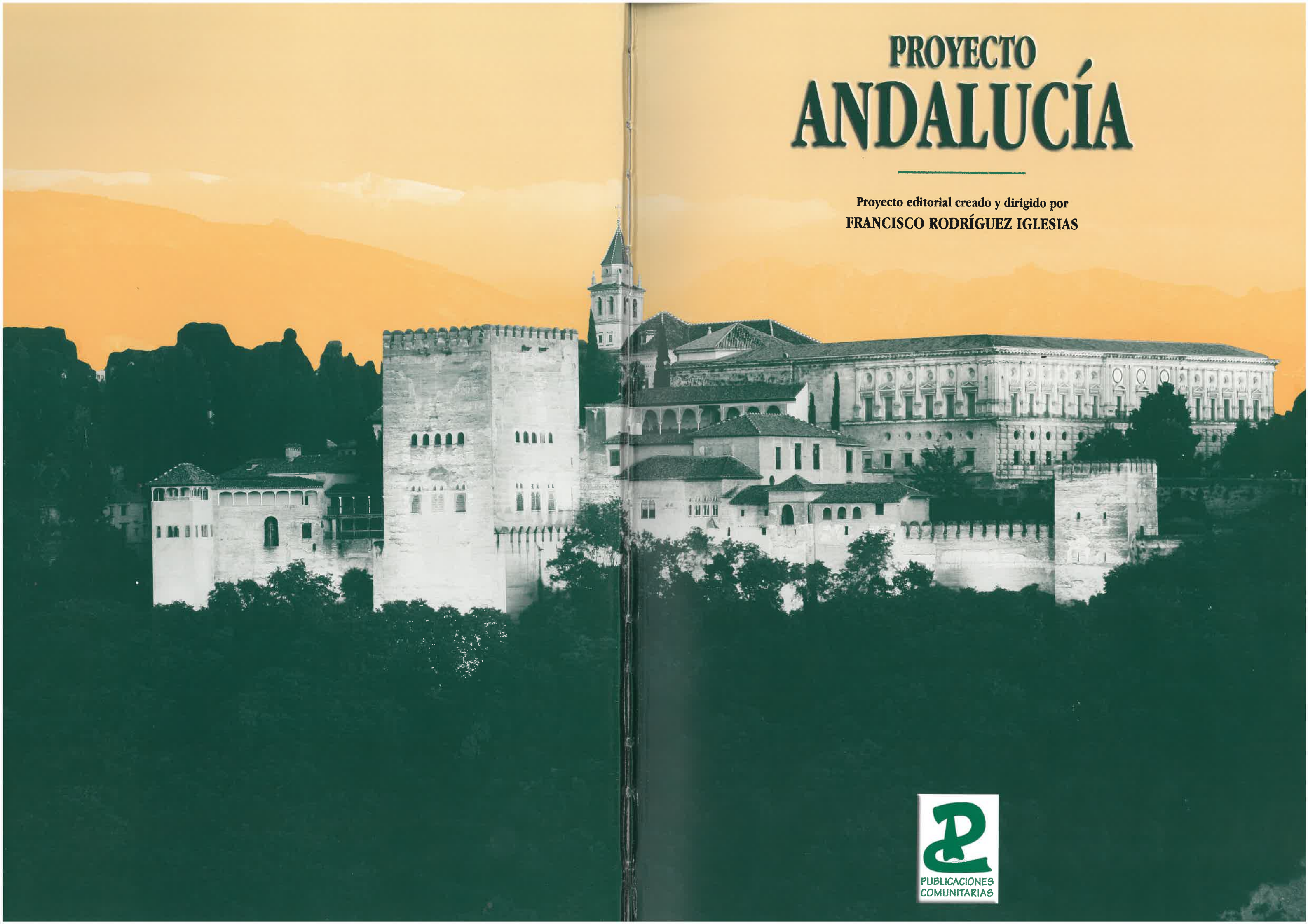
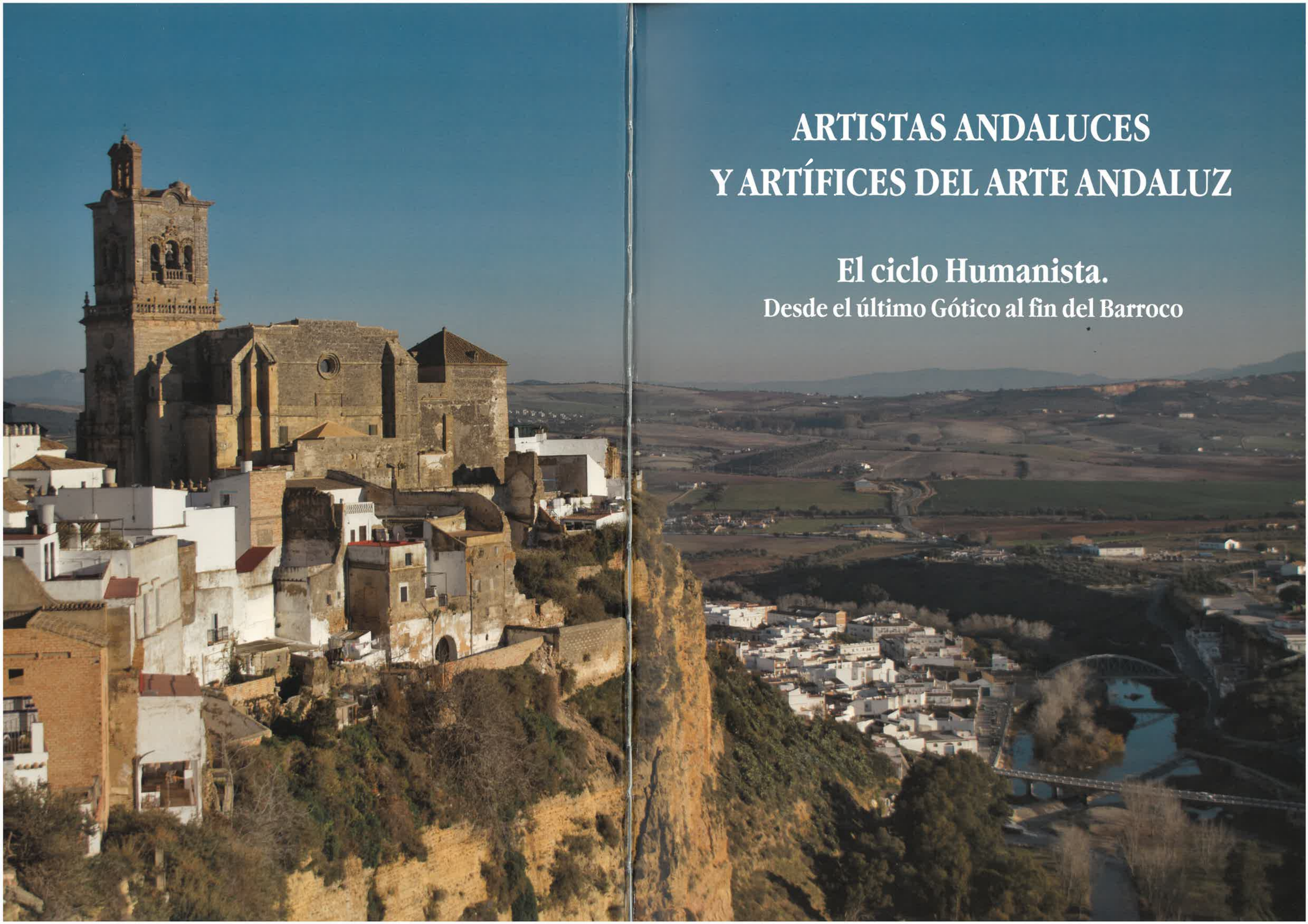


PROYECTO ANDALUCÍA

Proyecto editorial creado y dirigido por
FRANCISCO RODRÍGUEZ IGLESIAS





ARTISTAS ANDALUCES Y ARTÍFICES DEL ARTE ANDALUZ

El ciclo Humanista.
Desde el último Gótico al fin del Barroco

Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. Coordinadora

CLOTILDE LECHUGA JIMÉNEZ Doctora en Historia del Arte. Universidad de Málaga

Tomo XXXVIII. Autores

ESPERANZA DE LOS RÍOS MARTÍNEZ	Doctora en Historia del Arte. Universidad de Sevilla
M. ^a ÁNGELES RAYA RAYA	Profesora Titular en Historia del Arte. Universidad de Córdoba
MANUEL GARCÍA LUQUE	Licenciado en Historia del Arte. Universidad de Granada
MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA	Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Jaén
JUÁN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ	Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Granada
LUIS D. RIVERO MORENO	Doctor en Historia del Arte. Universidad de Granada
JOSÉ LUIS ROMERO TORRES	Doctor en Historia del Arte. Conservador de Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía
JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ	Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Málaga
TERESA LAGUNA PAÚL	Catedrática de Historia del Arte. Universidad de Sevilla
ALBERTO VILLAR MOVELLÁN	Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Córdoba
JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA	Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Granada

Fotografía e ilustración

CLOTILDE LECHUGA	ESPERANZA DE LOS RÍOS	CONGREGACIÓN DE LA BUENA MUERTE
XIMENA HIDALGO	JUAN FRANCISCO ÁNGULO	CONVENTO DE SAN ANTONIO ABAD
JOSÉ M. SALGADO	ORONÓZ	CONVENTO DE SANTA ISABEL LA REAL DE GRANADA
MANUEL GARCÍA LUQUE	ANTONIO JESÚS ORTEGA CANEO	CONVENTO DEL ÁNGEL DE GRANADA
JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE	CARLOS RODRÍGUEZ MORALES	MUSEO NACIONAL DEL PRADO
JOSÉ LUIS ROMERO TORRES	FABIÁN PÉREZ PACHECO	VICTORIA AND ALBERT MUSEUM OF LONDON
JAVIER ÁNDRADA	FRANCISCO RUIZ MAGAÑA	MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA
MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA	JOSÉ CARLOS MADERO LÓPEZ	MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA
ALBERTO VILLAR MOVELLÁN	JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ	ARCHIVO GÓMEZ-MORENO CALERA
COLL & CORTÉS	LUIS D. RIVERO MORENO	ARCHIVO DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE CÓRDOBA
TERESA LAGUNA PAÚL	MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ LÓPEZ	
JOSÉ MANUEL MORENO	AYUNTAMIENTO DE FREGENAL DE LA SIERRA	

Diseño, fotocomposición y maquetación

DEPARTAMENTO DE EDICIÓN Y PUBLICACIONES. GRUPO HÉRCULES

Datos técnicos

DEPÓSITO LEGAL C 1996-2011

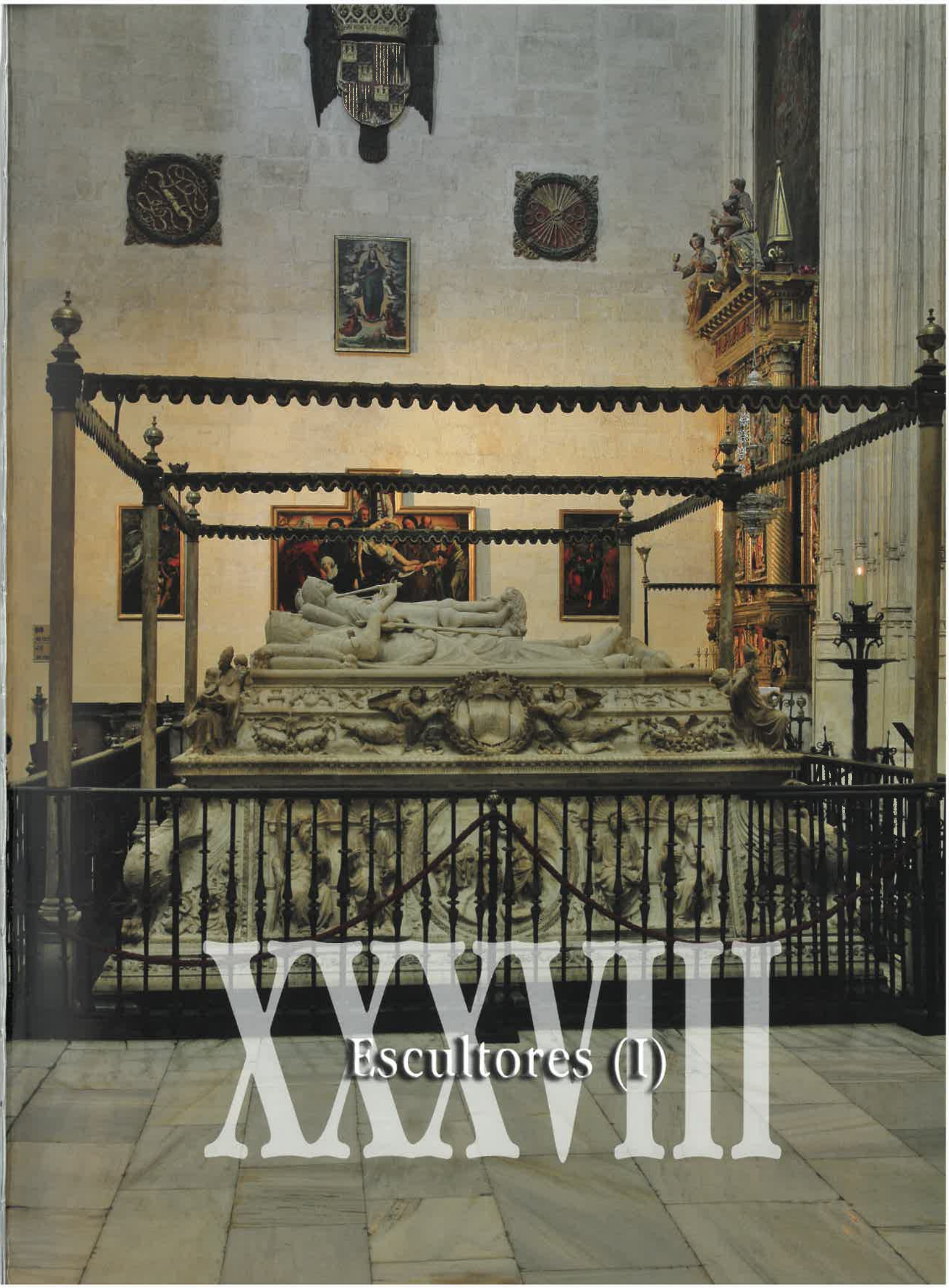
ISBN Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz.
Obra completa: 978-84-936736-7-3
Escultores (I): 978-84-939355-2-8

EDITA Publicaciones Comunitarias - Grupo Hércules
C/ Radio Sevilla, n.º 7
41001 - Sevilla
Tel-Fax: 954 21 73 39
Dirección de internet: www.berculedediciones.com
e-mail: info@berculedediciones.es
publicaciones@berculedediciones.es

COPYRIGHT © PUBLICACIONES COMUNITARIAS

Todos los derechos reservados, quedando prohibida, bajo apercibimiento de exigencia de las responsabilidades legales pertinentes, incluso de orden penal si procedieran, la reproducción, total o parcial, por cualquier medio y en cualquier forma o procedimiento, de toda la obra o de parte de ella, así como cualquier otro acto de tratamiento, cesión y/o explotación (distribución, comunicación pública, puesta a disposición, etc.), de la totalidad o parte de la misma, sin la autorización previa, expresa y por escrito, de dicha entidad editorial titular.

La iniciativa de esta obra colectiva, su concepción, la corrección, adaptación y ajuste de sus textos, y el control y dirección de la redacción y expresión de los mismos, así como la realización o selección de sus fotografías, su compaginación y la gestión de calidad, corresponden a PUBLICACIONES COMUNITARIAS





Autor: Miguel Ángel León Coloma

Domenico Fancelli

(1469-1519)

—DATOS BIOGRÁFICOS—

Hijo del matrimonio formado por Sandro y Cecha, Domenico di Alessandro Fancelli nació en 1469 en Settignano (Floencia, Italia), patria de importantes escultores como Bernardo Rossellino o Desiderio da Settignano y donde también se crio Miguel Ángel Buonarroti, seis años menor que Domenico. Nada sabemos sobre su formación, permaneciendo en el terreno de la hipótesis la identidad de su maestro. Milanesi propondría a Desiderio que, sin embargo, no pudo serlo, ya que cuando murió, Fancelli tenía cinco años. Más verosímil candidato sería Benedetto da Maiano, barajado por Gómez-Moreno, uno de los escultores en mármol más dotados del *quattrocento*. Con él colaboró en Nápoles un familiar de nuestro escultor, Luca Fancelli, con quien también Hernández Perera hipotetizó su formación.

Apenas nada sabemos de su vida familiar, salvo el profundo cariño que profesaba a su hermano, Giovanni Battista, a quien designa como *magistrum* y califica de *providum et sapientem virum*, instituyéndole heredero en sus tres testamentos conocidos, publicados por Pietro Andrei y Carmen Morte. La firma de Domenico como testigo de las compras de mármol realizadas en Carrara por Antonio Giusti, escultor que trabajó para la casa real francesa, y por el propio Miguel Ángel Buonarroti, evidencia su amistad con ambos maestros.

El encargo del *mausoleo de los Reyes Católicos*, que Fancelli recibió tras instalar en Santo Tomás de Ávila *el del príncipe don Juan*, lo convirtió en el escultor áulico de los proyectos funerarios de la monarquía. Poco después de colocarlo en Granada contrataría en Alcalá de Henares, en julio de 1518, el *sepulcro del Cardenal Cisneros*, y a finales de año en Zaragoza *el de los reyes Juana y Felipe* con Antonio de Fonseca, contador mayor de Castilla, en nombre del emperador. Con excepción de los programas iconográficos, ambos monumentos funerarios no eran sino réplicas del de los Reyes Católicos. Sin embargo, la muerte le arrebató estos encargos: sintiéndose gravemente enfermo testaría en Zaragoza el 19 de abril de 1519, falleciendo pocos días después. Tenía cincuenta años. Domenico Fancelli fue enterrado, como dispuso, en Zaragoza, en la iglesia de San Pablo. Ambos sepulcros serían traspasados en mayo y septiembre de ese mismo año al escultor burgalés Bartolomé Ordóñez, quien los realizaría siguiendo los diseños, más o menos alterados, del escultor de Settignano.

En el momento de su muerte en Zaragoza le acompañaba Stefano, a quien se refiere como su nieto, aunque es probable que lo fuera de su hermano, pues lo identifica como Stevan de Johan Baptista, faltando en tales documentos alusión alguna del escultor a su matrimonio y a su propia descendencia. Familiar suyo fue también el escultor Pandolfo Fancelli, que formó parte de la *bottega* de Bartolomé Ordóñez en Carrara. Sus dos primeros testamentos, redactados con motivo de sus dos viajes a España, lo revelan como un hombre orgulloso que se proclamaba a sí mismo *providus, prudens, nobilis* y *excellens*, con profundos sentimientos religiosos, devoto de la *Madonna* y de san Juan Bautista, patrón de Floencia, ejerciendo la caridad en obras pías y deseando ser enterrado en la iglesia de una orden observante.

Izquierda: aunque no está documentada la primera obra que se atribuye a Fancelli en España corresponde al sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza (arzobispo de Sevilla), erigido en la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral hispalense.

—ESTILO Y VALORACIÓN HISTORIOGRÁFICA—

El estilo de Fancelli se alinea con la versión más idealizada de un clasicismo que, hundiendo sus raíces en la plástica de Ghiberti, consiguió desplazar de toda Italia el expresivismo realista donatelliano de la mano de unos cuantos escultores: Bernardo y Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole y Benedetto da Maiano. La abrumadora influencia de esta poética artística se hace explícita en Matteo Civitali, otro de los escultores con cuyo estilo se ha relacionado el de Fancelli; en Francesco di Simone Ferrucci y en el propio Verrocchio, presumiblemente formados en la *bottega* de Desiderio. Este mismo eco llega a la Italia del norte reverberando en la obra de Giovanni Antonio Amadeo y Pietro Lombardo; a Roma de la mano de Mino da Fiesole; y también al sur, donde habían trabajado Antonio y Benedetto, siendo perceptible su influjo en los Gagini y en Silvestro dell'Aquila entre otros. Renovada por influencia de Rafael, esta cultura figurativa va a seguir vigente en las primeras décadas del *cinquecento*, siendo sus más brillantes exponentes Andrea Sansovino y su discípulo Jacopo Tatti.

Este panorama artístico de las primeras décadas del siglo XVI es en el que legítimamente se sitúa, no solo por razones cronológicas, el estilo de Fancelli, permitiendo descargarle de una etiqueta que, generalizadamente, la historiografía ha venido endosándole con la argumentación de un pretendido estancamiento en los ideales de su juventud, los de la citada generación de 1430. Es cierto que el escultor florentino no se sintió interesado por el lenguaje de Miguel Ángel, pero también lo es que estuvo al tanto de las realizaciones artísticas más actuales de los ambientes florentino y romano, lo que testifica su inspiración en obras coetáneas de Andrea Sansovino y Rafael, en las que nuestro escultor encontraría la reafirmación de su poética cultural, cifrada en un clasicismo equilibrado, culto, elegante y delicado, sancionada además a nivel teórico por el *De Sculptura* de Pomponio Gaurico, publicado en Florencia en 1504. Efectivamente el gusto de Gaurico se orienta, por un lado, hacia la generación de escultores toscanos que practicaron este clasicismo amable y ponderado: Ghiberti, Luca y Andrea della Robbia, Desiderio, Mino, Benedetto o Andrea Sansovino; por otro, hacia los escultores del norte, entre los que ensalza a Pietro Lombardo y a sus hijos Antonio y Tullio, estimando a este último como el mejor escultor en mármol de todos los tiempos. La sugestión de Fancelli por el arte de esta importante familia de escultores se constata también, como veremos, en su figuración escultórica.

La relación de Domenico con la antigüedad se subordina a sus intereses estéticos. Le sedujo especialmente un repertorio ornamental que prestaba tono erudito a sus realizaciones escultóricas, concretamente el del período augústeo y flavio, el más exquisito y refinado, mediando seguramente el culto bagaje decorativo de los sepulcros y altares romanos —y toscanos— del prolífico escultor lombardo Andrea Bregno. Con este antiquizante muestrario ornamental el florentino revestiría sus realizaciones sepulcrales con un “ropaje heroico”, remitiendo los personajes conmemorados en ellas al noble y prestigioso horizonte del mundo antiguo. En tal sentido los monumentos funerarios de Fancelli alcanzan un equilibrado compromiso humanista entre vocabulario de la antigüedad y significados cristianos, inédito en España hasta entonces. Por lo demás su figuración, salvo en los temas ecuestres, no se resiente de la fascinación por la estatuaría clásica a la que serán sensibles muchos de sus contemporáneos.

Una valoración general del relieve practicado por Fancelli tiene que ser por fuerza poco entusiasta. Retoma en realidad un sistema constructivo que, practicado por el Ghiberti de las primeras puertas del baptisterio de Florencia, se basaba en la concepción del relieve como figuración exenta, la gradación de este definiendo la relación de los personajes que integran cada escena, amén de la utilización del paisaje como instrumento que realza, diferencia y regula la composición. Fancelli actualiza esta herencia asumiendo el *stiacciato*, este tipo de relieve plano de ricos valores pictóricos que a partir de las experiencias de Donatello acabará siendo distintivo de la escultura florentina. Sin embargo Domenico resuelve con un prominente relieve las figuras protagonistas y con *schiazzati* las adjetivas, las escenas secundarias y las referencias paisajísticas, dejando en evidencia un retroceso plástico brusco que al no degradarse progresivamente sacrifica los valores pictóricos y atmosféricos de sus composiciones. Esta modulación del relieve compromete también la cons-

trucción del espacio y la posición en él de los personajes o episodios secundarios que, a pesar de su volumen y escala reducidos, no consiguen situarse convincentemente en una profundidad espacial fallidamente recreada. Y aunque tal ambivalencia fue también característica de Benedetto da Maiano, las elaboradas composiciones prosopéicas de este nunca fueron patrimonio de Fancelli. Paisaje y arquitectura, por los que el escultor sintió escaso interés, reciben un tratamiento accesorio y elemental, reforzando unas veces los geométricos esquemas compositivos, constituyendo otras simples concesiones anecdóticas remitidas por el escultor a la lejanía sin rentabilizarlas como líneas de fuga.

Su catálogo de obras seguras se restringe en suelo italiano a una sola obra, el relieve de una de las portadas del duomo de Massa, constando documentados los dos mausoleos realizados por encargo de la Corona en España; y atribuyéndosele el del cardenal Diego Hurtado de Mendoza en la catedral de Sevilla. En el mismo templo se conserva la laude sepulcral de don Íñigo de Mendoza, sobrino del cardenal, fallecido en 1497, que Alfredo de Morales y Teresa Laguna han relacionado con su autoría. En el interior de un arco sostenido por pilastras, con los blasones en las enjutas, figura la representación yacente del eclesiástico tocado con bonete de canónigo y revestido con casulla de simétricos e incisivos pliegues, mostrando las manos cruzadas sobre el cuerpo a la manera de las efigies fúnebres italianas. Obra de notable calidad plástica, fue considerada por Gómez-Moreno “como un eco de Mino da Fiesole”, seguramente por el carácter lineal de su diseño.

La intervención de Fancelli en el proyecto funerario de la familia Fonseca en su villa de Coca, tradicionalmente aceptada, ha sido negada convincentemente por la moderna historiografía. Otras atribuciones al escultor florentino carecen de evidencias estilísticas fundadas. Así la del mausoleo del cardenal Mendoza en la catedral de Toledo, que le adjudicaran Émile Bertaux, Elie Lambert, Chueca Goitia y, más recientemente, M.^a Teresa Fernández Madrid o Patrick Lenaghan. Lo mismo cabe decir de los sepulcros que le atribuyó Annie Cloulas: el de Hernán Núñez de Arnalte en Santo Tomás de Ávila y el de Alonso de Madrigal “el Tostado” (el diseño y parte de la escultura) en la catedral de esa misma ciudad.

RELIEVE DE LA PORTADA DEL DUOMO DE MASSA (ITALIA)

Caterina Rapetti ha remitido “all’ambito” del escultor florentino el relieve de una de las portadas del Duomo de Massa que representa a la *Virgen con el Niño* sentado en el regazo entre *San Juan Bautista*, provisto de cruz y filacteria, y *San Francisco*, también con la cruz y el libro. Lo ha hecho argumentando correspondencias estilísticas e iconográficas entre la figura del Bautista y las versiones del mismo tema esculpidas en los sepulcros de Ávila y Granada. El relieve es indudablemente una personal realización del escultor florentino, reconociéndose inequívoco su estilo, su corrección plástica, la elegante gestualidad de las manos y las peculiares soluciones en los cabellos y los pliegues que exhibe su figuración. Los tipos fisonómicos de los dos santos tienen, por ende, un evidente paralelismo en las cabezas de apóstoles del sepulcro de los Reyes Católicos.

SEPULCRO DE DON DIEGO HURTADO DE MENDOZA, ARZOBISPO DE SEVILLA (CATEDRAL DE SEVILLA)

La primera noticia documental sobre el escultor de Settignano, publicada por Andrei, corresponde al 7 de agosto de 1508 cuando compra en Carrara 55 carretadas de mármol que en gran parte envía a Génova. Se ha relacionado con la primera obra, no documentada, que se le atribuye en España, el sepulcro de don Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla, patriarca de Alejandría y cardenal de Santa Sabina, erigido en la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral hispalense.

Según Ceán Bermúdez esculpió el sepulcro maestre Miguel Florentín, acordando el cabildo el 18 de marzo de 1510 “comisionar a los señores arcediano de Sevilla e maestre escuela, e Pedro de Fuentes, e Luis de Soria, que fablen con el florentín que fizo el enterramiento del cardenal D. Diego Furtado, para ver si le podían detener que no se vaya, e que quede para facer obra para la iglesia”. El rechazo de la autoría de Miguel Florentín y la atribución a Fancelli correspondería a Émile Bertaux, a partir de la constatación de paralelismos iconográficos respecto del sepulcro de los Reyes Católicos y el documentado pago por el cabildo de diez ducados de oro, el 23 de diciembre de 1510, a un *micer Domingo imagine-ro* por las imágenes hechas y las que debería hacer, y al que el investigador francés identificaba con nuestro escultor. Atribución que ingresaría en la historiografía nacional de la mano de Gómez-Moreno con una valoración, sin embargo, poco entusiasta del monumento funerario, por comparación con los de Ávila y Granada.

A estos argumentos documentales pueden oponerse unas objeciones que relativizan la tradicional atribución a Fancelli, a quien los documentos españoles identifican como *Dominico de Alexandro florentín* o simplemente *Dominico florentino*. Extraña, en primer lugar, que en el texto del contrato del sepulcro del cardenal Cisneros se aluda referencialmente al del príncipe don Juan y al de los Reyes Católicos, silenciándose sin embargo el del arzobispo de Sevilla; omisión que sorprende más al tratarse también del monumento funerario de un prelado, con lo que cabrían obligadas referencias en las prescripciones relativas a la estatua yacente. Podría justificarse este silencio por las diferencias tipológicas entre uno y otro, pero el mausoleo real y el principesco se consignan al hilo de la exigencia de que el mármol sea de la misma calidad; y una segunda vez, con el requerimiento de que la yacente “ha de ser muy bien labrada... tan buena como la del Príncipe e Rey e Reyna que santa gloria ayan, e más polida si más podiere ser, todo lo que más ha alcanzado desperiencia después acá sobre los dichos bultos el maestro que los hizo, que es el que tiene que haser este”. Una objeción más, por último, afectaría a la calidad de la figuración del sepulcro sevillano que, con una talla rápida y un modelado un tanto esquemático, resulta sensiblemente inferior a la que encontramos en Massa, Ávila y Granada. Luciano Migliaccio ha considerado el monumento funerario como un producto de la peculiar organización del trabajo de las *botteghe* ligures, caracterizadas por la asociación de varios maestros, siendo Fancelli uno de ellos y el agente comercial, lo que se confirmaría por el carácter heterogéneo que, según él, acusa el monumento sevillano, tanto en el estilo como en la ejecución. Sin embargo, la homogeneidad absoluta de su imagería apunta más bien hacia el concepto de *bottega* dirigida por uno solo —el *capomastro*—, asistido por ayudantes y aprendices. Si Fancelli fue el autor del sepulcro, habrá que presuponer que se enfrentara a su primer encargo español con el talante empresarial de un maestro al estilo de un Andrea Bregno, limitándose a diseñar el monumento y dirigir las labores de escultura sin participar apenas en ellas.

Fallecido el prelado en 1502, su hermano don Íñigo López de Mendoza, II conde de Tendilla, encargaría el monumento funerario que estaría concluido a principios de 1510. De estructura parietal, adopta la forma de un profundo arco-solio que alberga el sarcófago con la estatua yacente entre hornacinas superpuestas y columnas recamadas de *candelieri*, exhibiendo los fustes un cincho ornamental —soluciones estas últimas de ascendencia septentrional—. Los escudos del prelado, orlados de láureas, adornan las enjutas del monumento, coronando la amplia cornisa una sucesión de candelabros y acroteras que redundan, junto con los dos tableros de grutescos del basamento, en ese gusto lombardo. Neta-mente toscana es, sin embargo, la cenefa de volutas interrumpida por pequeños clipeos con copas rebosantes de frutos.

Más que una versión reducida del mausoleo de Pablo II afirmada por É. Bertaux, el sepulcro de Sevilla es una variación, incorporando una serie de innovaciones que suponen una progresión en el carácter florentino que ya acusa su prototipo. Efectivamente, el mausoleo papal, realización de Giovanni Dalmata y Mino da Fiesole que Vasari consideró como la más rica sepultura erigida a un pontífice, puede considerarse un interesante producto híbrido de las tradiciones funerarias toscana y romana. Su esquema arquitectónico, basado en el desarrollo del arco, deriva de las tipologías florentinas, en concreto del sepulcro del conde Hugo de Toscana, obra de Mino. Se romaniza, sin embargo, en aras a su adecuación a la tradición funeraria pontificia que exigía estructuras de mayor magnificencia y densidad iconográfica, incorporando

dos pares de hornacinas superpuestas —que originan la ampliación de la arquivolta— y un monumental basamento seccionado con relieves y hornacinas, expedientes derivados de las tipologías funerarias romanas del *quattrocento*.

El sepulcro del arzobispo de Sevilla culmina esta afirmación de la tradición sepulcral florentina con la introducción de una serie de elementos que alteran el prototipo papal. El primero de ellos es el interesante arco apilastrado, cajeado por ramilletes frutales, que encuadra el monumento, solución que Verrocchio introduciría por vez primera en un monumento funerario, el de Piero y Giovanni de Medici (1469) en San Lorenzo. También singulariza el sepulcro de Filippo Strozzi, obra posterior de Benedetto da Maiano. Sin embargo, los ramos frutales que decoran el arco apilastrado de Sevilla están copiados del monumento Marsuppini, repitiéndolos su autor Desiderio da Settignano en el tabernáculo de San Lorenzo y Mino da Fiesole en el monumento Giugni.

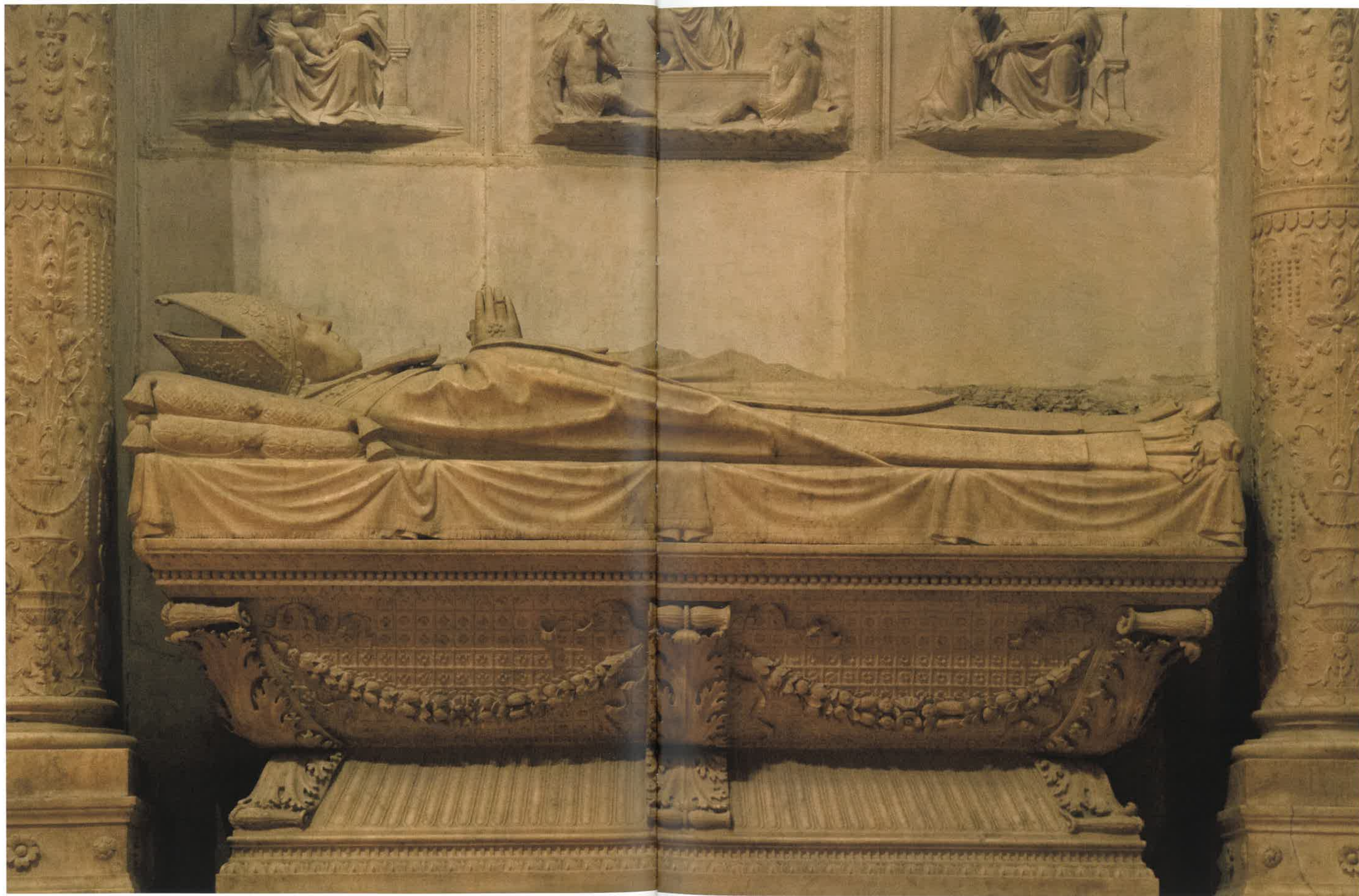
La otra solución que significa un distanciamiento de la tipología romana es la supresión del profundo nicho adintelado que alberga la estatua yacente en el monumento papal. Y es que la estructura adintelada era ya en 1475, cuando se esculpe el mausoleo de Pablo II, una característica distintiva de los sepulcros romanos. Por otra parte, el aumento del número de hornacinas en el del cardenal Hurtado de Mendoza respecto del de Pablo II no supone sino la redundancia en la tradición romana; tres tenía el destruido sepulcro de Nicolás V y, asimismo, los de Pío II y Pío III.

La efigie fúnebre, de estereotipada concepción y mecánica factura, es afín a muchas otras salidas de los talleres septentrionales de la segunda mitad del *quattrocento*. Vestido de pontifical y con globular mitra cuajada de pedrería, yace el prelado con las manos en oración sobre el pecho; posible concesión del escultor a la tradición funeraria castellana, dada su rareza en las yacentes italianas que casi siempre las presentan cruzadas sobre el cuerpo. Está colocada sobre un sarcófago de reticulada superficie que apoya sobre un basamento de igual forma pero invertido, uniéndose ambas piezas por dobles volutas. Su derivación de sarcófagos esculpidos por Mino da Fiesole resulta evidente. El reticulado y las dobles volutas soportantes caracterizan de hecho los de Pablo II, obispo Salutati, conde de Toscana y cardenal Forteguerra. Sin embargo, el macizo basamento sobre el que apoya el sarcófago remite a obras venecianas de Pietro y Tullio Lombardo: sepulcros de Jacopo Marcello y Giovanni Mocenigo; este incorporando incluso el motivo de las volutas.

Por una carta del II conde de Tendilla al maestro mayor de la catedral de Sevilla, fechada en octubre de 1505 y dada a conocer por Fernando Marías, sabemos de la existencia de un primer proyecto funerario en el que la figuración tenía un mayor protagonismo, ordenando el conde suprimirla por ser lo más costoso de la obra. Don Íñigo exigía que se le enviase un dibujo del mausoleo para conocer qué alternativa se había dado a esta eliminación, expresando su deseo de que el resto del proyecto no se alterase. No sabemos cómo el escultor tradujo finalmente los imperativos del comitente y si el monumento actual es una variación de un primer proyecto al que se depuró su imagería. Lo cierto es que el mausoleo de Pablo II no es mucho más denso iconográficamente, aunque lo tectónico y lo escultórico mantienen un equilibrio más ajustado. En el del arzobispo de Sevilla prima una configuración esencialmente arquitectónica, debida en parte a la sustitución del gran relieve desplegado sobre la yacente del pontífice por otros ocho más pequeños que no consiguen cubrir todo el testero y, asimismo, a la reducción de los relieves del basamento.

El programa iconográfico está integrado por la *Ascensión* en el luneto, relieve de arcaica iconografía compuesto con una tan rigurosa como monótona simetría, repitiendo el mismo esquema los dos grupos de apóstoles que, con la Virgen en oración, alzan sus miradas hacia un Cristo que oculto por una nube solo deja ver los pies. Se trata de un tema cuya creación, sugerida por las huellas de los pies de Cristo que se mostraban a los peregrinos en la cima del Monte de los Olivos, se remonta a la miniatura inglesa de fines del siglo X, principios del XI. La degradación del relieve de las figuras situadas en segundo plano presta un competente fundamento a la tentativa de representación prospectiva, lo que sin embargo resulta fallido al no reducirse el tamaño de las cabezas, algunas además deficientemente escorzadas.

En el testero del arco se alinean dos registros de relieves más pequeños, expediente que deriva en última instancia, de las divisiones tripartitas o cuatripartitas de este mismo paramento en los mausoleos toscanos. En el registro superior se representa una cruz y dos candelabros, figuración recurrente en los sepulcros romanos de la segunda mitad del



Superior:
sepulcro
on Diego
Hurtado
Mendoza
arzobispo
e Sevilla),
a catedral
le Sevilla.



quattrocento, flanqueándolos dos bustos masculinos, quizá de hombres ilustres de la Antigüedad, tópico iconográfico del arte sepulcral italiano. El segundo registro lo integran escenas de la vida de Cristo y la Virgen. En primer lugar la *Madonna* entronizada con el Niño bendiciendo y sosteniendo el mundo. Situada en el centro, la *Resurrección* presenta una composición geométrica y frontal de gran simplicidad, con la figura axial de Cristo saliendo del sarcófago y las dos simétricas de los soldados a los lados. El modelado es sumario, incluso en rostros y manos. Montañas escarpadas con arboledas en las cimas constituyen anodinas referencias paisajistas. En contra de lo que pudiera preverse, su iconografía no deriva de la versión del mismo asunto del mausoleo de Pablo II. El relieve se inscribe en la tradición de un modelo iconográfico que, con un presumible origen francés y unos primeros ejemplos italianos que se remontan a finales del *duecento*, experimentará una profunda renovación de manos del escultor Tino da Camaiano con una propuesta caracterizada por la presentación frontal de Cristo blandiendo el estandarte triunfal y saliendo del sarcófago con un pie apoyado en el borde. Entronizada también, *Santa Ana* sostiene un libro en el que lee la Virgen niña. El rostro de aquella, de expresión adusta, está modelado esquemáticamente con duros planos angulares, igual que el de la estatua yacente. Los seductores tipos infantiles que encontramos en los relieves de Massa, Ávila y Granada no aparecen en estos de Sevilla, ni en el Niño que sostiene la *Madonna* ni en esta

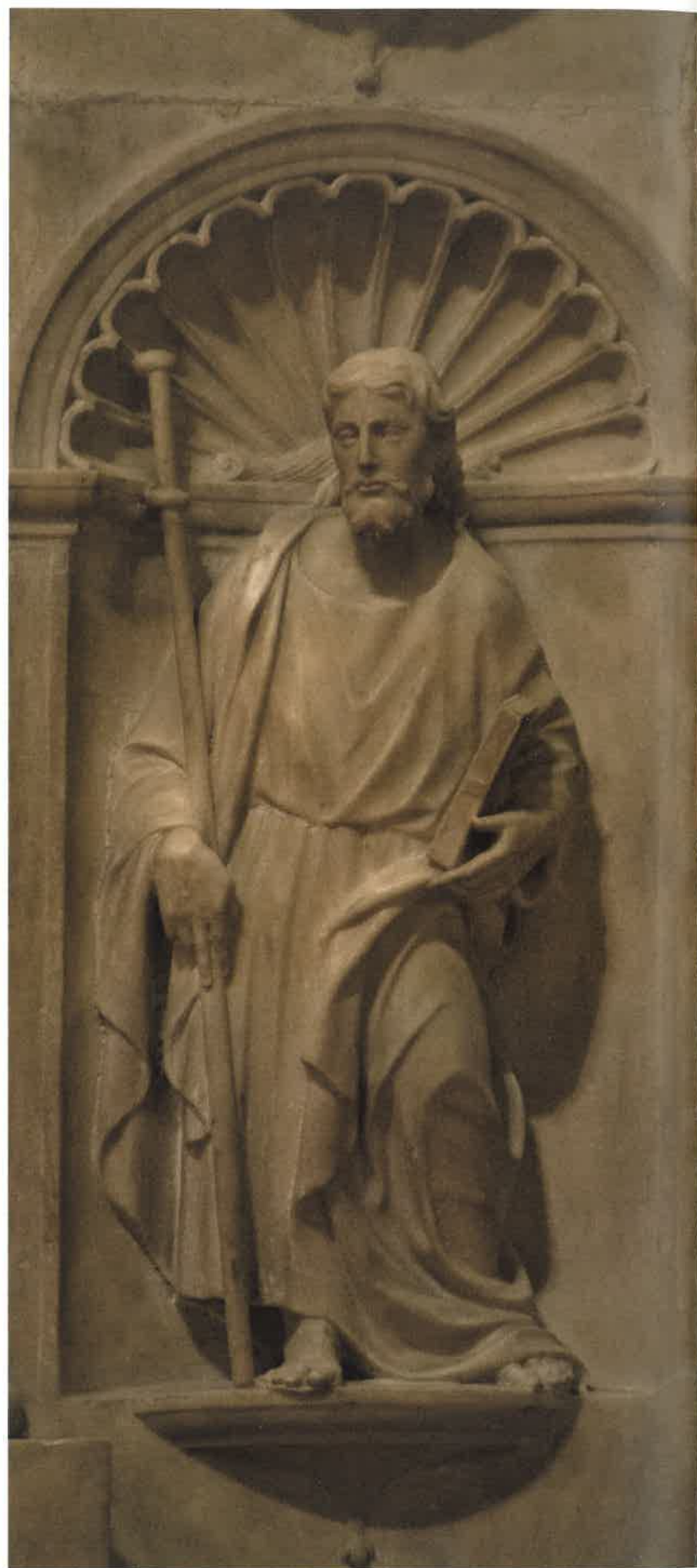
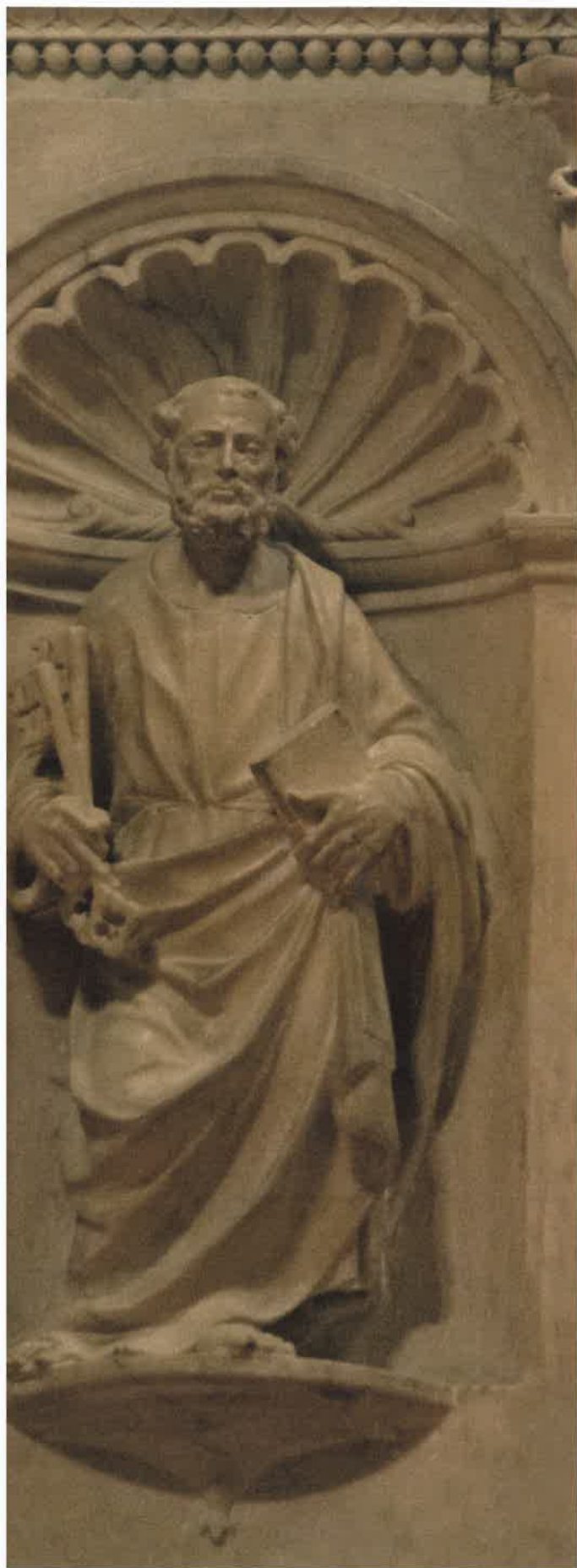


Virgen niña. Seguramente fue el mausoleo del arzobispo Hurtado de Mendoza el que introdujo por vez primera en Sevilla el tema de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* que tanto éxito habría de cosechar en el Barroco, a pesar de las reprobaciones que sobre su inconveniencia teológica le dirigiría Pacheco.

Ocupan las seis hornacinas figuras de santos resueltos con estudiados *contrapposti* que facilitan ornamentales plegados en las vestiduras, orquestados en algunos casos con una fluidez rítmica ghibertiana. *San Pedro*, con un libro y dos grandes llaves; *San Juan Bautista* que, sosteniendo un libro con el cordero encima al que señala, deriva de la versión de Andrea Sansovino en la catedral de Génova; un santo obispo, seguramente *San Isidoro* como propuso Hernández Perera, dependiente iconográficamente del *San Luis* de Donatello; *San Pablo*, sosteniendo la espada y un libro; atributo que también exhiben *San Andrés*, provisto asimismo de la cruz aspada, y *Santiago* que, apoyado en el bordón, es la mejor de estas imágenes.

En el basamento figuran dos relieves: la *Justicia*, con la espada y la balanza, y otra virtud más mostrando en sus manos unas monedas, que Vicente Lleó identificó con la *Caridad*; en efecto, la práctica de la limosna

Relieves situados en la estatua yacente del arzobispo Hurtado de Mendoza (catedral de Sevilla).
Virgen y el Niño; superior) Santa Ana enseñando a la Virgen derecha).



caracteriza la más temprana alegorización de esta virtud en el siglo IV por obra de Prudencio y, asimismo, su iconografía gótico-francesa e italiana del *quattrocento*. Sus cabezas, como la de la *Madonna*, recuerdan los antiquizantes rostros femeninos de Tullio y Antonio Lombardo, también recurrentes en Andrea Sansovino.

La presencia de la *Ascensión* es infrecuente en los programas iconográficos de los sepulcros castellanos medievales, no así en los italianos, donde menudea junto con otros temas glorificadores de Cristo. Exaltación de su divinidad, la *Ascensión* afirma en este contexto funerario la promesa del retorno de Cristo al final de los tiempos. El triunfo de Cristo sobre la muerte, y por extensión el del cristiano viene expresado por la *Resurrección*, tema recurrente del arte funerario. Con el mismo valor de tópico, la presencia de la Virgen por su carácter de intercesora del alma del difunto fue casi inalienable de los programas iconográficos sepulcrales del Medievo y Renacimiento. Incluso en los florentinos del *quattrocento*, singularizados por una depuradísima imaginería, la *Madonna* constituye el único pero omnipresente tema sacro. Inédito sin embargo, como referido a la persona del arzobispo de Sevilla, es el tema de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* que remite a la advocación del monasterio familiar de Tendilla, con un valor emblemático para la casa por su carácter de panteón familiar, pero también porque en él y ante el prior juraban solemnemente los nuevos condes guardar los privilegios de sus vasallos. Gran benefactor del monasterio fue el arzobispo de Sevilla a cuya munificencia se debió la construcción de la sacristía, el retablo del altar mayor y la sillería del coro, disponiendo en su testamento el depósito de su cuerpo en la catedral de Sevilla y el de su corazón y entrañas en su monasterio de Santa Ana en Tendilla, al que dejaba en herencia la tercera parte de su recámara, en la que figuraban piezas tan significativas como la propia cruz patriarcal.

Los santos *Pedro* y *Pablo* ocupan el más privilegiado emplazamiento en las hornacinas superiores del mausoleo. Su presencia tiene un marcado carácter institucional: pilares y fundadores de la Iglesia, constituyen ineludibles referencias figurativas en el sepulcro de un prelado. *Juan Bautista* y *Andrés* parecen sólidas argumentaciones de la fe del creyente; el primero como paráclito y el segundo como protóclito. Por último, *Isidoro* y *Santiago* incorporan referencias más personales al difunto. Este último, santo patrón de Castilla, lo es también del propio arzobispo. La presencia de san Isidoro se justificaría por haber retenido, como el difunto, la silla arzobispal de Sevilla, ciudad de la que es asimismo patrón. La *Justicia* y la *Caridad* ilustran, por último, dos de las virtudes del prelado ensalzadas en el epitafio, la *sanctissima aequitas* y la *regalis munificentia*.

El elemento de mayor modernidad del mausoleo sevillano lo introduce el epitafio, seguramente redactado por Mártir de Anglería, quien consta como su traductor al latín. El texto exhibe un conocimiento de las inscripciones fúnebres de la Roma antigua y los *Carmina Latina*. La anteposición en jerarquía y número de los honores gentilicios, humanistas, políticos y morales del difunto sobre los propiamente espirituales constituye, por otra parte, un importante signo de laicización humanista del mausoleo que, sin embargo, no refleja el más convencional programa iconográfico.

Un especial valor hay que reconocer a este monumento funerario en el panorama de la introducción del Renacimiento italiano en España: ser la primera realización de su género proyectada y ejecutada íntegramente por mano italiana, un producto “al romano” exento de las concesiones a la tradición local o indígena que determinaron el carácter híbrido del anterior mausoleo del Gran Cardenal en la catedral de Toledo, obra adscribible al círculo de Andrea Bregno. Esta desvirtuación del sepulcro de su tío debió de estar presente en la exigencia que el II conde de Tendilla dirigía al maestro mayor de la catedral hispalense a propósito del de su hermano: “my voluntad es que no se mezcle con la otra obra ninguna cosa francisa ny alemana ny morisca syno que todo sea romano”.

Aparte del sepulcro del arzobispo Luis de Salcedo y Azcona, copia deliberada del de Hurtado de Mendoza por Pedro Duque Cornejo, erigido en el muro frontero de la misma capilla de la Antigua, la influencia de

Izquierda:
esculturas
de las hornacinas
del sepulcro
de don Diego
Hurtado
de Mendoza
(catedral
de Sevilla).
A la izquierda,
San Pedro;
a la derecha,
Santiago.



Izquierda: relieves de las Virtudes y el monumento al sepulcro de Diego Hurtado de Mendoza (catedral de Sevilla).

este puede rastrearse en otros monumentos funerarios. Ya C. Justi y H. W. Kruft señalaron la dependencia tipológica del mausoleo de Catalina Ribera, obra firmada por Pace Gazini (1520-1522). También en Sevilla su influencia se constata en el sepulcro del obispo Gonzalo Herrera de Olivares, obra de fines del siglo XVI en la parroquia de San Isidoro: tanto el sarcófago, como la estructura tripartita del basamento que incorpora la cartela del epitafio en el centro, son deudas evidentes. En realizaciones mucho más modestas, la efigie fúnebre del cardenal se impone como modelo en los contratos de los sepulcros del prior Vázquez en la iglesia del castillo de Aracena (Huelva), o en los de Juana de Zúñiga y Catalina Cortés (1589) en el convento de la Madre de Dios (Sevilla), obras de Miguel Adán y Juan de Oviedo. También con el monumento mendozino Rosa López Torrijos relacionó la estructura del sepulcro de Juan Portocarrero, primer marqués de Villanueva del Fresno y señor de Moguer, y su esposa María Osorio, en la iglesia del monasterio de Santa Clara en Moguer (Huelva), contratado en 1548 y realizado por Gian Giacomo della Porta y Giovanni María da Passallo. Curiosamente, lejos de Sevilla, el mausoleo Hurtado de Mendoza va a tener una significativa resonancia en dos sepulcros gemelos, relacionables con el estilo de Covarrubias: el del obispo Pedro de Ayala en San Juan de los Reyes (Toledo) y el del también obispo de Canarias Fernando de Arce en la catedral de Sigüenza (Guadalajara). La superposición de las tres hornacinas, el relieve de la *Ascensión* y el sarcófago del sepulcro Arce —no conservado en el de Toledo— constituyen préstamos indudables.

SEPULCRO DEL PRÍNCIPE DON JUAN (REAL MONASTERIO DE SANTO TOMÁS, ÁVILA)

En 1511 el escultor florentino recibe de la Corona un importante encargo: el sepulcro tumular del único hijo varón de los Reyes Católicos, fallecido en 1497 con 19 años de edad. En cumplimiento de la voluntad testamentaria de la Reina Católica, el encargo correspondió al rey don Fernando, actuando como responsable de su ejecución ante el soberano no el conde de Tendilla, como se ha señalado, sino el contador mayor y albacea del príncipe Juan Velázquez, según consta documentalmente y, asimismo, en la inscripción colocada en el suelo junto al sepulcro. En julio Domenico estaba en Granada copiando un retrato que habría de servirle de modelo para la estatua yacente, partiendo seguidamente hacia Génova para iniciar los trabajos. Estaría concluido a finales de 1512, cuando el escultor se disponía a viajar a España para instalar el monumento en el crucero de la iglesia del Real monasterio de Santo Tomás en Ávila, donde permanece. En octubre del año siguiente el rey ordenaba hacer efectivos dos pagos al escultor: 350 ducados que se gastaron en el traslado del sepulcro desde Génova a Ávila y otros 1400 a cuenta del precio que se concertó. En 1513 Fancelli contrataría, junto con el sepulcro de los Reyes Católicos, una “coronación” para el del príncipe por precio de 50 ducados, según ha documentado M. J. Redondo. Quizá con ese término se aludiese a unas columnas que habrían de sostener un baldaquino sobre el sepulcro, como las que se encargaron a Francisco Florentín con destino al de los Reyes Católicos. El mausoleo consta documentado como obra de Fancelli ya en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez (1800).

Salvo la estatua yacente que se conserva casi intacta, el monumento acusa importantes mutilaciones en su imaginería. El convento abulense fue saqueado por las tropas del mariscal Lefebvre, y poco después, en agosto de 1809, volvió a serlo profanándose entonces el cadáver del príncipe.



Izquierda: cabeza de la estatua yacente del príncipe don Juan, único hijo varón de los Reyes Católicos (sepulcro del Príncipe don Juan, Santo Tomás el Real, Ávila).

La obra suscribe una tradicional tipología tumular, la idónea para su instalación en el centro del crucero de la iglesia conventual, si bien resulta novedosa su estructura troncopiramidal. Esta remite, como advirtiera ya C. Justi, al modelo del mausoleo papal de Sixto IV que, sin embargo, Fancelli reelabora con personalísimas soluciones extensivas al posterior sepulcro de los Reyes Católicos: la introducción de un segundo cuerpo en forma de friso que eleva la cama sepulcral; la rectificación del achaflanamiento de sus paredes, estructuradas por ende con tondos y hornacinas; o la sustitución de las garras angulares por unos magníficos grifos, monstruos híbridos de águila y león asociados ya con carácter profiláctico al arte funerario de la antigüedad. En el *quattrocento* reaparecen asimilados a realizaciones sepulcrales florentinas y venecianas, pudiendo invocarse solo por su monumentalidad, como referenciales de los de Fancelli, los que sostienen el sarcófago del dogo Pasquale Malipiero, obra de Pietro Lombardo. Los ricos valores ornamentales que sobre otras consideraciones priman sobre ellos no son incompatibles, sin embargo, con una tan consciente como culta recuperación historicista de aquellos significados ancestrales que hicieron de estos animales fabulosos los guardianes de tesoros, como suscribieron Eliano, Pausanias, San Jerónimo y, en general, el bestiario medieval.

La opción de Fancelli por el prototipo sixtino, y el replanteamiento que de la silueta troncopiramidal abordó en los dos sepulcros realizados para la Corona, hay que contextualizarlos en el ambiente de sugerencias antiquizantes del momento. Nuestro escultor no pudo permanecer ajeno a las ancestrales connotaciones funerarias de este poliedro, del

que aún en Roma se mantenía en pie un magnífico ejemplo, el mausoleo de Gayo Cestio. Piramidal —y escalonado— era también el de Halicarnaso, imaginativamente recreado por Francesco Colonna en su *Hypnerotomachia Polifili*. También Rafael fue sensible a estas sugerencias diseñando las tumbas de Agostino y Sigismondo Chigi de igual forma. Sin olvidar el primer proyecto de Miguel Ángel para el monumento fúnebre de Julio II (1505), cuya estructura superior asumía también una silueta troncopiramidal.

Tendido sobre un delgado lecho, con la cabeza y los pies descansando sobre almohadas, yace el príncipe luciendo una magnífica armadura lombarda cubierta por un amplio ropón. Adorna su pecho un ancho y rico collar, descansando las manos sobre la empuñadura de la espada. La unión de las manos en oración, postura característica de la tradición gótica, ha sido reinterpretada por el escultor en una elegante versión a costa sin embargo de la contradicción de mostrar los brazos del difunto en tensión, sobreelevados del lecho. También la lacia cabellera cae sin acusar la posición supina. A un lado y a otro las manoplas del arnés del príncipe permanecen cuidadosamente colocadas. Constituye la estatua yacente un producto de subidísima calidad, comparable a la del rey Fernando. Reconocemos en ella, con perfecta nitidez, al autor del sepulcro de los Reyes Católicos exhibiendo al máximo sus habilidades en el modelado de la cabeza y en la plácida expresión del rostro.



Izquierda: sepulcro del príncipe don Juan (Santo Tomás el Real, Ávila), realizado en 1511.

Muy interesante es la polémica que se suscitó entre el conde de Tendilla y el escultor a propósito de la representación del rostro del príncipe. La conocemos por la citada carta que aquel dirige a Juan Velázquez: "... Míger Dominico lleva la imagen del príncipe nuestro señor, que Dios aya, y yo no me contento della porque es de mejor gesto que el que su alteza tenía, pero en fin, como él dirá, yo me di por vengido y vi que él tenía razón". Una reflexión que nos sitúa ante el enfrentamiento de dos maneras de entender el retrato, la del trasunto "realista" de la fisonomía del modelo, propia de la poética flamenquizante con la que el de Tendilla estaría más familiarizado, y la que anteponía la idealización a la fidelidad, defendida por el escultor florentino y avalada por los postulados albertianos.

Cuatro tondos centran las paredes de la cama sepulcral, efigiando en los lados mayores a *San Juan Bautista*, sentado ante un paisaje de rocas y árboles entre los que asoma una ciudad fortificada definida con un *schacciato* imperceptible. Como el resto de la imaginería del mausoleo, acusa la misma profundidad de relieve en la cabeza y en los pies, obviando el escultor la disposición atalaudada de las paredes de la cama sepulcral, lo que hace parecer inclinadas las figuras. El deterioro del relieve no oculta las aptitudes que exhibe el florentino en la resolución de los escorzos, tanto en la postura sedente como en el pie que se adelanta



izquierda:
virtudes
ortaleza
Justicia
adas en
nacinas
epulcro
ríncipe
on Juan
(Santo
Tomás
el Real,
Ávila).

derecha:
únebre,
abecera
pulcro.
(Santo
Tomás
el Real,
Ávila).

frontal. Lo que también acredita el tondo del lado opuesto que efigia a la *Virgen con el Niño*, cuya conservación es más deficiente. La *Madonna* muestra unas manos elegantemente dispuestas, traduciendo los pliegues de su indumentaria las distintas texturas de las telas. Redunda en una iconografía suscrita también por una placa en bronce (The Wallace Collection) firmada por Moderno, escultor septentrional de principios del siglo XVI. En el tondo de la cabecera, muy deteriorado, figura *Santo Domingo de Guzmán*, también sentado sobre nubes, provisto de un libro y una vara de azucenas. Dos erotes fúnebres con sus antorchas al hombro lo flanquean. El de la izquierda se conserva intacto, sirviendo de exponente de las hábiles aptitudes que el florentino lucía en la representación de los temas infantiles. Su parentesco con los *putti* tenantes del mausoleo real es evidente. En el tondo de los pies, entre otros dos erotes que apagan contra el suelo sus antorchas, clara alusión a la extinción de la vida, se sitúa la cartela con el epitafio superpuesta a una serie de trofeos.

En las hornacinas de la cama sepulcral figuran representadas las siete virtudes, tópico elegíaco popularizado en la Italia del *trecento* desde su introducción en los sepulcros de seglares. De concepción muy clasicizante, las virtudes del mausoleo principesco derivan directamente de las que Andrea Sansovino esculpiera para los monumentos de los cardenales Sforza y Basso della Rovere. El coro de virtudes se completa con la imagen de *Santo Tomás de Aquino*,

con la *Summa Theologica* en las manos y otro libro arrojado a sus pies, símbolo de las herejías que combatió.

En el segundo cuerpo del mausoleo, centrando los lados mayores y la cabecera, se sitúan los escudos de los Reyes Católicos sin timbrar sostenidos por el águila de San Juan y parejas de *putti*. También estos sujetan el yelmo del príncipe en los pies del sepulcro; solución que parece ser una reinterpretación clasicista de un recurso muy extendido en la escultura funeraria castellana tardogótica: la colocación de la celada del caballero a sus pies, aunque custodiada o sostenida por un paje. Decoran el friso una serie de motivos con carácter funerario muchos de ellos: trofeos militares, bucráneos, calaveras, un bestiario real y fabuloso, temas cinegéticos..., pero sin llegar a constituir un discurso programático. Están enmarcados por festones de guirnaldas, decoración con un origen en la ornamentación arquitectónica de la Roma Augustea y Flavia, de donde fueron retomados por la escultura funeraria del *quattrocento* vinculada a la autoría de Andrea Bregno. De hecho, los del monumento Roverella, obra suya y de Giovanni Dalmata, resultan prototípicos de los esculpidos por Fancelli en el del príncipe.

Decorando los espacios existentes entre tondos y hornacinas, como en los pedestales de estas, reaparecen los trofeos. Iguales a estos, colgando de cintas e intercalados con ramos frutales, fueron prodigados



por los *scalpellini* lombardos desde las *botteghe* de Carrara, situándose su origen en torno a la producción del citado escultor lombardo y de su destacado discípulo Gian Cristoforo Romano.

Como santo patrono del difunto, el *Bautista* ocupa un destacado lugar —tondo del lateral derecho— en el programa iconográfico del sepulcro. El nombre de Juan se le impuso por serlo el de sus regios abuelos, pero también en memoria del Precursor, en cuya octava había nacido. Respecto de la presencia mariana en el programa iconográfico, solo cabe señalar su carácter ineludible en contextos funerarios. Por ende el príncipe proclamaría en su testamento haber tenido siempre a la Virgen por su señora y abogada.

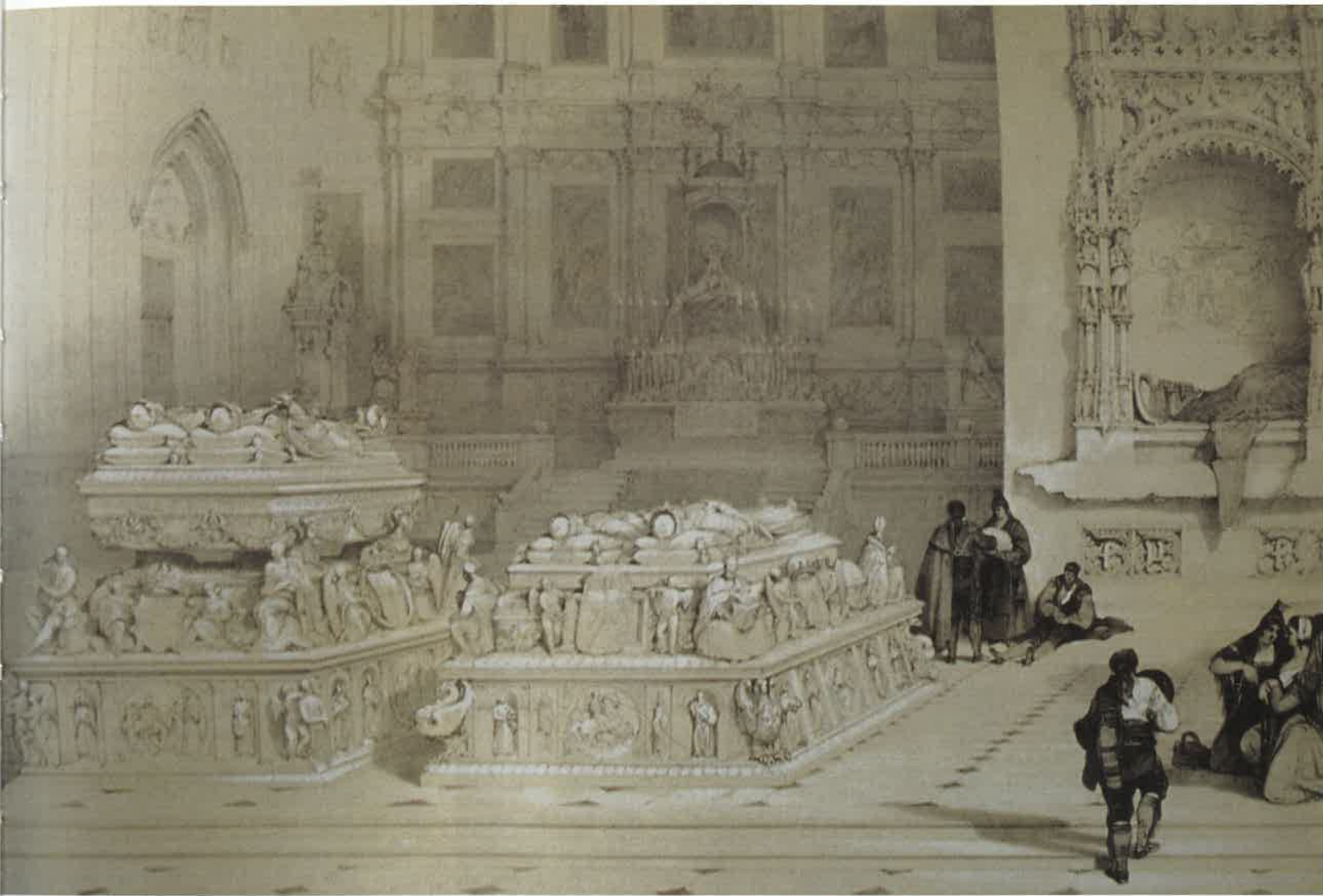
La comparecencia de las virtudes en el programa iconográfico hay que relacionarla con la difusión de un tópico literario, el planto de las virtudes, que discurrió paralelo a la generalización de este tema en la escultura funeraria. La muerte de don Juan produjo una honda conmoción popular. Moría quien estaba llamado a ser el más poderoso rey de la tierra, y lo hacía con diecinueve años de edad, recién casado y esperando el nacimiento de un hijo. Tales circunstancias biográficas trascendieron con mucho la simple razón de estado, dando lugar a una amplia literatura popular —en forma de romances— y culta —poemas elegíacos—. En unos versos del comendador Román, las personificaciones de España y de las virtudes teologales y cardinales coinciden en el Palacio de la Tristeza, pronunciando allí la elegía del príncipe. En el *Tratado de la muerte del príncipe D. Juan* de Alfonso de Ortiz, la Caridad conforta a los Reyes Católicos y el resto de las virtudes cantan las excelencias del difunto. El epitafio del sepulcro justifica la presencia de aquellas en el programa iconográfico proclamando al príncipe “cultivador de todas las virtudes” y ensalzando su prudencia, probidad, piedad y caridad.

Los dos santos dominicos, *Tomás de Aquino* y *Domingo de Guzmán*, constituyen concesiones iconográficas al convento panteón abulense, puesto bajo la advocación del primero y regido por la orden de predicadores de la que fue fundador el segundo.

El éxito que reportó a Fancelli el sepulcro del príncipe va a tener importantes consecuencias en el panorama de la escultura funeraria castellana. Encargos al más alto nivel —dos sepulcros reales y el del cardenal regente— recaerían posteriormente en manos del florentino. Solo uno, el de los Reyes Católicos, pudo realizar, quedando los otros únicamente proyectados y más o menos definidos en los textos de los contratos. La redundancia tipológica en todos ellos evidencia el deseo de los comitentes españoles de reiterar un producto ya experimentado. Pero Fancelli no va a conformarse con una simple réplica, y el sepulcro de Ávila va a ser el punto de partida para el mucho más elaborado de Granada.

También el mausoleo principesco va a ser referencial de una serie de obras realizadas por escultores castellanos que acusan inmediatamente el impacto de tan impresionante obra, amplificado poco después por el de los Reyes Católicos y, algo más tarde, por el de Cisneros —este realizado por Ordóñez—, lo que va a desencadenar un fenómeno de renovación, más o menos generalizado, de la escultura funeraria española. La estructura troncopiramidal de la cama sepulcral que, remitiendo al prototipo sixtino, también había experimentado Diego de Siloe en el sepulcro del obispo Luis de Acuña, será el rasgo más evidente de esta renovación, estudiada por M.^a José Redondo. Pero también soluciones como los remates angulares zoomorfos o la articulación de las paredes mediante tondos y hornacinas serán desde entonces expedientes característicos del arte sepulcral castellano, que hará suyo igualmente buena parte del repertorio figurativo y ornamental de Fancelli.

El influjo del mausoleo principesco es así perceptible en los sepulcros de Juan Dávila y Juana Velázquez de la Torre, obra de Pedro de Salamanca, y en el de Hernán Núñez de Arnalte en el mismo convento abulense. Asimismo en el del patriarca Alonso de Fonseca en el convento de Santa Úrsula de Salamanca, obra de Diego de Siloe; en el de Isabel de Barcelos —abuela materna de Isabel la Católica—, Catalina de Aragón —hija de Juan II— y María de Aragón —hija natural de Fernando el Católico— en el monasterio de Nuestra Señora de Gracia en Madrigal de las Altas Torres (Ávila); en el del virrey de Cerdeña Íñigo López Carrillo de Mendoza, en la catedral de Toledo; o en el del obispo Carrillo de Albornoz en el mismo lugar, obra también de Vasco de la Zarza.



SEPULCRO DE LOS REYES CATÓLICOS (CAPILLA REAL DE GRANADA)

Obra maestra del arte sepulcral europeo, el mausoleo real fue admirado en 1526 por el embajador veneciano Andrea Navaggero, que lo consideró demasiado hermoso para España. Poco después de instalar en Ávila el sepulcro del príncipe, Fancelli contrata en 1513 el mausoleo real con Antonio de Fonseca y Juan Velázquez en nombre de don Fernando el Católico y doña Juana, por un precio de 2.600 ducados, como ha documentado M. J. Redondo. Sabemos por P. Andrei que en marzo de 1514 el escultor, de vuelta en Italia, encargaba veinticinco carretadas de mármol de Carrara, según medidas que coinciden con las del monumento funerario. La entrega tenía que hacerse efectiva en el mes de julio, exigiéndose que el mármol fuese blanco y limpio de impurezas.

Estaba concluido tres años después, pues en marzo de 1517 Fancelli revalidaba su testamento con motivo de emprender un nuevo viaje a España con el objeto de traerlo e instalarlo en el centro del crucero de la Capilla Real de Granada, donde permaneció hasta 1603, cuando fue desplazado hacia el lado de la Epístola para dejar sitio al de Juana la Loca y Felipe el Hermoso. Fue atribuido por C. Justi al escultor florentino, dados los paralelismos existentes respecto del sepulcro del príncipe don Juan. La evidencia documental la suministró Martí y Monsó dando a conocer el contrato del sepulcro del cardenal Cisneros donde consta Fancelli como autor del mausoleo regio.

Superior:
reproducción
de 1835
del sepulcro
de los Reyes
Católicos
en la Capilla
Real de Granada
(David Roberts).

**Página
siguiente:**
vista actual
del sepulcro
de los Reyes
Católicos,
obra maestra
de Fancelli
en la Capilla
Real
de Granada.



NO FOTOS
NO VIDEO



Se viene dando como año de la colocación en la Capilla Real el de 1522. Sin embargo lo sería el mismo 1517 o, como muy tarde, a principios del año siguiente, pues en los textos de los contratos de los sepulcros del cardenal Cisneros y de los reyes Juana y Felipe, suscritos por Fancelli el 14 de julio y el 21 de diciembre de 1518 respectivamente, se cita aquel otro ya instalado en Granada. Aparte de estos inequívocos datos, corrobora la certeza de esta fecha el evidente influjo que el mausoleo tuvo en otras realizaciones artísticas de la Capilla Real anteriores a 1522, la reja mayor, el apostolado de la portada principal o los antepechos de las gradas del altar mayor.

Tipológicamente redunda en el sepulcro principesco, si bien replanteándose el escultor la silueta troncopiramidal de la cama sepulcral, mejor definida e incorporando cuatro estatuillas de doctores de la Iglesia sobre los ángulos de la cornisa. Luce el rey armadura completa medio cubierta por un manto, descansando las manos sobre la espada. La reina, ataviada con túnica y manto, recoge las suyas sobre el cuerpo. Ambos ciñen coronas y ostentan medallones sobre el pecho, efigiando el del rey un *San Jorge* ecuestre y el de la reina la cruz de Santiago. La cabeza del monarca es magnífica, presentando un rostro mórbidamente modelado. Es un retrato, suministrando Felipe Vigarny “una medalla en metal” que habría de servir de modelo al escultor florentino, según ha documentado M. J. Redondo. No así la de la reina, donde solo se constata la voluntad de individualizar unos rasgos fisonómicos.

Superior:
detalle
de la cabeza
del rey,
el sepulcro
de los Reyes
Católicos
(Capilla
Real de
Granada).

La yacente del rey se singulariza por una militarización iconográfica que contrasta con la más generalizada y tradicional fórmula mayestática; la que muestra por ejemplo la efigie fúnebre de Juan II, padre de la Reina Católica, ataviado con lujosísimas vestiduras reales y empuñando el cetro, ilustración de un proyecto de exaltación de la monarquía acorde con una tendencia de fines de la Edad Media hacia lo que Maravall definiría como la “imperialización de la figura del príncipe”. La imagen del *monarca batallador* constituye un tópico ideológico e iconográfico deducido de la singularización de nuestra Edad Media por el fenómeno de la Reconquista. Desde el siglo XII sellos reales y monedas muestran efigies caballerescas de los reyes peninsulares. Sin embargo, será el Rey Católico quien la adopte por vez primera para caracterizar la efigie fúnebre. Y es que la imagen del rey caudillo condensaba las aspiraciones e ideales de la época, nostálgica de cruzadas e incómoda por la inactividad de los dos reinados anteriores, que don Fernando con sus conquistas satisfizo plenamente. La militarización —y democratización al fin y al cabo— de la yacente del rey se fundamentaba pues en su propia biografía. Y es el personalismo de esta solución iconográfica que rompe con el estereotipo, indefectible en la definición de la imagen oficial del soberano, la que presta paradójicamente una enorme modernidad a este último retrato del rey de Aragón. Pero en esta redefinición moral de su iconografía fúnebre subyacen también razones de rentabilidad espiritual, las mismas que cifraron la redacción de la inscripción que circunda los muros de la Capilla Real y la del epitafio: la trascendentalización de la gestión de estado de los monarcas. Efectivamente, en la enumeración de las conquistas del reinado que recoge la primera no se alegan las de Nápoles y Navarra, en las que obviamente no existió móvil de cruzada, sino aquellas que implicaron la reducción a la fe de sus pobladores, ya fueran los infieles de Granada, Bugía o Trípoli, ya los bárbaros idólatras de las Canarias o las Indias. El caso del epitafio es incluso más elocuente, proclamando a los católicos soberanos destructores del Islam y la herejía. Y es que tales inscripciones tienen todo el valor de credenciales presentadas por los monarcas ante el Rey de Reyes en el lugar precisamente donde sus cuerpos descansan a la espera de la resurrección. En tal sentido, la imagen marmórea del monarca vale por sí misma como un alegato personal de su misión trascendente y una reivindicación de los oportunos beneficios profilácticos de ultratumba.

Con la excepción de la corona, la efigie fúnebre de Isabel la Católica que nos dejará Fancelli está también desprovista de insignias reales. En este caso de la reina más poderosa que tuvo Castilla, la alternativa a la imagen mayestática resulta decepcionante. Las claves que sirvieron para definir la estatua yacente de quien fue definida como “mujer ceremoniosa en sus vestidos y arreos” (Hernando del Pulgar), amante del lujo y el boato como certifican las nóminas de gastos de la casa real y ciertos episodios recogidos en las crónicas, parecen haber sido la humildad, que presidió ya las disposiciones testamentarias sobre sus exequias, y la honestidad, virtud muy encomiada por sus cronistas y poetas cortesanos, desde Palencia, Bernáldez o Pulgar a Valera e Íñigo de Mendoza. Las indicaciones que se hicieron a Fancelli para formalizar la imagen de la soberana debieron de ser, en cualquier caso, bastante vagas, actuando el escultor con gran libertad. No existe, de hecho, relación iconográfica con anteriores yacentes de reinas castellanas. Por el contrario, la exhibición de las manos cruzadas sobre el regazo y la ausencia de objetos o atributos es consustancial a la estatuaria sepulcral italiana desde el *trecento*.

A los pies de los reyes dos pequeños leones echados constituyen una concesión del florentino a la tradición funeraria española, siendo como son raros en la italiana. Animal emblemático de la realeza, el león es también un ancestral símbolo de la vigilancia a partir de la creencia, recogida ya por Eliano, de que permanecía siempre despierto. De ahí su asociación iconográfica con los monumentos fúnebres desde la Antigüedad. A una culta y ornamental recuperación arqueológica responden, como ya vimos, los imponentes grifos, fabulosos custodios de riquezas que vienen a distinguir los despojos mortales conmemorados por el mausoleo real,

en consonancia con el calificativo de “presciado tesoro”, tan elegíaco por otra parte, con el que el conde de Tendilla se había referido al cadáver de la reina.

Centran los lados de la cama sepulcral cuatro tondos cuya figuración, de impecable factura, hace gala de un clasicismo edulcorado con esa *grazia y dolcezza* florentinas tan seductoras. El *Bautismo de Cristo* y la *Resurrección* están resueltos mediante composiciones piramidales presididas por los esbeltos desnudos de Cristo, si bien la frontalidad que define al primero cede ante la solución más comprometida —e innovadora respecto de la más generalizada interpretación del *quattrocento*, la que hemos visto, por ejemplo, en el mausoleo del arzobispo de Sevilla— de colocar oblicuamente no solo la figura del Resucitado sino el propio sarcófago. Iconográficamente, el *Bautismo* se relaciona con las versiones de Giovanni Bellini (Vicenza) y Andrea Sansovino (baptisterio de Florencia), si bien en ambos tondos la cabeza de Cristo se muestra pletórica de sugerencias verrocchiescas. El de la *Resurrección*, singularizado por la presentación de Cristo apoyando un pie sobre el borde del sarcófago que, escorzado, asoma del interior de una cueva, se muestra muy dependiente de la pintada por Macrino d’Alba (1496) en el políptico de la Cartuja de Pavía. Las figuras de los dos soldados que yacen en primer término son, por otra parte, variaciones bastante fieles de los que aparecen en las propuestas iconográficas de Mantegna (retablo de San Zenón) y Giovanni Dalmata (mausoleo de Pablo II).

Más dinámicas son las composiciones de los relieves gemelos de *San Jorge y el dragón* y *Santiago Matamoros*, en la cabecera y pies respectivamente. El primero queda resuelto con una elegancia muy aristocrática, a pesar del incoherente desajuste estilístico —del que también adolece el otro tondo— entre la pictórica efigie del jinete y la rígida montura, derivada de prototipos escultóricos de la antigüedad. De hecho, puede señalarse como fuente iconográfica de ambos temas ecuestres uno de los relieves trajaneos del arco de Constantino que representa al emperador a caballo reduciendo a los bárbaros, pasaje muy reproducido, por ende, en los *tacchini* que circulaban por los talleres artísticos del Renacimiento. No obstante, la interpretación de Fancelli queda filtrada por experiencias rafaelescas. Se completa la escena con la figura de la princesa cautiva y un paisaje presidido por un castillo, resueltos en un relieve muy plano.

El relieve de *Santiago*, con la representación en un evanescente *schacciato* del ejército musulmán que, batiéndose en retirada, franquea el umbral de un monumental vano, resulta muy superior a los otros tres en sus calidades pictóricas y perspectivas.

Flanquean los tondos una sucesión de hornacinas que albergan las imágenes sedentes de los doce *Apóstoles*, tema asociado a la escultura funeraria desde el primitivo arte cristiano. Están esculpidos en un relieve muy alto, destacándose exentos cabezas, hombros y manos que se adelantan así respecto del plano en talud de la cama sepulcral, evitando la inclinación que afectaba incoherentemente a las virtudes y santos del sepulcro de Ávila. Este recurso constituye un magistral alarde de las destrezas técnicas y compositivas del escultor florentino, amén que ilustrativo de su actitud revisionista y, consecuentemente, de su talante de artista imbuido de la idea humanista del progreso del arte. Por otra parte, la deliberada desproporción con que quedan relacionadas figuras y hornacinas —pequeñas, angostas y nada profundas— redundan en la monumentalidad de aquellas, cuya estudiada composición rehúye visiones frontales y estáticas. Superiores en calidad son los *Apóstoles* esculpidos en los lados mayores. Los situados en el más accesible al espectador nos deparan un interesante muestrario de magníficas cabezas con fisonomías y modelados distintivos. Las incisivas y graves caracterizaciones de Andrés y Pedro evocan poderosamente realizaciones de Pietro Lombardo, al igual que el meditabundo apóstol de lacia barba representado en el lado de la reina. El efébo rostro del *Evangelista*, de blando y redondeado modelado, se alinea con los mejores productos neoclásicos de Tullio Lombardo y Antonello Gaggini. La expresión de *Santiago*, entre agónica y extática, remite a tipos de Perugino y Rafael. Por otra parte, el influjo de los apóstoles del mausoleo de Luis XII, obra de los florentinos Antonio y Giovanni Giusti, en estos del sepulcro real de Fancelli, propuesto por L. Migliaccio, hay que plantearlo en sentido inverso, pues aquel es posterior a este, ya que en agosto de 1516 se estaban seleccionando los bloques de mármol en Carrara, y solo en 1531 se erigiría el monumento en Saint Denis.



Superior:
tondo del
*Bautismo
de Cristo*,
en el sepulcro
de los Reyes
Católicos
(Capilla
Real de
Granada).

Inferior:
tondo
de *San Jorge
y el dragón*,
en el sepulcro
de los Reyes
Católicos
(Capilla
Real de
Granada).



Izquierda:
Detalle
de la cabeza
de San Pedro,
sepulcro
de los Reyes
Católicos
(Capilla
Real de
Valladolid).

Derecha:
San Juan
Evangelista,
sepulcro
de los Reyes
Católicos
(Capilla
Real de
Valladolid).





En los ángulos de la cornisa que divide ambos cuerpos del mausoleo figuran estatuillas de los cuatro *Doctores de la Iglesia latina*, idénticas compositivamente a las anteriores. *San Gregorio* y *San Ambrosio* en el lado del rey, *San Jerónimo* y *San Agustín* en el opuesto. Fancelli se nos revela en estas imágenes exentas con su hábil destreza compositiva, eludiendo visiones frontales y estáticas. Perfectamente resuelta la articulación del difícil juego de planos que implica la postura sedente, se constata una progresión en la definición de las composiciones, desde el esquema cerrado, rotundamente compacto, que condensa la reflexiva imagen de *San Agustín*, hasta el más disperso de la de *San Jerónimo* que, dinamizado por el escalonamiento de brazos y piernas, resulta tributario de esquemas rafaelescos. Fuera del estilo de Fancelli se sitúa la cabeza de *San Gregorio*, inexpresiva e impersonal, irredenta por el grave *etbos* que desprenden las fisonomías de los viejos *Apóstoles*. Recuerda las de los santos prelados esculpidos por Baccio da Montelupo para el Altar Piccolomini de Siena, siguiendo dibujos de Miguel Ángel. Las manos de todos ellos están calzadas, delatándose los guantes por los minúsculos pliegues y engastes de joyas. Lucen con su característica elegancia, algo afectada, con detalles tan delicados como la de *San Agustín* intercalando sus dedos entre las páginas del libro.

Tan interesante solución como esta de colocar estatuas sobre los ángulos de la cama sepulcral, decisiva en la redefinición estructural del mausoleo, fue considerada por Panofsky, a propósito de las virtudes angulares de los monumentos funerarios, de origen francés, siendo experimentada por vez primera en el mausoleo de Francisco II de Bretaña y Margarita de Foie, obra de Michel Colombe y Girolamo de Fiesole y, posteriormente, en el de Luis XII y Enrique II, extendiéndose inmediatamente al resto de Europa, incluida España. Redondo Cantera, por su parte, la estima de ascendencia francoflamenca, proponiendo como precedente para los sepulcros españoles el cenotafio real de Juan II e Isabel de Portugal. Creo, sin embargo, que estamos ante un expediente italiano que se constata en la escultura funeraria ya desde el *trecento*, prolongándose sin hiatos durante la centuria siguiente. Incluso Miguel Ángel en el primer proyecto para el mausoleo de Julio II (1505) previó la colocación de cuatro estatuas sedentes en las esquinas de la plataforma del primer cuerpo. No es inverosímil la posible influencia que este proyecto pudo tener, al respecto de tal expediente, en el sepulcro real de Fancelli, dada la amistad existente entre ambos escultores.

También es constatable en el mausoleo real, respecto del principesco, una apertura de Fancelli, ya advertida por Mario Salmi y Beatrice G. Proske, hacia otros intereses estéticos. En el monumento de Ávila existe una homogeneidad absoluta de estilo y gusto en toda la figuración. El modelado de los rostros es suave, reafirmando unos estereotipos fisonómicos claramente idealizados. En Granada, por el contrario, encontramos en los apóstoles y doctores caracterizaciones veristas en las que un grafismo prolijo recrea unas facciones enjutas y huesudas surcadas de profundas arrugas. Este realismo que no llega a ser crudo, redimido como está por la nobleza de las expresiones, lo es sin embargo en la cadavérica testa del san Jerónimo, de un gesto hosco y adusto que, sin embargo, remite a tipos rafaelescos. Solo los deliciosos *putti*, los efébicos ángeles tenantes, los jóvenes apóstoles y los protagonistas de los tondos conectan sin solución de continuidad con la figuración del primer Fancelli. Es evidente que estamos ante una revisión, por parte del escultor florentino, de los ingredientes menos emotivos y amables de sus propios referentes, desde Verrocchio al propio Rafael, sin excluir la presencia en la *bottega* de escultores italianos de origen septentrional.

Erotes desnudos, rollizos y de dulces expresiones, inequívocamente filiales de los esculpidos por los Rossellino y Desiderio da Settignano, sostienen en la cabecera las armas de los reyes y una cartela con el epitafio en los pies. Con este último cometido los *putti* aparecen ya en el monumento Coscia, generalizándose a partir de los contratados o realizados por Bernardo Rossellino —Leonardo Bruni, beata Villana y Filippo Lazzari—. Estos del sepulcro de Granada, con el peculiar escalonamiento de brazos y piernas, parecen derivar de los tenantes efigiados por Donatello en la laude sepulcral del papa Martín V.

Izquierda:
San Ambrosio,
escultura
exenta
a los pies
del rey,
en el sepulcro
de los Reyes
Católicos
(Capilla
Real de
Granada).



Motivos asimismo de raigambre florentina, aunque derivados en último término de prototipos clásicos, son las dos parejas de bellísimos ángeles que en los lados mayores sostienen los escudos reales orlados por una guirnalda de frutos. Se relacionan estrechamente con los esculpidos por los hermanos Rossellino en el mausoleo del cardenal de Portugal, concebidos también en vuelo y con idéntico escalonamiento de piernas. Iguales a estos, o sea, adolescentes, con vestiduras de prolijos y movidos pliegues, concebidos en agitadas posturas, en vuelo o no, los repetirán poco después Verrocchio en los modelos en terracota para el monumento Forteguerri y Benedetto de Maiano en los altares de Sant'Anna dei Lombardi en Nápoles y San Agostino en San Gimignano. En pintura, Rafael nos dará una fiel versión de ellos en la *Resurrección* del Museo de São Paulo y en la *Madonna del Baldaquino*.

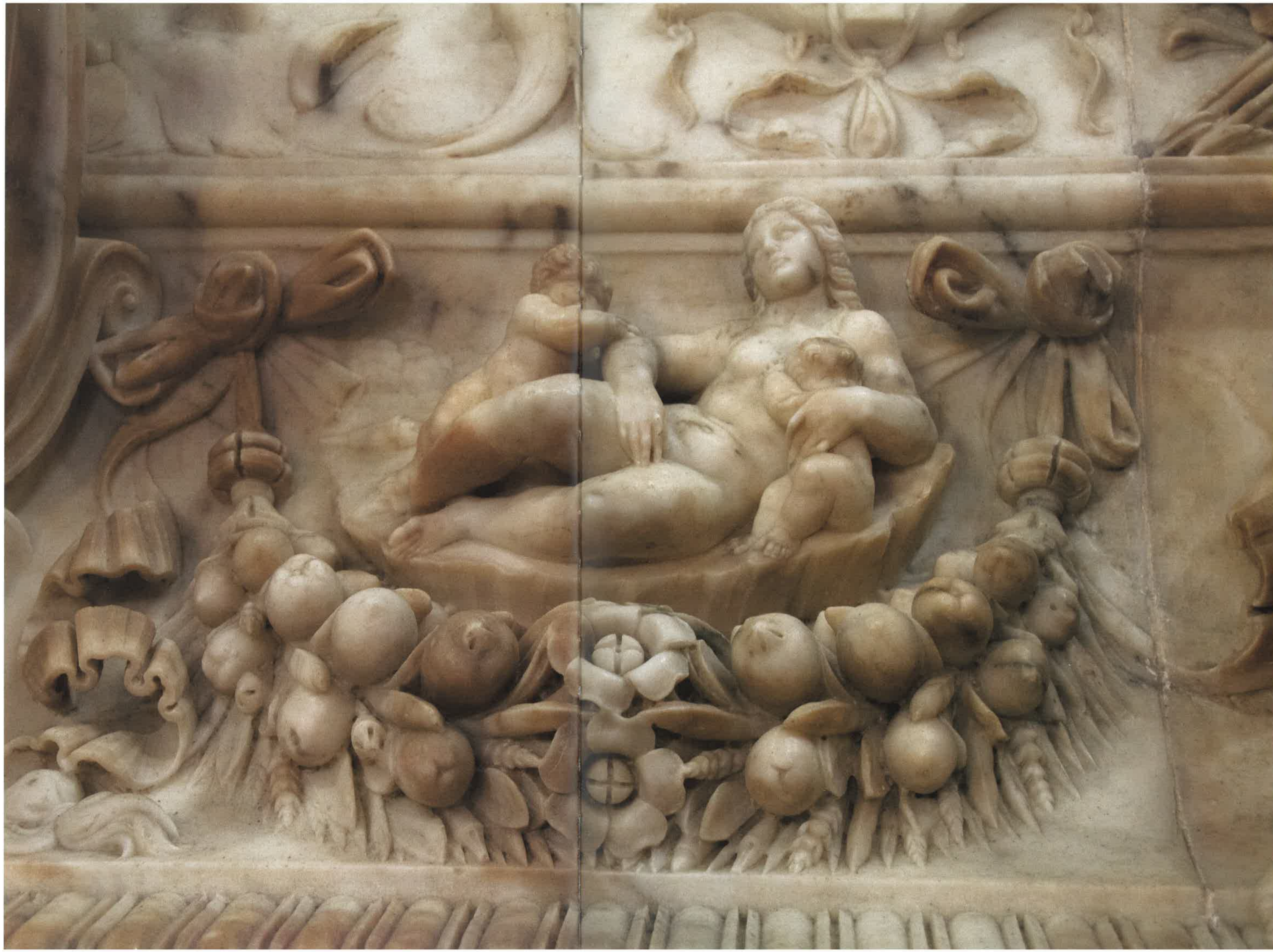
El programa iconográfico del mausoleo real tiene un marcado carácter eclesiástico dado el protagonismo que asumen el *Apostolado* y los cuatro *Doctores*, referencias a la doctrina cristiana y al magisterio de la Iglesia que, presumiblemente, haya que relacionar con el ideario religioso que presidió buena parte de la gestión de estado de los monarcas, con proyectos tan definidos como la reforma de las órdenes religiosas, la institución del tribunal de la Inquisición, la expulsión de los judíos, la conversión forzada de los mudéjares o el carácter de cruzada que asumió la conquista del reino de Granada. Los tondos de los lados mayores tienen un claro significado pascual: el *Bautismo* como medio de participación del cristiano en la propia muerte de Cristo se argumenta como requisito para la obtención del beneficio de la resu-

rrección. Mientras que los santos caballeros *Jorge* y *Santiago* constituyen alusiones más directas a las personas de los monarcas y a sus reinos, siendo el primero patrón de la Corona de Aragón y el segundo de la de Castilla. Pero también es plausible el deseo de reivindicar un parangón entre los Reyes Católicos y sus patrones, pues el dragón —símbolo tradicional de la herejía— y la “secta mahometana” contra los que Jorge y Santiago empuñaron sus espadas fueron también el obsesivo blanco de las armas y decretos de los soberanos.

El friso se divide en dos zonas, la superior decorada con motivos heráldicos (el castillo, el *rapenat*, la granada o la cruz de Jerusalén flanqueados por leones rampantes...), divisas reales (el haz de flechas y el yugo) y trofeos militares. En la inferior, enmarcados por festones de guirnaldas, se representan temas de procedencia dispar extraídos de la Biblia, el bestiario mítico y la *vánitas*. Se trata de una honda reflexión sobre la vida del cristiano mediante la exposición de una serie de episodios figurativos que ilustran emparejados una misma idea, advertencia o promesa. En el ángulo de los pies figura, en el lado mayor, un tritón marino alado y, en el menor, una pareja de ictiocentauros o centauros tritón llevando a su cría a través de las olas del océano. La bella figura de la hembra es una clara derivación de la *Galatea* de Rafael. Los dos temas extraídos del bestiario marino significarían una alusión a la vida humana como una travesía por las procelosas profundidades del océano, imagen metafórica del mundo según una antiquísima idea que, remontándose a la literatura veterotesta-

Superior: de raigambre florentina son los ángeles que sostienen los escudos de los Reyes Católicos, situados en los lados mayores.

Derecha:
Eva
n sus dos
hijos,
sentados
en el friso
sepulcro
los Reyes
Católicos
(Capilla
Real de
Granada).



mentaria y clásica, será recurrente en la patrística. En el ángulo opuesto se representa un extraño híbrido hipomorfo —un caballo alado con extremidades posteriores pisciformes—. La naturaleza predominantemente equina del animal nos induce a referirlo como un símbolo de las “pasiones inferiores” que corrompen la naturaleza del hombre, según una valoración peyorativa acumulada sobre el caballo desde Platón, Aristóteles o Eliano que persistirá en el neoplatonismo del siglo XV. Al otro lado encontramos el argumento figurativo más pesimista de este programa, un *memento mori* en forma de calavera en la que se enroscan dos serpientes entrelazadas, alusión a la muerte espiritual o también al castigo divino infligido al pecador, pues tal función desempeñaron estos reptiles como agentes de la divinidad (casos de los israelitas en los llanos de Moab, del sacerdote troyano Laocoonte o de Vanni Fucci en la *Divina Comedia* de Dante). En la cabecera, en el ángulo correspondiente al lado de la reina, están representados *Adán* y *Eva* —ella con una evidente sugestión rafaelesca— tras la expulsión del paraíso. Los útiles de trabajo que en un casi imperceptible relieve acompañan a ambas figuras constituyen, junto con otras referencias más evidentes, una clara alusión a las fatigas y limitaciones del género humano desencadenadas por la comisión del pecado original. Ponen una nota esperanzadora en este programa las dos aves míticas esculpidas en el ángulo opuesto, el *fénix* y el *pelicano*, referenciales de la resurrección del cristiano por el sacrificio redentor de Cristo. Efectivamente, la virtualidad que reconoció al primero la literatura antigua y medieval de renacer de sus propias cenizas lo erigió en el símbolo de la Resurrección ya desde san Clemente de Roma o Tertuliano, entre otros. Mientras que el mítico pelicano, que hiriéndose procura con su sangre la resurrección a sus polluelos muertos, propició su analogía con el mismo Cristo, como recoge San Agustín. Tales argumentos figurativos, solidariamente articulados en una humanista *concordatio oppositorum*, concatenan un interesantísimo discurso, seguramente imprevisto en el contrato, que discurre paralelo al enunciado en los tondos y hornacinas de la cama sepulcral.

BIBLIOGRAFÍA AL CAPÍTULO 4

— ANDREI, P., *Sopra Domenico Fancelli fiorentino e Bartolommeo Ordognes spagnolo e sopra altri artisti loro contemporanei che nel principio del secolo decimosesto coltivarono e propagarono in Spagna le arti belle italiane. Memorie estratte da documenti inediti*, Massa, 1871.

— ÁVILA, A., 1995, “En la Capilla Real de Granada. Apuntes a algunos temas”, *Archivo Español de Arte*, 270, pp. 179-181.

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

— BERTAUX, E., 1911, “La Renaissance en Espagne et en Portugal”, en Michel, A., *Histoire de l’Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu’a nos jours*, 4, 2.^a parte, París.

— CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 2001, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid.

— CHUECA GOITIA, F., 1953, *Arquitectura del siglo XVI*, Madrid.

— CLOULAS, A., 1993, “La sculpture funéraire dans l’Espagne de la Renaissance: les commandes ecclésiastiques”, *Gazette des Beaux Arts*, 121, pp. 139-163.

— DOMÍNGUEZ CASAS, R., 1993, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid.

— FALCÓN MÁRQUEZ, T., 1980, *La catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico)*, Sevilla.

— FERNÁNDEZ MADRID, M. T., 1991, *El mecenazgo de los Mendoza en Guadalajara*, Guadalajara.

— GALLEGO Y BURÍN, A., 1952, *La Capilla Real de Granada*, Madrid.

— GARCÍA REY, V., 1929, “El sepulcro del cardenal Cisneros, en Alcalá de Henares, y los documentos de los artífices”, *Arte Español*, 9, pp. 483-486.

— GESTOSO Y PÉREZ, J., 1890, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conserva*, Sevilla.

— GESTOSO Y PÉREZ, J., 1899, 1900 y 1908, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII a1 XVIII inclusive*, Sevilla.

— GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., 1931, *La escultura del Renacimiento en España*, Florencia/Barcelona.

— GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., 1991, *Sobre el Renacimiento en Castilla. I. Hacia Lorenzo Vázquez, II, En la Capilla Real de Granada*, Granada.

— HERNÁNDEZ DÍAZ, J., 1984, “Retablos y esculturas”, en Angulo Íñiguez, D. *et. al.*, *La catedral de Sevilla*, Sevilla.

— HERNÁNDEZ PERERA, J., 1957, *Escultores florentinos en España*, Madrid.

— JUSTI, C., s. f., *Estudios de Arte Español*, 2 vols., Madrid

— JUSTI, C., 1892, *Estudios sobre el Renacimiento en España*, Barcelona.

— KRUFT, H. W., 1977, “Pace Gagini and the Sepulchres of the Ribera in Seville”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada.

— LAGUNA PAÚL, T., 2004, “Domenico Fancelli (atribuido), Lápida sepulcral de don Íñigo de Mendoza”, en Bartolomé Arraiza, A. (comisario), *Los Reyes Católicos y Granada*, s. l., n.º 26.

— LAMBERT, E., 1925, *Tolède*, París.

— LENAGHAN, P., 1993 *The arrival of the Italian Renaissance in Spain: The Tombs by Domenico Fancelli and Bartolomé Ordóñez*, New York.

— LEÓN COLOMA, M. A., 1994, *Escultura funeraria en Castilla en torno a Fancelli y Ordóñez. Reyes, nobles y prelados ante la muerte*, tesis doctoral, Universidad de Granada.

— LEÓN COLOMA, M. A., 1994, “Imágenes plásticas de la realeza en Granada: Fernando el Católico, el rey conquistador”, *El reino de Granada y el Nuevo Mundo*, Granada, 2, pp. 377-410.

— LEÓN COLOMA, M. A., 1994, “Los mausoleos reales y la cripta”, en Pita Andrade, J. M. (coord.), *El libro de la Capilla Real*, Granada, pp. 69-95.

— LEÓN COLOMA, M. A., 2000, “Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real de Granada”, en Martínez Medina, F. J. (coord.), *Jesucristo y el emperador Cristiano*, Córdoba, pp. 377-395.

— LEÓN COLOMA, M. A., 2007, “Los mausoleos reales”, en Calvo Castellón, A. *et al.*, *La catedral de Granada: la Capilla Real y la iglesia del Sagrario*, Granada, vol. I, pp. 341-364.

— LLEÓ CAÑAL, V., 1979, *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla.

— LLEÓ CAÑAL, V., 2000, “El sepulcro del caballero”. En Marías, F. y Pereda, F. (comisarios), *Carlos V: Las armas y las letras*, s. l., pp. 261-272.

— LÓPEZ MARTÍNEZ, C., 1929, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla.

— LÓPEZ TORRIJOS, R., 1987, “La scultura genovese in Spagna”, en *La Scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova, vol. I.

— MARÍAS, F., 1989, *El largo siglo XVI*, Madrid.

— MARTÍ Y MONSÓ, J., 1901, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid.

— MENESÉS GARCÍA, E., 1973-1974, *Correspondencia del conde de Tendilla. Biografía, estudio y transcripción*, Madrid.

— MIGLIACCIO, L., 1992, “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*, Pisa, pp. 101-138.

— MILANESI, G., 1906, *Le opere di G. Vasari*, Florencia, vol. IV.

— MORALES CHACÓN, A., 1966, *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, Sevilla.

— MORALES MARTÍNEZ, A. J., 1992, “Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía”, en Checa, F. (comisario), *Reyes y mecenas: Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid, pp. 177-197.

— MORALES MARTÍNEZ, A. J., 1992, “La otra arquitectura”, en *La arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, Sevilla.

— MORALES MARTÍNEZ, A. J., 2003, “Lauda sepulcral de don Íñigo de Mendoza”, en Galante Gómez, F. J. (comisario), *Lumen canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*, Tenerife, n.º 143.

— MORTE GARCÍA, C., 1991, “Carlos I y los artistas de corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny”, *Archivo Español de Arte*, 64, pp. 317-335.

— NAVAGERO, A., 1962, “Viaje por España”, en García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid.

— ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., 1796, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... ilustrados y corregidos por D. Antonio Marta Espinosa y Carzet*, Madrid.

— PALOMERO PÁRAMO, M., 1988, “Ars marmoris”, *Genova e Siviglia, l’avventura dell’occidente*, Génova.

— PANOFSKY, E., 1992, *Tomb Sculpture. Tomb Sculpture. Four lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York.

— PROSKE, B. G., 1951, *Castilian Sculpture Gothic to Renaissance*, New York.

— RAPETTI, C., 1998, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milán.

— REDONDO CANTERA, M. J., 1986, “El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 52, pp. 271-282.

— REDONDO CANTERA, M. J., 1987, *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid.

— REDONDO CANTERA, M. J., 2010, “Los sepulcros de la Capilla Real de Granada”, en Zalama, M. A. (dir.) *et al.*, *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, pp. 185-214.

— SALMI, M., 1939, “L’architettura del primo Rinascimento in Spagna e gli influssi lombardi”; en *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell’Architettura*, Milán, pp. 141-152.

— YARZA LUACES, J., 1993, *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*, Madrid.

— ZARCO DEL VALLE, M. R., 1870, “Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España”, en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, 55, Madrid.