escultor, que se ocuparían de “asentar las obras de su majestad”¹³⁸, pero sólo se encargaron de su transporte, pues el cargamento no continuó su viaje a Granada. Las cajas permanecieron en el puerto murciano durante seis años.

En 1538 se preparaba el acarreo del sepulcro a la Capilla real granadina, que finalmente se efectuó al año siguiente¹³⁹. La orden definitiva para ello se dio pocas semanas después de la muerte de la emperatriz, el 1 de mayo de 1539¹⁴⁰. El traslado del cadáver de ésta a la Capilla Real de Granada debió de remover el recuerdo de Carlos V sobre el sepulcro de sus

¹³⁷ Los 300 ducados, pagados al elevado cambio de 410 maravedís, no habían sido suficientes para pagar a los escultores, REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla...”, p. 409.

¹³⁸ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F., “Los Fonseca y sus mausoleos en la villa de Coca”, *Armas y Trofeos. Revista de Historia e de arte*, VI (1985–1986), p. 84.

¹³⁹ POSCHMANN, A., “Algunos datos nuevos sobre el monumento de don Felipe ‘el Hermoso’ y doña Juana ‘la Loca’ en la Real Capilla de Granada”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVIII (1918, 1), pp. 44–46.

¹⁴⁰ *Ibidem*; AZCÁRATE, J. M. de, *Op. cit.*, pp. 138–139; REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla...”, pp. 413–414 y AGS, CMC I, leg. 428, s. f.

padres, que fue transportado por tierra a Granada¹⁴¹. Cuando éste llegó a la ciudad del Darro, las piezas se almacenaron en el Hospital Real. Se recordaban las instrucciones dadas por el Emperador en 1526, pero no se habían preparado los arcosolios. Tampoco llegaron de la Corte indicaciones ni órdenes sobre la instalación.

En 1555 murió Juana I y fue enterrada provisionalmente en el convento de Santa Clara de Tordesillas. En 1573 Felipe II decidió que los restos de su abuela se llevaran a la Capilla Real¹⁴² y los de su madre, al monasterio de El Escorial. Alonso de Rojas, Capellán Mayor del templo, escribió a Felipe II para que ordenase instalar el sepulcro de sus abuelos, porque eran “*pieças muy insignes*” y convenía que “*hissiesen el efecto para el que fueron hechos*”. Para ello proponía colocar los yacentes de don Felipe y doña Juana a los lados de la cama de los Reyes Católicos, lugar ocupado hasta entonces por las *tumbas* provisionales de Isabel de Portugal y de Felipe el Hermoso. Juan de Maeda, Maestro Mayor de la Catedral y de la Capilla Real de Granada, fue más allá y anticipó la solución definitiva. Además de mostrarse contrario a que los yacentes se colocaran en los muros de la capilla mayor, ya que se trataba de “*un lecho... para poner esento y libre, por estar labrado por todas quatro partes tanto en una como en otra aunque las historias son diferentes...*”, el arquitecto propuso su colocación en el tramo central del crucero, junto al de los Reyes Católicos¹⁴³.

A finales de 1591 se volvió a advertir al monarca que las piezas del sepulcro se deterioraban en su almacenamiento. Ambrosio de Vico, Maestro Mayor de la Catedral granadina, y Juan de Vega, aparejador de la Alhambra, examinaron “*obra tan bien labrada y de tanta estima y preçio... de admirable imaginaria y follaje... aguda invención*” y prepararon un presupuesto para su reparación e instalación¹⁴⁴.

Después de que se pensara en trasladar el monumento a Valladolid, finalmente se asentó en la Capilla Real de Granada en 1603, según la traza dada por Ambrosio de Vico, visada por Francisco de Mora¹⁴⁵. Contrariamente a lo esperable, se colocó en una posición de primacia con respecto a los Reyes Católicos, en el lado izquierdo del tramo central del crucero. Quizá Felipe III quiso honrar de este modo al primer monarca que había llevado su nombre y que había introducido en España el linaje de los Austrias, como se recordó en la inscripción que se puso a los pies.

Una vez montado, el sepulcro de don Felipe y doña Juana ofreció un aspecto bastante diferente a la intención primigenia del encargo. Su altura superaba con creces la del monumento de los Reyes Católicos, debido sobre todo a la introducción de una pieza no prevista en un principio, el sarcófago sobre el que se tienden las figuras yacentes de los monarcas¹⁴⁶. En 1611 se consideró que esa diferencia de altura de dos tercias de vara (algo más de medio metro) entre ambos mausoleos constituía una “deformidad” y se pidió un informe a Juan de la Vega, maestro de obras de la Alhambra y a Ambrosio Vico, maestro de obras de la Catedral, para encontrar una solución que los dejara al mismo nivel, pero no se llegó a tomar ninguna decisión al respecto¹⁴⁷.

¹⁴¹ POSCHMANN, a., “Algunos datos nuevos y curiosos sobre el monumento de don Felipe ‘el Hermoso’ y doña Juana ‘la Loca’ en la Real Capilla de Granada”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. XXXVIII, 1918 (1), pp. 42–46.

¹⁴² Carta de Juana de Austria a Carlos V, 13 de abril de 1555, FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Corpus documental de Carlos V*, Madrid, t. IV, p. 207. También, ZALAMA, M. A., *Vida cotidiana...*, pp. 273–281. Su llegada en PARRA ARCAS, M. D. y MORENO GARZÓN, L., *Op. cit.*, pp. 403–405.

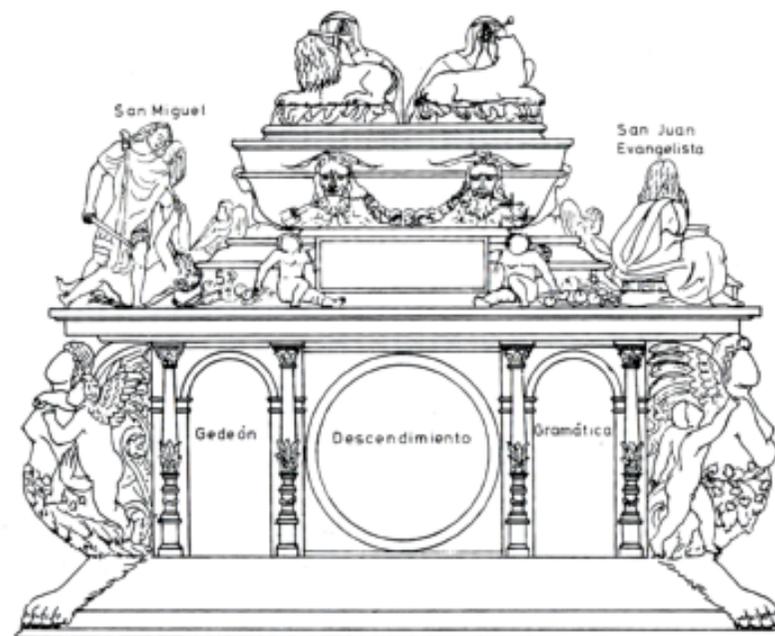
¹⁴³ Todo ello ha sido recogido en REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla...”, p. 412.

¹⁴⁴ *Idem.*, p. 413.

¹⁴⁵ GALLEGO Y BURÍN, A., *Op. cit.*, pp. 58 y 170.

¹⁴⁶ La potenciación de la verticalidad y la presencia del sarcófago han sido relacionados con los monumentos reales de Saint-Denis, en Francia, MIGLIACCIO, L., “Carrara...”, p. 112.

¹⁴⁷ Documento citado por LENAGHAN, P., *Op. cit.*, p. 390. Los arquitectos propusieron cuatro soluciones, con sus presupuestos y plazos. La primera consistía en rebajar la altura del sepulcro de don Felipe y doña Juana, bien vaciando el suelo



Sepulcro de Felipe I y Juana I de Castilla. Testero de los pies, Capilla Real de Granada [dibujo de J. Sancho, según indicaciones de M. J. Redondo].

El efecto de la acentuación de la verticalidad en el sepulcro de don Felipe y doña Juana ya venía dado por la recuperación de la ortogonalidad en la cama y el consiguiente abandono del perfil ataludado, aunque sus dimensiones en altura eran idénticas a las del mausoleo de los Reyes Católicos. Objetivamente los yacentes, especialmente el del rey, tenían un mayor resalte y las cuatro figuras angulares de santos protectores, claramente independizadas del segundo cuerpo tronco-piramidal de la cama, eran de mayor tamaño que las de sus predecesores. Por su parte, la plasticidad de las nuevas figuras antropomorfas en los ángulos de la cama contribuía a conseguir un efecto de discontinuidad en los perfiles del conjunto, mucho más acentuada si se compara este monumento con el punto de partida de la serie, el sepulcro del príncipe don Juan.

por debajo, lo que no se estimó viable por la proximidad a la cripta, bien cortando la cama, lo que causaría una “grande diformidad”; costaría 400 ducados y se haría en cuatro meses. La segunda, con la colocación de unas basas nuevas bajo el monumento de los Reyes Católicos, con un presupuesto de 1.000 ducados y seis meses de obras, fue descartada por que “todo el ornato queda sin proporción”. La tercera proponía la sustitución del sarcófago de don Felipe y doña Juana por un suplemento “labrado y bien tallado que imite a lo demas”, aunque quedaría “con mucho menos hornato y gracia”; se evaluó en 600 ducados y seis meses de trabajos. Finalmente la que se juzgó más viable contemplaba la introducción de una urna de mármol de Carrara bajo los yacentes de los Reyes Católicos; su coste se calculó en 1.000 ducados y su plazo de ejecución en un año. Vico y de la Vega dibujaron una planta sobre ello, que lamentablemente no ha llegado hasta nosotros. El informe está fechado en 18 de octubre de 1611, AGS, PE, leg. 283, 18.

Estos cambios resultan aún más sorprendentes a la luz del conocimiento del contrato y de las condiciones aceptadas por Ordóñez. No son sólo consecuencia de un concepto escultórico diferente con respecto al de Fancelli, apegado aún a fórmulas *quattrocentistas*, sino que invierten la relación de primacía visual que debería existir entre los dos monumentos reales –lo que intentó remediarse en 1611, como ya se ha visto– y añaden unas formas claramente paganas a un espacio profundamente vinculado a la defensa de la fe cristiana, donde el sentido del *decorum* había llevado a Carlos V a ordenar la sustitución, pocos años después de encargarse el sepulcro, de unas representaciones de los monarcas fundadores¹⁴⁸. No es posible pensar que el nuevo rumbo que tomó el sepulcro fuera fruto de una iniciativa personal de Ordóñez, sin conocimiento de la Corte, máxime cuando había un continuo imperial permanentemente destacado en el taller. Tampoco es posible achacarlo a un cambio de planes tras la muerte del escultor, pues, como ya se ha visto, las partes más importantes estaban ya terminadas por entonces y lo que aún estaba pendiente de realizar seguiría en gran medida los diseños dejados por el burgalés. En qué circunstancias se produjeron esos cambios, por qué motivos y quién los decidió son incógnitas aún pendientes de despejar. Las semejanzas que ofrecen las novedades introducidas con otras soluciones vigentes en Italia o el seguimiento de ciertos modelos para aquellas partes del monumento que se alejaron del punto de partida no son argumentos suficientes para justificarlo, pues esos mismos paralelismos o influencias se aprecian claramente en otras partes que sí se adaptaron a lo que había sido acordado con Fancelli.

Una hipótesis plausible podría ser que el cambio se produjera antes de la partida de Ordóñez a Italia, ya que éste firmó precipitadamente el contrato tras la muerte de Fancelli y aún tardó más de cuatro meses en abandonar Barcelona. Durante ellos iría a Granada, lo que parece probar la forma del sepulcro de Cisneros, que también contrató y que se mantuvo más fiel al modelo de los Reyes Católicos. Quizá de la visión del sepulcro de Fancelli surgió el deseo de imprimir un *tour de force* al modelo acordado, por considerarlo un tanto anticuado. Su conocimiento de las novedades que se producían en el arte italiano le pudo llevar a proponer algunas variantes, inspiradas de nuevo en un referente papal, en este caso el sepulcro para Julio II proyectado por Miguel Ángel, del que Ordóñez tendría conocimiento, cuando menos indirecto¹⁴⁹.

De este modo encuentran su explicación la cama vertical, la “humanización” de las figuras de las esquinas, el bulto redondo de los santos angulares y la introducción del sarcófago, así como la concepción general de cuerpos escalonados. Hasta qué punto fueron conscientes de ello Antonio de Fonseca y el propio Carlos V es una cuestión de lo que no se encuentra ningún indicio en la documentación conocida. Las instrucciones dadas por el Emperador en 1526 y el plan de Siloe de 1543, pese a la antigua relación mantenida por éste con Ordóñez, revelan más bien un desconocimiento de esas formas y de sus connotaciones. El hecho de que el sepulcro del Cardenal Cisneros mantuviera los grifos angulares y no incorporara el sarcófago confirma el singular realce que se quiso dar al monumento de don Felipe y doña Juana.

Los frentes de la cama sepulcral mantienen la consabida división en hornacinas y tondos. La compartimentación se acentúa con el uso de unas columnas abalaustradas, de fuste rodeado por hojas de acanto en su parte inferior, que apoyan en una heterodoxa basa estriada, según diseño

¹⁴⁸ Diego Siloe fue encargado de hacer unas nuevas figuras orantes de los Reyes Católicos para poner por delante del retablo mayor de la Capilla Real. Las anteriores, realizadas por Bigarny, fueron retiradas. La primera publicación sobre ello en GÓMEZ-MORENO, M., “Sobre el Renacimiento en Castilla. II. En la Capilla Real de Granada”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I (1925), pp. 287-288. La cédula de Carlos V ordenando el cambio en REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla Real...”, p. 408. Un desarrollo de esta cuestión en LEÓN COLOMA, M. Á., “Imágenes plásticas...”, pp. y “Lenguajes plásticos...”, p. 390.

¹⁴⁹ Su socio Pietro da Carona proveía de mármol a Miguel Ángel en 1522, CAMPORI, P. G., *Op. cit.*, p. 122.

similar al utilizado por los mismos años por Diego Siloe en la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos¹⁵⁰. La secuencia de nichos que contienen alegorías femeninas tiene su precedente en los sarcófagos clásicos de columnas¹⁵¹. Para las escenas de los medallones (Natividad, Epifanía, Oración del Huerto y Descendimiento) se han señalado diversos modelos formales, iconográficos y compositivos¹⁵², de los cuales el más evidente es el de la *Pala Baglioni*, conocida también como *Deposizione Borghese* (Galería Borghese, Roma), firmada por Rafael y fechada en 1507. Las figuras dentro de las hornacinas representan a las Virtudes Teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y a las Cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza). Para completar el número de doce, en el contrato se especificó que se figuraran las alegorías de cinco Doctores del Espíritu Santo. Aunque existe una tradición de la exégesis cristiana que asocia ambos grupos de valores espirituales¹⁵³, difícilmente se pueden identificar como los Doctores del Espíritu Santo –de rarísima representación, consistente habitualmente en una o varias palomas– a las cinco figuras que se añaden a las Virtudes. El personaje masculino de evocación miguelangelesca, por su fuerte complexión y cabeza de fuerte carácter, ha sido reconocido como Gedeón, el juez bíblico que fue adoptado como el paradigma del héroe en la tradición cristiana, en sustitución del pagano Jasón¹⁵⁴. Otras tres hornacinas contienen figuras con un libro, situado a los pies o sujetado entre las manos, lo que indica un perfil intelectual para todas ellas. El grupo formado por un anciano que muestra a un niño el cómputo que efectúa con los dedos de su mano ha sido identificado como la Aritmética¹⁵⁵, aunque ese gesto es propio también de las figuras de oradores y predicadores que enumeran de este modo sus argumentos, por lo que también podría tratarse de la Retórica. La identificación de la Teología con la figura de una mujer de edad avanzada, envuelta en amplias vestiduras, con una caracterización muy próxima a la que representa tal disciplina en el sepulcro del Cardenal Cisneros, ha sido generalmente aceptada¹⁵⁶. Paradójicamente, su modelo fue el grabado perteneciente a una de las series conocidas como los *Tarots de Mantegna*, en la que aparecía identificada como la Aritmética¹⁵⁷. A su vez, el naípe con la Gramática, figurada también como una mujer madura, inspiró la concepción de la corpulenta figura femenina que se encuentra a los pies de la cama sepulcral, por lo que podría identificarse a ésta con esa disciplina



DESCENDIMIENTO.
Bartolomé Ordóñez.
Sepulcro de Felipe I y
Juana I de Castilla,
Capilla Real de Granada.

¹⁵⁰ En el arco central de la escalera. El modelo de columna, en una versión más estilizada, reaparece en el arco sepulcral de Gaspar de Illescas, en el claustro de la Catedral de Burgos, de fuerte influencia siloesca.

¹⁵¹ REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro...*, pp. 97-98; MIGLIACCIO, L., “Carrara...”, p. 112.

¹⁵² MIGLIACCIO, L., “Carrara...”, pp. 113-115; Ídem., “Precisiones...”, pp. 382-383; Ídem., “Uno spagnuolo...”, p. 131; LEÓN COLOMA, M. Á., “Lenguajes...”, p. 387.

¹⁵³ MIGLIACCIO, L., “Carrara...”, p. 112.

¹⁵⁴ REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro...*, p. 155; DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta...*, pp. 680-681 y 684.

¹⁵⁵ GÓMEZ-MORENO, M., *Las águilas...*, fig. 46.

¹⁵⁶ La identificación fue propuesta por GÓMEZ-MORENO, M., *Las águilas...*, fig. 45.

¹⁵⁷ Con la eliminación de las monedas que contaba con sus manos, la alegoría se adaptó a su nuevo significado. Sobre los naipes de Mantegna, MARLE, R. van, *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance*, Nueva York, 1971, p. 245 y fig. 265 (p. 237). La publicación de la serie en *The Illustrated Bartsch*, vol. 24: *Early Italian Masters*, ed. por ZUCKER, M., Nueva York, 1980, pp. 170-179.

del *Trivium*¹⁵⁸. La última integrante de este grupo heterogéneo es una figura femenina con las manos en oración que muestra un corte sobre su pecho izquierdo y se alza junto a un tajo, por lo que en su momento propusimos su identificación con santa Anastasia¹⁵⁹, cuyo nombre evoca la resurrección. La identificación y el sentido de las últimas cuatro figuras es uno de los problemas que aún presenta la comprensión del sepulcro. La sustitución de la iconografía prevista por otra diferente se integra dentro de la serie de cambios efectuados sobre lo establecido en el contrato que conocemos. Si se prefirió acudir a algunas alegorías que en ese momento se preparaban para el sepulcro del cardenal Cisneros o si hubo alguna modificación en la iconografía a representar antes o después de la muerte de Ordóñez es un punto sobre el que aún no tenemos respuestas.

A su vez, el escultor actuó con una inesperada libertad en la concepción de las cuatro figuras monstruosas que rematan los ángulos de la cama. La caracterización no es fácil, pues poseen torso humano, alas en la espalda, abdomen de ave que se bifurca en unos roleos vegetales y garra de león, por lo que los estudiosos que se han ocupado de ellos han identificado a las figuras masculinas como sátiros y tritones, y a las femeninas, como sátiresas, esfinges, arpías, sirenas¹⁶⁰. Las que se encuentran hacia el altar tienen un hermoso y joven medio cuerpo femenino, al modo de las Venus clásicas, mientras que las masculinas, situadas al otro lado, en la cabecera del monumento, presentan un aspecto más maduro, por su cabeza barbada y su gesto más grave. Cada uno de estos híbridos es acompañado por un niño desnudo –dos de los cuales también son alados– hacia el que se vuelven. En actitud de juego, los *putti* se encaraman o son transportados por las figuras adultas, que se giran hacia ellos con una torsión de evocación miguelangelesca. En el caso de las femeninas, el giro ladeado de su cabeza recuerda al *Esclavo moribundo* (Museo del Louvre, París) y en el de los masculinos, de gesto más forzado, al *Laocoonte*¹⁶¹. En unión del sarcófago en el que reposan los yacentes, estos monstruos son una libertad anticuaría del escultor, inspirado por los seres híbridos que poblaban los *thiasos* marinos y los cortejos dionisiacos representados en los sarcófagos romanos, que en el Renacimiento fueron copiados en dibujos que circularon entre artistas y aficionados¹⁶². El tema fue abordado de forma similar también en algunas estampas contemporáneas, como las que hizo el grabador que firmaba con “I B” y un pequeño pájaro¹⁶³. La representación de estos temas en un contexto funerario recibe una interpretación historiográfica en clave escatológica, como imagen del alma transportada al Más Allá. Su simbolismo heráldico es evidente, pues cada una de las parejas formadas por una figura adulta y otra infantil, lleva un elemento perteneciente al escudo o a las divisas de la pareja real: la cruz de San Andrés un gran eslabón del collar de la Orden del Toisón y el vellocino de oro, portados por los grupos masculinos, y la granada y las flechas, por los femeninos. La ubicación de éstos en el testero más próximo al altar denota la primacía concedida a la heráldica de doña Juana sobre la de su esposo. El segundo cuerpo de la cama es el más similar al del monumento de los Reyes Católicos. Los costados están centrados por los escudos de armas comunes, coronados, protegidos por el águila de

¹⁵⁸ REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro...*, p. 206.

¹⁵⁹ *Idem.*, p. 176. Menos probable parece su identificación con santa Águeda, martirizada con el corte de sus pechos y considerada protectora de las mujeres, sentido reforzado por su presencia en el costado correspondiente a la Reina.

¹⁶⁰ MIGLIACCIO, L., “Carrara...”, p. 117: sátiros y arpías y “Uno spagnuolo...”, p. 127: tritones y arpías; LEÓN COLOMA, M. Á., “Los mausoleos...”, p. 87 y “Lenguajes...”, p. 388: sátiros y sátiresas; LENAGHAN, P., *Op. cit.*, p. 395: tritones y esfinges; REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro...*, pp. 215–216: tritones y sirenas.

¹⁶¹ Modelos de la estatuaria clásica ya señalados por LEÓN COLOMA, M. Á., “Los mausoleos...”, p. 87.

¹⁶² La inspiración de estos híbridos en los del *thiasos* marino que decoraba el sarcófago que se encontraba en la iglesia de San Francesco a Ripa, en Roma, actualmente en el Museo del Louvre, ha sido propuesta por MIGLIACCIO, L., “Carrara...”, p. 117 y “Uno spagnuolo...”, p. 127. Un dibujo de este sarcófago forma parte del repertorio de dibujos recogido en el *Codex Escorialensis*, fol. 5 vº y p. 90.

¹⁶³ En particular los que representan a una familia de tritones y a una sátiresa con sus dos hijos, *The Illustrated Bartsch*, vol. 24: *Early Italian Masters*, Nueva York, 1980, p. 71 y vol. 25, p. 66.

san Juan e incluidos dentro de una corona vegetal sostenida por ángeles. El de la izquierda –lado de la reina– está rodeado por un collar cuyas piezas tienen forma de granadas y flechas. El de la derecha, correspondiente a don Felipe, es circundado por el collar de la Orden del Toisón de Oro. En la cabecera el escudo tiene un marco formado por un cuero recortado, está timbrado por dos morriones, alusivos a las dos dinastías, y es sujetado por una pareja de *putti* sonrientes. A los pies se halla una *tabula* en la que se inscribió el epitafio que se añadió con posterioridad¹⁶⁴.

En las esquinas se localizan los santos protectores de las casas reales de los difuntos, esculpidos en bulto redondo. En el costado de doña Juana se encuentran *San Juan Bautista*, atribuido a Santacroce, siguiendo seguramente diseños de Ordóñez¹⁶⁵, y San Juan Evangelista. En el lado de don Felipe guardan su sueño *San Andrés*, patrono de la casa de Borgoña, y *San Miguel vencedor del demonio*, prototipo del caballero cristiano, al que acompaña una balanza por debajo, en alusión a su función de pesador de las almas tras su muerte. Por detrás de las gurnaldas que unen las figuras de los santos protectores con los escudos se han tallado en bajorrelieve unas escenas de difícil visibilidad, relativas al santo en cuya proximidad se encuentran¹⁶⁶.

El sarcófago sobre el que descansa la pareja real, inspirado en los de la Antigüedad romana por su forma y su decoración, era un elemento frecuente en los monumentos funerarios del Renacimiento. Años atrás, el mismo Ordóñez había convertido a una pieza de este tipo en protagonista del sepulcro de Andrea Bonifacio Cicaro, en la iglesia de los Santos Severino y Sosio de Nápoles. La urna de don Felipe y doña Juana pudo estar inspirada en la del sepulcro del cardenal Pietro Riario, en la iglesia de los Santos Apóstoles de Roma¹⁶⁷. Pero aún es más estrecho el parentesco con el sarcófago del sepulcro de Catalina Enríquez de Ribera, en la cartuja de las Cuevas de Sevilla, encargado en Génova en 1520 y realizado por Paze Gazini entre esa fecha y 1525. El nexo entre ambos sarcófagos no sólo viene dado por la contemporaneidad, sino por la relación de los Aprile con Ordóñez y sus obras, pues Antonio Maria di Aprile, autor del sepulcro del marido de doña Catalina, Pedro Enríquez de Ribera¹⁶⁸, transportó las piezas del sepulcro real a Cartagena, como se ha visto antes. La urna real sigue un diseño muy similar a la sevillana, con lados que se curvan hacia la base y frentes divididos en dos zonas, en la inferior de las cuales unas arpías actúan como tenantes en los costados. Entre ellas se amontonan objetos de referencia heráldica: yugos y flechas en el lado de doña Juana, y vellocinos y eslabones en el de su esposo.

A finales del siglo XVI se consideró que el sarcófago, además de constituir el anticuario soporte de los yacentes reales, podría cumplir con su función primigenia, pues esta pieza estaba “vacía en vuelta para poner los guesos de los señores reyes”¹⁶⁹.

La concepción de los yacentes preveía una visibilidad mayor de la que presentan en su instalación. Así se entiende la elevación de la pierna situada hacia el interior, determinada por su apoyo sobre el lomo de la pareja de leones situada a los pies. En ese mismo sentido, las figuras giran sus cabezas y orientan sus atributos hacia el exterior. Pese a que reinaron tan poco –o precisamente, por ello– los monarcas están revestidos de todas las insignias de su condición: coronas reales en las cabezas, capa forrada de armiño, collares sobre el pecho (el de la Orden del Toisón en don Felipe y otro con haces de flechas en doña Juana), cetro en las manos de la reina y espada de

¹⁶⁴ GALLEGU Y BURÍN, A., *Op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁵ BOLOGNA, F., en *Sculture lignee nella Campania*, Nápoles, 1950, p. 164; MIGLIACCIO, L., “Carrara...”, p. 117; NALDI, R., *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Nápoles, 1997, pp. 50 y 185.

¹⁶⁶ GÓMEZ-MORENO, M., *Las águilas...*, p. 25, ya se refirió a los relativos a san Andrés. La identificación de estas escenas en REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro...*, pp. 149–150, 177 y 187–188.

¹⁶⁷ Ya fue señalado por GÓMEZ-MORENO, M., *Las águilas...*, p. 26.

¹⁶⁸ Sobre ellos, LOZOYA, M. de, *Escultura de Carrara en España*, Madrid, 1957, pp. 7–14.

¹⁶⁹ REDONDO CANTERA, M. J., “La Capilla...”, pp. 413–414.



Figuras sepulcrales de Felipe I y Juana I de Castilla. Bartolomé Ordóñez. Capilla Real de Granada.

pomo avenerado –en alusión a Santiago– con la punta dirigida hacia arriba, en recuerdo de su coronación¹⁷⁰, entre las del Rey, que viste armadura con sobrecota en la que figuran los símbolos de todos los reinos sobre los que tuvo autoridad, de modo muy similar a como aparece en el retrato de cuerpo entero de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas. Doña Juana viste un traje con mangas de media punta que corresponden a la moda del momento de realización del sepulcro, aún bajo la influencia franco-flamenca, mientras que su peinado, con una larga cabellera lisa recogida hacia atrás, resulta un tanto arcaizante. La pareja posee unas facciones juveniles, de rasgos idealizados, sin ningún carácter de retrato. En el rostro de doña Juana, Ordóñez cumplió la condición contractual de que fuera algo más delgado y de perfil más aguileno que el de su madre.

La orientación de la representación sepulcral de Juana I de Castilla hacia su izquierda no deja lugar a dudas de que la situación prevista para ella en el monumento era la que tiene, en el lado del Evangelio, al igual que su madre, la Reina Católica lo hace en el suyo. Tal lateralidad denotaba una posición de jerarquía con respecto a los esposos de ambas, los cuales fueron figurados, tras la muerte, como reyes consortes. Los avatares del destino condujeron el sepulcro de los Reyes Católicos hacia el lado de la Epístola, de rango inferior. De este modo, como si la Historia hubiera querido compensar a tan postrado personaje, se produjo la paradoja de que la efigie funeraria de doña Juana, además de ser la más hermosa, ocupara el lugar que significaba el mayor de mayor categoría entre tan selecta compañía.

¹⁷⁰ Sobre ese ceremonial, véase el artículo de DOMÍNGUEZ CASAS, R., en este mismo libro.

Reliquias de los Habsburgo y conventos portugueses

El patronazgo religioso de Catalina de Austria*

ANNEMARIE JORDAN GSCHWEND**

[...] foy o exemplo de illustres matronas a santas vivas porque resplandeceo com admiravel prudencia, e foy digna de eterno louvor pella bondade, mancião e piedade, da qual presenca nunca sahio¹.

Simão Coelho, 1572

JUAN DE BORJA, EMBAJADOR ESPAÑOL EN LA CORTE DE RODOLFO II EN VIENA, escribió en mayo de 1578 una conmovedora carta a su colega Juan de Zúñiga, embajador castellano en Roma, en la cual expresaba su sincero pesar por la reciente muerte de la reina portuguesa, la última Habsburgo de su generación². Como la hermana más joven del emperador Carlos V, Catalina había alcanzado en 1578 un elevado nivel de consideración y respeto dentro de la familia Habsburgo y sus respectivas cortes. Ella cultivó unas excelentes relaciones con la corte imperial austriaca, primero con su hermano, Fernando I³, luego con el hijo de éste, Maximiliano II, y finalmente con su sobrino-nieto, Rodolfo II. Estas relaciones fueron reforzadas por regalos intercambiados entre la reina portuguesa y la corte imperial, principalmente artículos de lujo y animales vivos (incluyendo elefantes) importados desde las colonias portuguesas (*feitorias*) en África y en la India⁴.

* Traducción del original en inglés de Rosa María Alonso Olmos y Miguel Á. Zalama.

** Investigadora, Suiza & Centro de Historia de Além-Mar, Lisboa.

¹ Este ensayo está dedicado a la memoria de Robert Oresko, fallecido recientemente, el 15 de febrero de 2010.

² Bibliothèque publique et universitaire (BPU), Génova, Collection Édouard Favre (antes Altamira), vol. 14, fol. 39 (10 mayo de 1578): "ya se havia tenido nueva de la muerte [...] de la Reyna de Portugal por quien trae luto el Emperador y sus hermanos y los de su camara, y en esta Casa hemos sentido tanto la muerte de aquella sancta Reyna quanto se puede encarecer y imaginar de quien tanta obligación tiene para ello como doña Francisca [de Aragon]" [la cursiva es nuestra].

³ Aunque Fernando había permanecido en España entre 1507 y 1518, apenas había tenido contacto con Catalina mientras ésta vivió en Tordesillas. Cfr. SEIPEL, W. (ed.), *Kaiser Ferdinand I. 1503–1564. Das Werden der Habsburgermonarchie*, Viena, 2003 y ZALAMA, M. Á., "Ambito artístico y vida del infante don Fernando", en *Fernando I, un infante español y emperador*, Valladolid, 2003, pp. 69–84. El primer encuentro tuvo lugar en 1518, cuando Fernando entregó a Catalina algunos regalos cuando se disponía a abandonar definitivamente España. Los objetos habían sido recibidos en Valladolid por el camarero Sancho de Paredes. Cfr. GONZÁLEZ NAVARRO, R., *Fernando I (1503–1564): un emperador español en el Sacro Imperio*, Madrid, 2003, p. 360: "una poma de ánar y amisle redonda guarnecida de oro", donada por Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico, a su nieto Fernando, quien a su vez se la dio a su hermana (p. 392), "E mas otro candelerero de plata [...] que yo obe dado a la señora Ynfante doña Catalina, my hermana, que pesó con sus tenazicas y cadenicás cinco honzas y seys ochavas y medya".

⁴ JORDAN GSCHWEND, A. *Ivories from Ceylon. Luxury Goods of the Renaissance*, (cat.–exp.), Museo Rietberg, Zurich, 2010.