

LA CATEDRAL DE GRANADA

La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario

Edición a cargo de:

ANTONIO CALVO CASTELLÓN
PILAR BERTOS HERRERA
MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA
MANUEL SERRANO RUIZ
JUAN MANUEL MARTÍN ROBLES

LA CATEDRAL DE GRANADA

La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario

VOLUMEN II

GRANADA, 2007

EDICIÓN:

Cabildo de la S. I. Catedral Metropolitana de Granada

ENTIDAD COLABORADORA:

Obra Social y Cultural de CajaSur

EDICIÓN A CARGO DE:

Antonio Calvo Castellón
Pilar Bertos Herrera
Miguel Ángel León Coloma
Manuel Serrano Ruiz
Juan Manuel Martín Robles

COORDINACIÓN:

Manuel Serrano Ruiz
Juan Manuel Martín Robles

TEXTOS:

Dr. P. Cándido Pozo S.I. (*Facultad de Teología de Granada*)
Dr. P. Pedro Farnés Scherer (*Facultad de Teología de Barcelona*)
Dr. P. Estanislao Olivares D'Angelo, S.I. (*Universidad de Granada*)
Dr. P. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (*Universidad Autónoma de Madrid*)
Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar (*Universidad de Granada*)
Dr. P. José López Calo, S.I. (*Universidad de Santiago de Compostela*)
Dr. D. Pedro Galera Andreu (*Universidad de Jaén*)
Dr. D. Emilio Villanueva Muñoz (*Universidad de Granada*)
Dr. D. Fco. Javier Gallego Roca (*Universidad de Granada*)
Dr. D. Miguel Ángel León Coloma (*Universidad de Jaén*)
Dra. D.^a Esperanza Guillén Marcos (*Universidad de Granada*)
Dr. D. José Domínguez Cubero (*Universidad de Jaén*)
Dr. D. Antonio Almagro Gorbea (*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*)
Dr. D. Víctor Nieto Alcaide (*Universidad Autónoma de Madrid*)
Dr. D. Antonio Calvo Castellón (*Universidad de Granada*)
Dra. D.^a Luz de Ulierte Vázquez (*Universidad de Granada*)
D. Manuel Serrano Ruiz (*Universidad de Granada*)
Dr. D. Rafael Marín López (*Universidad de Granada*)
Dra. D.^a Carmen Eisman Lasaga (*Universidad de Jaén*)
Dra. D.^a Pilar Bertos Herrera (*Universidad de Granada*)
D. Adolfo J. Guerrero Ruiz (*Universidad de Jaén*)
Dra. D.^a M.^a Angustias Álvarez (*Universidad de Granada*)
Dra. D.^a Inmaculada Ferro (*Universidad de Granada*)
Dr. D. Miguel Ángel Revilla Uceda (*Universidad de Granada*)
Dra. D.^a M. José Cuesta García de Leonardo (*Universidad de Castilla-La Mancha*)
D.^a Cecile D' Albis (*École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris*)
† Excmo. Sr. D. Manuel Casares Hervás (*Obispo de Almería*)
D. Emilio Caro Rodríguez (*Universidad de Granada*)
Dr. D. Antonio Moreno Garrido (*Universidad de Granada*)
Dr. D. Rafael López Guzmán (*Universidad de Granada*)
Dr. D. Alfredo Ureña Uceda (*Universidad de Almería*)
Dr. D. Juan Manuel Martín Robles (*Universidad de Granada*)
Dr. D. Joaquín Yarza Luaces (*Universidad Autónoma de Barcelona*)
Dr. D. Juan Manuel Martín García (*Universidad de Granada*)
Dr. D. Antonio Fernández Puertas (*Universidad de Granada*)
Dr. D. Antonio Orihuela Uzal (*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*)

REVISIÓN DE TEXTOS:

Manuel Serrano Ruiz
Juan Manuel Martín Robles

FOTOGRAFÍAS:

Alfredo Ureña Uceda. [A.U.]
Cecile D'Albis [C.D'A.]
Diputación Provincial [D.P.]
Emilio Villanueva Muñoz [E.V.M.]
Eusebio Rodrigo [E.R.]
Francisco Javier Gallego Roca [F.J.G.R.]
Joaquín Gómez de Llarena. [J.G.L.]
José Carlos Nieves [J.C.N.]
Manuel Lirola [M.L.]
Manuel Serrano Ruiz [M.S.R.]
Miguel Ángel León Coloma [M.A.L.C.]
Pedro Salinas Aivar [A.S.A.]
Pilar Bertos Herrera [P.B.H.]
Publicaciones CajaSur [P.C.]
Rafael López Guzmán. [R.L.G.]

SELECCIÓN FOTOGRÁFICA:

Manuel Serrano Ruiz
Juan Manuel Martín Robles

ESQUEMAS Y DIGITALIZACIÓN DE PLANIMETRÍAS:

Carlos Ribera Zafra [C.R.Z.]

PLANIMETRÍAS:

Facilitadas por D. Antonio Almagro Gorbea

ADAPTACIÓN BIBLIOGRÁFICA:

Manuel Serrano Ruiz
Juan Manuel Martín Robles

IMPRENTA SAN PABLO, S. L.

Sor Ángela de la Cruz, 12 - 14006 Córdoba
ISBN: 978-84-611-6238-3 (Obra completa)
ISBN: 978-84-611-6240-6 (Volumen II)
Depósito Legal CO. 526/2007

Los Mausoleos Reales

MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA

«**Q**UIERO e mando que mi cuerpo sea sepultado en una sepultura baxa que no tenga bulto alguno, salvo una losa baxa en el suelo, llana, con sus letras esculpidas en ella...»¹. Afortunadamente, la voluntad testamentaria de la Reina Católica no fue respetada, y el propio rey don Fernando promovió la realización del espléndido mausoleo italiano que hoy es gala de la Capilla Real.

Tras el fallecimiento de la reina el 26 de noviembre de 1504 se procedió al traslado de su cadáver desde Medina del Campo a Granada, siendo depositado provisionalmente, como preveía el testamento, en el convento de San Francisco de la Alhambra. Cuando el 23 de enero de 1516 fallece el rey en Madrigalejo, la Capilla Real aún no está concluida, por lo que el cadáver será conducido también al convento franciscano. El traslado de los cuerpos de los monarcas a la cripta de la Capilla Real se llevará a cabo con toda solemnidad el 10 de noviembre de 1521 a instancias del emperador.

Apenas un año después de la muerte de la soberana, el 25 de septiembre de 1505 se produjo en Burgos la de su yerno don Felipe de Habsburgo. Fue depositado provisionalmente en el panteón real de la Cartuja de Miraflores, hasta que la reina doña Juana puso en marcha la comitiva fúnebre con la intención de no detenerse «hasta que no lo hubiese llevado a la iglesia mayor de Granada, en cuyo lugar había ordenado ser puesto, si es que moría en las partes de España o de Castilla»². Torquemada, Hornillos, Tórtoles y Arcos fueron las estaciones de un exiguo periplo que tocaría a su fin, por disposición de don Fernando, en Tordesillas, quedando la reina en su fortaleza y el cadáver del rey en la vecina iglesia del monasterio de Santa Clara. El 15 de diciembre de 1525, diez años después de su muerte, ingresaría finalmente en su morada definitiva, la cripta de la Capilla Real, siendo depositado junto al féretro de su suegro. Paradójicamente, quienes en vida anduvieron desavenidos y distantes, habrían de mantener ya muertos una estrecha y larga vecindad. Medio siglo después, el 28 de febrero de 1574, se le reunirá la reina doña Juana, que por mandato de Felipe II fue trasladada desde Tordesillas donde yacía desde su fallecimiento en abril de 1555.

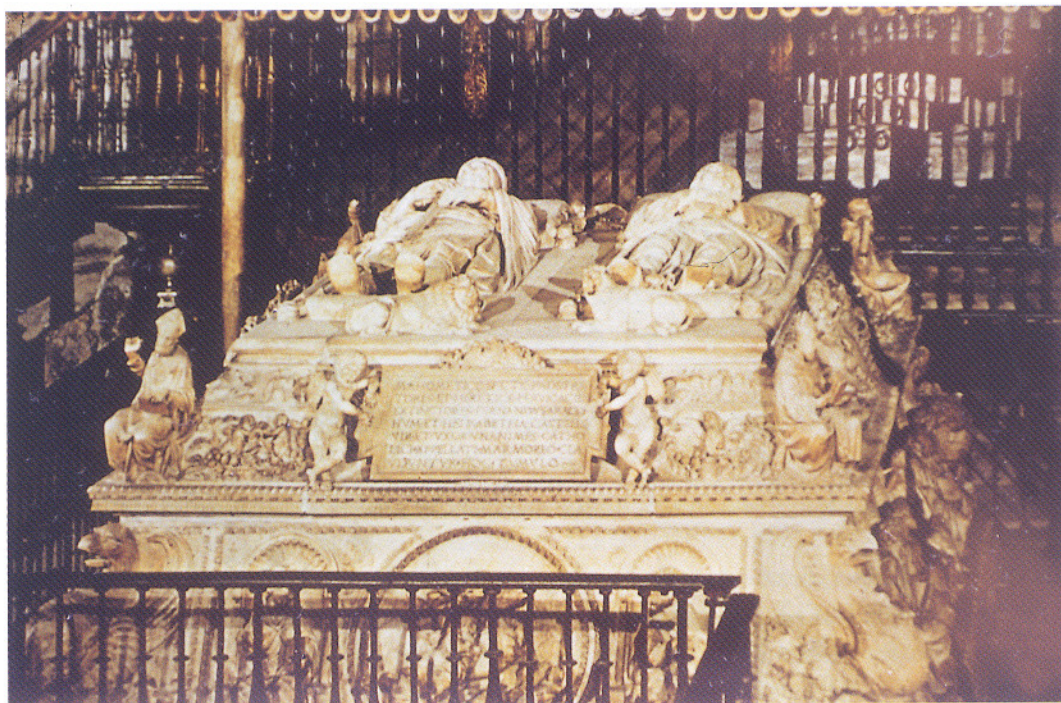
En la elección de Granada como panteón real, los Reyes Católicos manifiestan la misma actitud que la de algunos monarcas reconquistadores que les antecedieron en el trono castellano. Para depósito de sus restos, Fernando III elegiría Sevilla, la ciudad ganada por sus armas; mientras que Alfonso X dejaría a criterio de sus albaceas la designación de esta misma ciudad o la de Murcia. En Granada confluyen las mismas razones, tal como consta explícitamente en el testamento del Rey Católico: «la cual ciudad en los nuestros tiempos plugo a nuestro Señor que fuese conquistada y tomada del



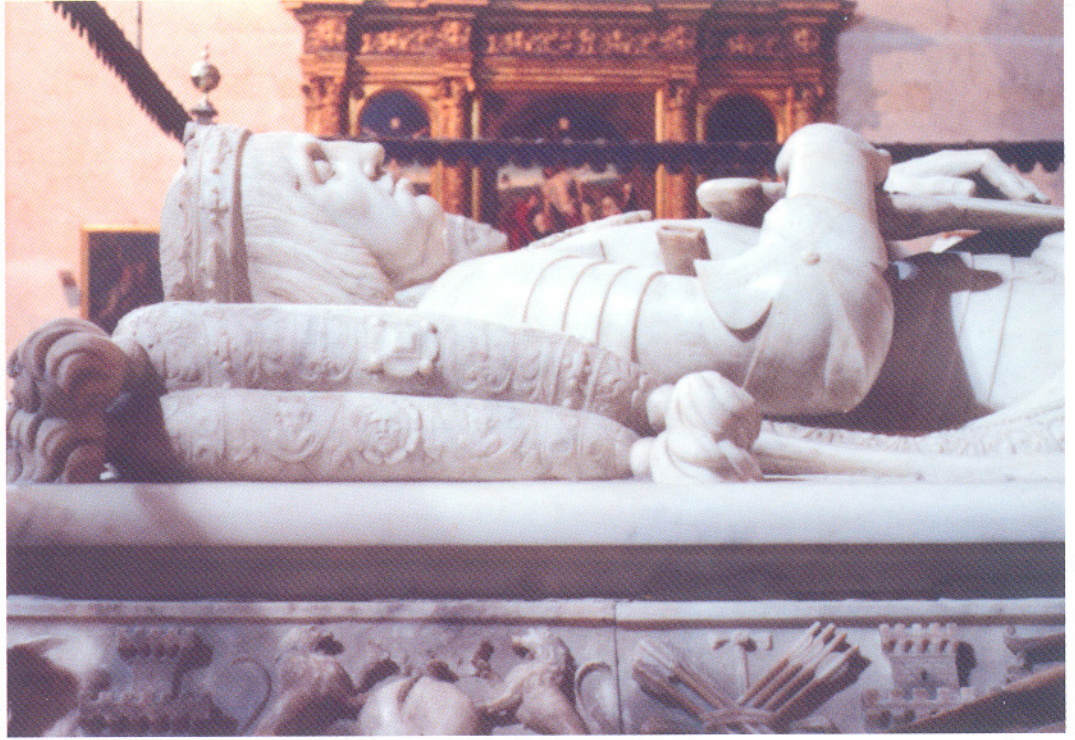
poder y sujeción de los moros infieles, enemigos de nuestra santa Fe Católica, tomando a Nos, aunque indigno y pecador, por instrumento para ello. Y por ende queremos, pues tanta merced nos hizo, los huesos nuestros estén allí para siempre, donde también han de estar sepultados los huesos de la dicha Serenísima señora Reina, para que juntamente loen y bendigan su santo nombre»³.

Pero en el ánimo de los reconquistadores de Granada no parece haber existido otro deseo que el de hacer de la ciudad y la Capilla Real su propio panteón y no el de la dinastía, proyecto que podría considerarse de mayor modernidad y que Andrea Navagero atribuyó en 1526 al designio de los reyes fundadores⁴. No consta, en efecto, disposición alguna de aquellos a favor de la constitución de un panteón dinástico, recurrente afirmación historiográfica con la que se justifica incluso la conversión de la cabecera de la Catedral en mausoleo imperial. La voluntad de la reina, testamentariamente expresada, no fue otra que la de ser enterrada junto al rey, a lo que supedita incluso el serlo en Granada si aquél, en contra de lo convenido en vida y de la común fundación regia, optase por otro lugar: «porque el ayuntamiento que tuvimos viviendo y que nuestras ánimas espero en la misericordia de Dios ternán en el cielo, lo tengan e representen nuestros cuerpos en el suelo». La dimensión exclusivamente personal del panteón regio resulta palmaria en el testamento de don Fernando: en él no se alude a otro depósito de cuerpos en la Capilla Real que el de doña Isabel y el suyo propio. El silencio no afecta sólo al de su yerno, sino también al de su propia hija Isabel, fallecida reina de Portugal y princesa de Asturias en 1498, que permanecía depositada en el Convento de Santa Isabel de Toledo, a pesar de que la última voluntad de la Reina Católica había sido la de que se trasladase a la Capilla Real de Granada. Las reducidas dimensiones de la cripta no avalan tampoco un proyecto funerario de mayor envergadura. Pero lo que quizá resulta más ilustrativo a propósito de su carácter estric-

En la página anterior, Mausoleos reales. Capilla Real.



Mausoleo de los Reyes Católicos. Domenico Fancelli. Capilla Real.



*Mausoleo de los
Reyes Católicos.
Yacente del rey
Fernando, detalle.*

tamente personal, es la decisión de los reyes de mantener en Ávila el cadáver del bienamado príncipe don Juan, al que se conmemoraría con la erección del monumento funerario que, por disposición testamentaria de su madre, le erigiría don Fernando en Santo Tomás el Real; y ello a pesar de que el príncipe había expresado también el deseo de yacer junto a sus padres. Respecto a Felipe el Hermoso, el traslado de sus restos a Granada sólo se hará efectivo por orden de su hijo el emperador, quien se apresurará devoto a magnificar la fundación de sus abuelos, dilatando al mismo tiempo los estrechos límites personales con los que originalmente había sido concebida. De este modo, el primigenio panteón personal pasará a convertirse, desde los inicios del reinado de su nieto, en un panteón dinástico al que Carlos V vinculará incluso desde 1522 el depósito de su propio cuerpo, confirmado con el traslado del cadáver de la emperatriz a la Capilla Real en 1539⁵.

El Mausoleo de los Reyes Católicos

Fue contratado en vida del rey Fernando, presumiblemente en 1513, con Domenico Fancelli que ya había realizado un año antes el del príncipe don Juan. El 21 de marzo de 1514 el escultor florentino ajustaba en Carrara la extracción y desbaste de las veinticinco carretadas de mármol blanco del mausoleo real, que estaría concluido en 1517, pues en el mes de marzo otorga su testamento antes de emprender viaje a España⁶ para trasladarlo e instalarlo en la Capilla Real, lo que tendría lugar este mismo año. Se situó entonces en el centro del crucero, bajo un dosel sostenido por cuatro delgadas columnas realizadas por Francisco Florentín en 1521⁷.



*Mausoleo de los
Reyes Católicos.
Yacente de la reina
Isabel, detalle.*

De tipo exento, según la tradición escultórica funeraria española, el monumento adopta forma troncopiramidal, inspirándose en uno de los escasos ejemplos que al respecto existen en Italia, donde el predominio de las tipologías funerarias parietales es casi absoluto. Se trata del mausoleo de bronce del papa Sixto IV, firmado por Antonio Pollaiuolo y fechado en 1493. No obstante, Fancelli sometió esta obra a un replanteamiento tan radical que el cenotafio de los reyes, tras una primera experimentación en el del príncipe don Juan, formaliza una singular tipología muy distante de la de aquel. La mayor elevación de la cama sepulcral, la renuncia a la curvatura de sus paredes y la superposición de un segundo cuerpo o friso redefinen nítidamente una estructura piramidal, apenas insinuada en la obra de Pollaiuolo que constituye más bien el desarrollo en altura de la laude sepulcral. Esta rehabilitación de un poliedro de seculares connotaciones funerarias es ilustrativa del oportunismo arqueologizante de Fancelli, del que el sepulcro real nos depara también, en sintonía con la escultura italiana de los siglos XV y XVI, un amplio muestrario ornamental. Otras importantes innovaciones que desfiguran el cenotafio sixtino son el remate angular de los cuatro grifos, la incorporación sobre las esquinas de la cama sepulcral de estatuillas de los *Doctores de la Iglesia*, ausentes también en el mausoleo del príncipe, y la original estructuración de aquella mediante tondos y hornacinas.

Luce el rey armadura completa medio cubierta por un manto, descansando las manos sobre la espada. La reina, sencillamente ataviada, 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. Su confrontación con los retratos plásticos y literarios que nos dejaron cronistas y artistas autoriza calificar co-



Mausoleo de los
Reyes Católicos.
Relieve de Santiago
matamoros.

mo tal esta fisonomía. No así la de la reina, donde sólo se constata la voluntad de individualizar unos rasgos determinados.

Iconográficamente, la yacente del rey se singulariza por una militarización que contrasta con la más generalizada y tradicional fórmula mayestática⁸; la que muestra por ejemplo la efigie fúnebre de Juan II, padre de la Reina Católica, ataviada 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 ha sido definido como la «imperialización de la figura del príncipe»⁹. 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 Fernando el 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 Fer-

nando 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 al último retrato del Rey Católico. Pero en esta redefinición moral de la efigie fúnebre regia 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 escatológicos.

Con la excepción de la corona, la efigie fúnebre de Isabel la Católica que nos dejara 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 decepcionan-

te¹⁰. «Mujer ceremoniosa en sus vestidos y arreos» como la define Hernando del Pulgar¹¹, amante del lujo y el bato como certifican las nóminas de gastos de la casa real y ciertos episodios recogidos en las crónicas, las claves que sirvieron para definir su estatua yacente 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 ser, en cualquier caso, bastante vagas, debiendo el escultor actuar 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 de que permanecía siempre despierto, recogida ya por Eliano¹². De ahí su asociación iconográfica con los monumentos fúnebres desde la Antigüedad. Similar función profiláctica, la de custodiar los tesoros, reconoce la literatura antigua y cristiana a los grifos, monstruos híbridos de águila y león que adornan las esquinas del mausoleo real. En el *quattrocento* aparecen ya asimilados a realizaciones sepulcrales florentinas y venecianas, aunque desprovistos del protagonismo y monumentalidad que, sin precedentes, Fancelli confirió a estos del cenotafio real y, anteriormente, a los del príncipe. 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, tal como suscribieron Eliano, Pausanias, San Jerónimo¹³ y, en general, el bestiario medieval. Estaríamos pues ante una culta y ornamental recuperación arqueológica, pero también ante la emotiva distinción de los despojos mortales conmemorados por el mausoleo real, en consonancia con el calificativo de «presidiado tesoro», tan elegiaco por otra parte, con el que el conde de Tendilla se había referido al cadáver de la reina¹⁴.

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*– de colocar oblicuamente



Mausoleo de los Reyes Católicos. Relieve de San Jorge.

no sólo la figura del Resucitado, sino el propio sarcófago. Tal recurso, la disminución en escala del grupo de ángeles del *Bautismo*, la degradación del relieve de los soldados, y los paisajes rocosos que en ambos tondos convergen angularmente en la figura central de Cristo, fundamentan las pretensiones prospectivas de estas composiciones. Iconográficamente, el *Bautismo* se relaciona con las versiones de Giovanni Bellini (Vicenza: S. Corona) y Andrea Sansovino (Baptisterio de Florencia), si bien en ambos tondos la cabeza de aquel se muestra pletórica de sugerencias *verrocchiescas*¹⁵. El relieve de la *Resurrección* deriva de un tipo que, acuñado en el *trecento* por el escultor Tino de Camaiano, tendrá una amplia proyección figurativa durante la centuria siguiente. La versión de Fancelli, singularizada 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 *tacuinii* que circulaban por los talleres artísticos del Renacimiento¹⁶. 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, tratados en un relieve muy plano.

El relieve de *Santiago*, con la representación en un evanescente *schiacciato* 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. Y es que el prominente resalte de las figuras principales que caracteriza la práctica del relieve de Fancelli, según un sistema constructivo inaugurado por Andrea Pisano y consagrado un siglo después por el Ghiberti de las primeras puertas de Baptisterio de Florencia, resta coherencia a sus construcciones espaciales, sacrificadas en parte a la monumental enfatización del protagonismo físico y moral de sus figuras principales.

Flanquean los tondos una sucesión de hornacinas que albergan las imágenes sedentes de los doce

Mausoleo de los
Reyes Católicos.
San Jerónimo.



Apóstoles, tema asociado a la escultura funeraria desde el primitivo arte cristiano que, sin solución de continuidad, se mantendrá vigente a lo largo del Medievo y Renacimiento. 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 relacionados figuras y hornacinas –pequeñas, angostas y nada profundas– redundan en la monumentalidad de aquellas, cuya estudiada composición rehuye visiones frontales y estáticas¹⁷. 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. Mientras que el efébrico rostro del *Evangelista*, de blando y redondeado modelado, se alinea con los mejores productos de Tullio Lombardo y Antonello Gaggini. La expresión de *Santiago*, entre agónica y extática, remite a soluciones que, acuñadas por Perugino, prefiguran la iconografía martirial del Barroco.

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, dinamizada por el escalonamiento de brazos y piernas, resulta tributaria de esquemas rafaelescos.

Los rostros de los ancianos patriarcas están caracterizados con realismo, crudo a veces, como en el caso de *San Jerónimo*, de facciones huesudas, cadavéricas incluso, y una expresión desabrida. Su relación con tipos de Perugino o Rafael es evidente. Fuera del estilo de Fancelli se sitúa la cabeza de *San Gregorio*, inexpresiva e impersonal, irredenta por el grave *ethos* que desprenden las fisonomías de los viejos *Apóstoles*. Recuerda las de los santos preladados esculpidos por Baccio da Montelupo para el Altar Piccolomi de Siena, siguiendo dibujos de Miguel Ángel. Las manos de

Mausoleo de los
Reyes Católicos.
San Gregorio.



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 diestra de *San Agustín*, intercalando sus dedos entre las páginas del libro.

Tan interesante solución como ésta de colocar estatuas sobre los ángulos de la cama sepulcral, decisiva en la redefinición estructural del mausoleo, se constata ya desde el *trecento* en la escultura funeraria italiana¹⁸, 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, sobre el sepulcro real de Fancelli, pues consta la relación que ambos escultores mantuvieron en Carrara¹⁹.

Putti o angelotes 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:

*MAHOMETICE SECTE PROSTRATORES ET HERETICE PERVICACIE
EXTINCTORES FERNANDUS ARAGONUM ET HELISABETHA CASTLLE
VIR ET UXOR UNANIMES CATHOLICI APPELLATE MARMOREO
CLAUDUNTUR HOC TUMULO*²⁰.

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. Recuerdan poderosamente los esculpidos por los hermanos Rossellino en el mausoleo del Cardenal de Portugal.

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*, medio de participación del cristiano en la propia muerte de Cristo, se argumenta como requisito para la obtención del beneficio de la resurrección. 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 patronos²¹, 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, en-

marcados por festones de guirnal-das, motivo ornamental recurrente en el arte romano y por su influjo en el del renacimiento italiano, se representan temas de procedencia dispar extraídos de la Biblia, el bestiario mítico y la *vánitas*²². 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 se remonta a la literatura veterotestamentaria y clásica que será también recurrente en la patrística²³.

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 Platón²⁴, Aristóteles²⁵ o Eliano²⁶ que persistirá en el neoplatonismo del siglo XV²⁷. 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 se reconoció a estos reptiles como agentes de la divinidad (casos de los israelitas en los llanos de Moab, del sacerdote troyano Laoconte o de Vanni Fucci en la *Comedia* de Dante).

En la cabecera, en el ángulo correspondiente al lado de la reina, están representados *Adán* y *Eva* 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 otros²⁸. Mientras que el mítico pelicano que hiriéndose procura con su sangre la resu-



Mausoleo de los Reyes Católicos. Relieve del «Memento Mori».

rección a sus polluelos muertos²⁹, propició su analogía con el mismo Cristo, tal como recoge San Agustín³⁰. Tales argumentos figurativos, solidariamente articulados en una humanista *concordatio oppositorum*, concatenan un interesantísimo discurso, sin duda imprevisto en el contrato, que discurre paralelo al enunciado en los tondos y hornacinas de la cama sepulcral.

El Mausoleo de Juana la Loca y Felipe el Hermoso

Inicialmente fue encargado al mismo Domenico Fancelli, según contrato público suscrito en Zaragoza el 21 de diciembre de 1518 con Antonio de Fonseca, contador mayor de Castilla, en nombre del emperador. La obra se tasaba en 3.200 ducados, debiendo el escultor poner el mármol de Carrara, tenerla concluida y embarcada en Génova dos años después e instalarla personalmente en Granada. Con excepción del programa iconográfico, el mausoleo previsto en el contrato no era sino una réplica del de los Reyes Católicos. Muerto Fancelli cuatro meses después, el encargo se traspasó al escultor burgalés Bartolomé Ordóñez, formalizándose el contrato en Barcelona el 1 de mayo de 1519 en idénticas condiciones a las estipuladas con el florentino³¹.

No se resignó Ordóñez a ejecutar una dócil copia del sepulcro esculpido por Fancelli por mucho que el contrato le obligase a ello. La restitución de la verticalidad de la cama sepulcral, la sustitución de los grifos angulares por las estatuas de sátiros o la colocación de las yacentes sobre un sarcófago, son las innovaciones o alteraciones más significativas que desvirtuarían el monumento funerario proyectado, convirtiéndolo en una interesante alternativa al de los Reyes Católicos.

Ordóñez se trasladó a Carrara para esculpir el mausoleo real, así como el del cardenal Cisneros (Alcalá de Henares) y cuatro más para la familia Fonseca (Coca) que también le fueron encargados, proveyéndose allí de un nutrido taller con el que sólo así pudo hacer frente a tan considerable demanda, y en el que forzosamente tuvo que diluirse la intervención personal del maestro. No pudo sin embargo dejar concluidas todas estas obras, pues en diciembre de 1520 moría en Carrara. Pietro da Carona se convirtió en el nuevo *capobottega* al encomendarle Ordóñez en el testamento la conclusión de los encargos.

El relato autobiográfico de Raffaello da Montelupo, escultor que se incorporó a la *bottega* de Carrara tras la muerte del maestro, nos informa sobre la dilación que sufrieron los trabajos un año después con el abandono de algunos de sus miembros que habían dejado de percibir sus salarios. En agosto de 1524 Pedro Serra, tutor y curador de la persona y bienes de Jorge Benito, hijo y heredero de Ordóñez, se comprometía con el citado Antonio de Fonseca a concluir el cenotafio real. Lo estaría ya en 1526 cuando el emperador notifica a sus capellanes reales de Granada su inminente traslado desde Génova. Sin embargo, no se trajo a España hasta 1533, y en Cartagena permaneció depositado varios años más hasta que en 1539, finalmente, se condujo a Granada, quedando no obstante almacenado en el Hospital Real durante más de seis décadas. Allí fue inspeccionado en 1592 por Ambrosio de Vico y Juan de Vega, quienes redactaron un interesante informe sobre sus desperfectos y las alternativas sobre su

instalación en la Capilla Real que, tampoco, tuvo efecto inmediato. A título de curiosidad, setenta y tres años después de ser contratado, el mausoleo era tasado en más de 14.000 ducados³². Por fin en 1602, cuando se pretendía llevar a Valladolid, reaccionaron los capellanes instando ante la corte la paralización del proyecto y la instalación del monumento en la Capilla Real, lo que autorizó en marzo del año siguiente el arquitecto Francisco de Mora por mandato del rey Felipe III de la manera que hoy figura, desplazándose al efecto el de los Reyes Católicos y ampliándose el baldaquino con el añadido de dos columnas más³³.

Las estatuas yacentes de los monarcas estaban concluidas a la muerte de Ordóñez, según se desprende del testamento del escultor y del inventario del taller realizado pocos días después³⁴. Luce el rey archiduque armadura con sobrevesta o cota de armas bordada con los blasones de los estados de Austria, Borgoña, Flandes y de los reinos hispánicos, y un manto con ancho cuello de armiño sobre el que destaca el collar del Toisón de Oro³⁵. Como su suegro, va provisto de la espada, que exhibe no del modo castrense de aquel, sino empuñándola y con la punta dirigida hacia arriba, una prerrogativa regia sancionada por la iconografía del monarca entronizado a través de la sigilografía, la numismática, la heráldica o la propia imaginería. Elegantemente ataviada a la moda borgoñona, la reina sostiene un cetro y ostenta sobre el pecho un rico collar en el que alternan piedras engastadas con pequeños haces de flechas. La posesión del cetro entre sus manos, insignia recurrente en la imagen fúnebre del sobera-

Mausoleo de Doña Juana y Felipe «el Hermoso».
Bartolomé Ordóñez. Capilla Real.





Mausoleo de Doña Juana y Felipe «el Hermoso». Yacente de Doña Juana, detalle.

misión al prototipo de la yacente de su madre, salvo el rostro que se prescribía «más delgado y aguileño». No las cumplió Ordóñez sin embargo, ofreciendo como contrapartida a la pacata imagen de Isabel la Católica, una deslumbrante afirmación de la majestad real a través de la indumentaria y las joyas; y un bello rostro idealizado que constituye una de sus más delicadas creaciones. Con una placidez intemporal, la del sueño ininterrumpido de la muerte, y una belleza que se preserva por el mármol eternamente joven, esta efigie sigue aún hoy conmoviendo y coloreando de romanticismo la dramática biografía de la Reina Loca, con más eficacia que las deformadas imágenes recreadas con fruición por la pintura o el cine de Historia.

La más flagrante rectificación del contrato la realiza Ordóñez con la introducción del antiquizante sarcófago, esculpido hueco, sobre el que reposan las estatuas yacentes que, sin embargo, debían colocarse directamente sobre la cama sepulcral, como en el mausoleo vecino. Esta innovación suponía además el incumplimiento de la exigencia de mantener las mismas dimensiones de aquel otro que, de este modo, quedó considerablemente rebasado en altura. El sarcófago fue un recurso muy común en la escultura funeraria italiana. Suscribiendo esta casi en su totalidad tipologías parietales, resulta más obvia la relación con el mausoleo tumular de los duques de Orleans que, realizado en Génova por cuatro escultores italianos, incorpora el sarcófago sobre la cama sepulcral³⁶. Si bien el propio Ordóñez ya lo había utilizado anteriormente en el del joven Andrea Bonifacio en la napolitana iglesia de San Severino. El diseño, sin embargo, deriva claramente de los sarcófagos de los monumentos Basso y Sforza (Roma: Santa María del Popolo), realizaciones ambas de Andrea Sansovino.

Verdaderamente genial es la solución del remate angular de las esquinas del sepulcro mediante estatuas de sátiros que, ayudados por *putti*, portan las divisas e insignias reales: los de la cabecera, el vellocino de oro, el pedernal y la cruz de san Andrés, relativos a la orden del Toisón de Oro de la que era soberano don Felipe como duque de Borgoña; y las satiresas de los pies, el haz de flechas, el yugo, las coyundas y la granada heráldica. Sin precedentes en la tradición sepulcral italiana, constituyen una personalísima aportación, inspirada en la escultura antigua, presumiblemente en el *Centauro con Cupido* del Louvre, originalmente en la colección Borghese y descrito en el siglo XVII, precisamente, en las posesiones de los Fonseca lindantes con el Laterano³⁷.

no de Castilla desde el siglo XII, constituye una rotunda aclaración política sobre la titularidad del personaje: la reina propietaria.

Ambos soberanos están coronados, descansando a sus pies un león y una leona respectivamente. La efigie del rey fue esculpida, en lo que a su atavío respecta, siguiendo las exigencias del contrato, y aunque el rostro resulta idealizado se constata una intención retratística en el distintivo prognatismo de los Habsburgo. En el caso de la reina, las cláusulas de aquel exigían la su-

Lógicamente Ordóñez tuvo que readaptar el modelo iconográfico a las necesidades del mausoleo, de ahí la metamorfosis del cuadrúpedo centauro en bípedo sátiro; pero los torsos y brazos arqueados, como las cabezas vueltas hacia los *amorini*, parecen confirmar tal inspiración. Situados bajo la volada cornisa que remata la cama sepulcral, actúan visualmente como soportes de la misma, a modo de telamones y cariátides. Ello es especialmente evidente en el caso de los machos: las forzadas posturas de las cabezas, como doblegadas por el peso que soportan; el dramatismo de sus expresiones; la tensión de sus torsos como pugnando por desasirse de unas inexistentes ataduras que los encadenan a la estructura arquitectónica del mausoleo; sintonizan con las connotaciones de opresión, brutalidad y doloroso cautiverio exigidas por la tratadística –desde Vitruvio a Filarete y Giuliano da Sangallo– a propósito del telamón³⁸, cabalmente expresadas, por otra parte, en los *Esclavos* del mausoleo de Julio II.



Mausoleo de Doña Juana y Felipe «el Hermoso». Yacente de Felipe «el Hermoso», detalle.

Según el inventario del taller, los cuatro sátiros (*angulos seu cantonos principales marmoreos*) estaban realizados a la muerte de Ordóñez, quedando sólo uno por embalar. La calidad no es sin embargo igual en las cuatro figuras. Impresionante en sugerencias laocontianas se nos muestra el de la cabecera –lado de la reina–, precisamente el que acusa más poderosamente el influjo del citado *Centauro* del Louvre. La desnuda hembra de los pies constituye una magnífica versión neoclasicista de una *Venus púdica*. El peculiar encanto que Ordóñez presta a los temas femeninos e infantiles brilla inequívoco en los rostros de la sátiresa y *putto* del otro lado, mientras que el macho portador del vellochino es obra del taller. Con estas imágenes que revelan la fascinación del burgalés por la plástica de la antigüedad, la mitología hace su entrada ostentosa, sin ambages, en la Capilla Real de Granada. El patetismo laocontiano de estos sátiros, como los sensuales desnudos de las sátiresas, orientados por ende hacia el altar mayor, trascienden con mucho su potencial decorativo, contribuyendo inquietantes a desecralizar el monumento.

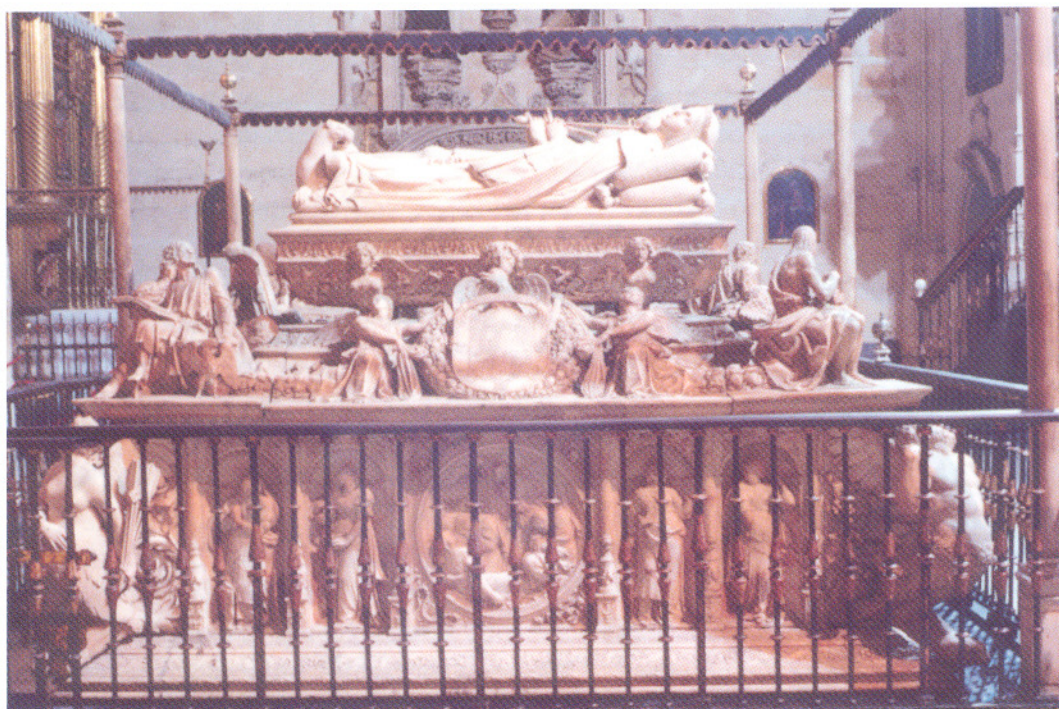
Las cuatro paredes de la cama sepulcral (*tabulas marmoreas*) se reconocen concluidas en el inventario de la *bottega*. Como en el mausoleo de Fancelli, se articulan con tondos centrales flanqueados por hornacinas. Frente a la concepción ghibertiana del relieve practicada por Fancelli, la de Ordóñez se significa por la acumulación de las experiencias donatellianas, lo que es particularmente evidente en el tondo de la *Oración en el huerto*, de espléndidas calidades pictóricas, resueltas por unas casi insensibles gradaciones y el evanescente *stiacciato* con que se representa la comitiva de soldados conducida por Judas. Su iconografía remite a un esquema recurrente en la figuración florentina del *quattrocento*, de la que son importantes ejemplos los de Donatello (relieve en bronce del púlpito de San Lorenzo) y Botticelli (tabla de la Capilla Real de Granada).

Bellísimo el tondo de la *Natividad*, de un ponderado classicismo y rigurosa adaptación de las figuras al marco circular. La estructura de arcos cubierta por un envigado de madera proporciona una profundidad espacial ilusoria, lo que permite, junto con la sutil modulación del relieve, el desarrollo paralelo de escenas secundarias en perfecta sintonía perspectiva con la principal: el furtivo espía semioculto tras un muro, tema de ascendencia nórdica; y, en un sutilísimo *stiacciato*, el *Anuncio del ángel a los pastores*. También con obras de Botticelli se relaciona el escenario arquitectónico, especialmente con la *Epifanía* de la National Gallery de Londres. El delicioso rostro de la Virgen desprende, por otra parte, evidentes sugerencias leonardescas y, consecuentemente, rafaelescas.

A diferencia de los dos relieves anteriores, la *Epifanía* está concebida con una casi total negación del espacio perspectivo, a causa del excesivo protagonismo plástico de las figuras principales que acaba comprometiendo también la escena secundaria: el palafrenero conteniendo a los caballos engallados, anécdota que, apareciendo ya en el *trecento*, se prodiga en la centuria siguiente –Gentile, Massaccio–, siendo especialmente recurrente en las *Epifanías* de Botticelli. La figuración no parece autógrafa de Ordóñez, si bien se sitúa dentro de su estilo: el San José, por ejemplo, presenta la misma caracterización que en la *Pala Caracciolo*. La figura del mago destocándose deriva del *Milagro del asno* de Donatello en Padua, un relieve que debió ejercer en nuestro escultor una particular atracción a tenor de otros préstamos iconográficos que se detectan en su producción escultórica.

Las magistrales dotes de Ordóñez para el relieve, las mismas que le valieron ser proclamado por Francisco de Holanda como uno de los diez más famosos escultores en mármol³⁹, se revelan insuperables en el *Traslado de Cristo al sepulcro*. Sustrayéndolo a los principios normativos que rigen las soluciones compositivas de los otros, somete a los personajes a un sofocante constreñimiento que los desborda por un espacio abstracto, lo que intensifica aún más la atmósfera de dramatismo que envuelve la escena, convulsionada ya por la sinuosa superficie del relieve. El dolor, sin embargo, se exterioriza contenidamente y el apolíneo desnudo de Cristo, cuyas facciones están resueltas con prodigiosos efectos pictóricos, nos preserva del horror del martirio. La iconografía del relieve está deducida de la *Tabla Baglioni* de Rafael⁴⁰, si bien reelaborada con gran libertad en función de las posibilidades espaciales y forma del soporte, introduciéndose motivos y sugerencias allí inexistentes, como la dramática figura de San Juan, una clara perífrasis laocontiana, sosteniendo el cuerpo de la Virgen.

El contrato prescribía la incorporación de las siete *Virtudes* teologales y morales en las hornacinas de la cama sepulcral, completándose las cinco restantes con *Dones del Espíritu Santo*. Ordóñez mantuvo sólo parcialmente este programa que, finalmente, quedó integrado por ocho *Virtudes*, la *Filosofía* y tres *Artes liberales*. Esta redefinición no fue en absoluto arbitraria, encontrando fundamento en el pensamiento antiguo. Séneca supeditaría las virtudes a la filosofía en su prioritaria vocación por descubrir la verdad; mientras que Boecio erigiría ésta en maestra y madre de aquellas⁴¹. También Séneca había propuesto ya esta misma filiación a propósito de las artes liberales, argumento que influiría en la iconografía del tema⁴², estrechamente endeudada con el poema alegórico *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capella, donde la *Fi-*



Mausoleo de Doña Juana y Felipe «el Hermoso». Vista lateral.

losofía figura separando el *Trivium* del *Quadrivium*. También las *Artes liberales* fueron introducidas en los programas iconográficos funerarios, figurando ya desde el *trecento* en el napolitano sepulcro del rey Roberto de Anjou y reapareciendo en el de Sixto IV junto con las *Virtudes*. Su iconografía se verá enriquecida desde el medievo con el acompañamiento de un representante que se hizo ilustre cultivando cada una de las siete disciplinas, idea derivada igualmente de Capella⁴³. Estos *uomini famosi* llegarán incluso a sustituir a las alegorías femeninas, apropiándose de sus atributos y quedando como únicas personificaciones de las artes que representaban⁴⁴. Ordóñez se ha valido de este recurso aunque combinándolo con las tradicionales alegorías femeninas, sin que exista otra razón que la de situar a estas en el lado correspondiente a la reina y a aquellos en el del rey. En la cabecera comparecen la *Aritmética* y la *Filosofía*; y en los pies la *Lógica* y la *Gramática*.

La *Aritmética* está representada por la figura de un hombre barbado con la cabeza velada que, contando con los dedos, adiestra a un atento escolar. Grupo de gran calidad que exhibe en la patriarcal cabeza una fisonomía típica del repertorio de Ordóñez, mientras que la torsión de ascendencia miguelangelesca con la que se formaliza la postura del niño, reaparece en el San Juanito de la *Virgen* de la Catedral de Zamora. La imagen suscribe una larga tradición alegórica que había definido la *Aritmética* mediante esta elemental contabilización manual. Ya en el citado poema de Capella se describía así⁴⁵. Es Pitágoras el más ilustre representante de esta disciplina del *Trivium* a la que a veces, incluso, sustituye. Imagen también de calidad es la *Filosofía*, efigiada como una anciana matrona con unos libros a sus pies, tal como la caracterizara Boecio. La concentrada expresión de su rostro está reforzada por la posición de sus manos, cuidadosamente engarzadas, según una tradición gestual con la que ya en la antigüedad se caracterizaba la iconografía de ilustres pensadores.

De calidad inferior resultan las imágenes de la *Dialéctica* y la *Gramática*. La primera está personificada por otro personaje masculino similar al anterior, tras el que asoma el tronco de un árbol. Aún se reconocen los fragmentos de la rama que sostenría, un atributo sancionado por la iconografía del *quattrocento*, si bien su origen literario se remonta al *Anticlaudianus* de Alain de Lille⁴⁶. El personaje con quien se identifica a la lógica es Aristóteles, que según Isidoro de Sevilla redujo a reglas esta doctrina llamándola dialéctica⁴⁷. La *Gramática* se representa como una matrona de rebosantes pechos, siempre dispuestos a verter el saber como la imaginó Lille, que sostiene una férula y un libro, teniendo otros dos más a los pies, según una característica iconografía alusiva a la enseñanza y a sus procedimientos punitivos⁴⁸.

En el lado mayor de la cama sepulcral correspondiente al rey están representadas la *Fortaleza*, con la columna truncada y el león, atributos deducidos de los míticos forzudos Sansón y Hércules. La *Caridad*, con dos niños, ilustrando el *amor próximi*, según una definición que la identificaba con la misericordia y una iconografía que se remonta a principios del siglo XIII⁴⁹. Su esquema figurativo recuerda soluciones de Jacopo della Quercia. La *Fe*, con la cruz y el cáliz, aludiendo a la creencia en el sacrificio de Cristo y a su renovación por la liturgia de la misa. La *Esperanza*, con las manos sobre el pecho y mirando al cielo, fiel a la conocida definición de Pedro Lombardo enunciada por Dante en el canto XXV del *Paraíso*⁵⁰.

Mausoleo de Doña Juana y Felipe «el Hermoso». San Andrés.



En el otro lado de la cama sepulcral figuran la *Prudencia*, dotada de un monstruoso rostro bifronte, una extrapolación de la iconografía del dios Jano promovida por los *Saturnales* de Macrobio⁵¹ y suscrita por Giotto, Piero della Francesca o Rafael. La

contraposición de un rostro anciano al de la joven doncella se justifica por la argumentación aristotélica de que la prudencia, prerrogativa de la vejez, es incompatible con la juventud⁵². La *Justicia* sólo conserva la espada, un viejo atributo de su iconografía que, enfatizando su capacidad punitiva, se remonta al siglo XII⁵³. La *Templanza* figura derramando agua de una jarra en una cratera de vino, tipo iconográfico que, acuñado en el siglo XI, ilustra las recomendaciones de moderación en la bebida formuladas ya en el Antiguo Testamento y, asimismo, en la literatura moralizante de la antigüedad, de Aristóteles a Plutarco⁵⁴. El coro de virtudes teologales y cardinales se completa con la imagen de la *Paciencia*, representada como una doncella que eleva los ojos al cielo con una expresión dolorida, mostrando un pecho desnudo herido y una piedra a sus pies. La asociación paciencia-dolor, garantizada ya por su propia etimología, será recurrente en la literatura doctrinal. Ya Tertuliano otorgó a esta virtud la primacía sobre el resto, a partir del ejemplo de Cristo⁵⁵. El dolor será inalienable de las propuestas iconográficas finiseculares de Cesare Ripa, así como la piedra, por su resistencia al desgaste⁵⁶.

En los ángulos figuran cuatro estatuas de los santos patrones de los soberanos: *San Andrés* y *San Miguel* en el lado del rey y *San Juan Bautista* y el *Evangelista* en el de la reina. Cada una incorpora en el friso un par de pequeños relieves de no siempre fácil lectura que, enmarcados por festones de guirnalda, ilustran pasajes de las respectivas hagiografías. Las dos primeras imágenes son obras destacadísimas de la escultura del siglo XVI en España, presentando composiciones basadas en esquemas rotatorios contrapuestos y en un polifacetismo que, deparando diversos puntos de vista, demandan un espectador cinético, lo que va a ser característico de la estatuaria manierista. En el *San Andrés*, el enérgico cruce del brazo sobre el torso y la acusada torsión de la cabeza en sentido contrario imprimen a la figura un arrebatador impulso de impronta miguelangelesca⁵⁷. Por el contrario, el *Bautista*, con las piernas paralelas y sesgadas, los brazos que se ciernen convergentes sobre el torso y la cabeza inclinada, presenta una composición cerrada y centrípeta, donde la rigurosa aplicación de los principios del *contrapposto* redundan en la frágil inestabilidad de la imagen, concentrada en un profundo interiorismo. En las cabezas de ambos santos late un dramatismo muy atenuado, de gran intensidad psíquica e impronta helenística.

Ni una ni otra constan en el inventario, lo que ha llevado a responsabilizar de su autoría a Giangiacomo da Brescia y Girolamo da Santacroce⁵⁸, dos escultores que procedentes de Nápoles se incorporaron a la *bottega* de Ordóñez tras su muerte⁵⁹, según las noticias suministradas por Raffaello da Montelupo en sus *Ricordi*. Sin embargo, el cotejo con las obras de aquellos no autoriza semejante atribución para unas imágenes que, por el contrario, se sitúan con absoluta coherencia en el registro estilístico de Ordóñez⁶⁰.

Mausoleo de Doña Juana y Felipe «el Hermoso». San Juan Bautista.

Los relieves que amplifican la hagiografía de ambos santos son, de un lado, los hermanos Pedro y Andrés niños con su madre, y la aparición de Cristo resucitado a este último. De otro, un ángel acompañando al Precursor niño hacia el desierto, inspirado en el tema de *Tobías y el ángel*⁶¹, presumiblemente a partir de un grabado de Marco Antonio Raimondi; y el Bautista amonestando a los fariseos y saduceos.

Obras del taller son las estatuas de los otros dos santos que, a la muerte del maestro, se documentan sólo esbozadas. De gran dinamismo en su composición es la de *San Miguel*, representado en el momento en que detiene su enérgico avance y, girando sobre sí mismo, se dispone a clavar su espada en el demonio que yace doblegado con la expresión congelada en un pavoroso aullido de terror. De la modernidad compositiva de la imagen da cuenta el hecho de que muchas de las ideas que obsesionarán a los escultores manieristas de la segunda mitad del siglo, al respecto de la resolución del tema de dos figuras en pugna, se hallan ya presentes en este diseño, cuyo esquema recuerda el *David y Goliat* de la Sixtina⁶². Los dos pequeños relieves anejos redundan en el combate aéreo librado por



el arcángel contra Satanás y sus secuaces, según el relato del *Apocalipsis*. Menos interesante resulta el *San Juan Evangelista*, sumido en una extática contemplación y sin las virtualidades estereométricas de las otras tres estatuas. Los relieves hagiográficos representan a una inidentificada mujer con un libro entre las manos mirando hacia lo alto, y al propio santo resucitando, en presencia de la viuda, al joven marido fallecido treinta días después de su boda.

Según se puede deducir del inventario, los cuatro grupos de tenantes (*quatuor alios lapides marmoreos qui vadunt inter angulos seu cantones*) estaban sin realizar a la muerte del maestro. El cotejo de los ángeles de los lados mayores con la *Madonna* y la *Santa Catalina* del altar de Trebiano, permite garantizar su atribución a Domenico Gare, discípulo de Ordóñez desde su instalación en Carrara y activo en el taller durante los veintiún meses siguientes a la muerte de aquel⁶³. El mejor de los cuatro es el de los dos *putti* de la cabecera que sostienen también las armas reales. En sus rostros sonrientes reencontramos las características expresiones con las que Ordóñez singularizaba sus temas infantiles. Su relación con el niño Jesús de la citada *Madonna* es también evidente⁶⁴, aunque se imponen superiores en calidad. Parecen de Ordóñez, a pesar de lo consignado en el inventario. El texto del epitafio es el siguiente:

VITA DEFUNCTOS: FAMA SUPERSTITES TEGIT HOC SEPULCRUM. PHILIPPUM, ET NOMINE, ET AUSTRIACO GENERE HISPAN. REG. I: QUEM CUM FALCATA MORS INVENISSET VIRTUTIB. MATURUM AMPUTAVIT JUVENEM, CUM PUTAVIT SENEM. OBIIT AN. DN. 1506 ETAT. S. 28 ET JOANNAM EIUS CONIUGEM QUAM OLIM CASTELLE LEGION. A. ARAGON. REGIA STEMATA COLLUSTRARUNT OB. AN. 1555 ETAT. S. 56. QUID PLURA? EX EORUM CONSORTIO MUNDO ILLUXIT. SEREN. IMP. CAROLU V QUI PARENTIBUS SUIS HOC EREXIT MONUMENTUM⁶⁵.

El discurso iconográfico del mausoleo está ideado con planteamientos bastante convencionales, tal como acredita la temática cristológica de los tondos, muy recurrente en los programas iconográficos sepulcrales. El tema de la *Epifanía* establece intencionadamente la identificación de los reyes difuntos con aquellos otros Reyes Magos y, consecuentemente, su participación traslaticia en el acto de adoración y ofrenda a Dios. Tópico figurativo de los monumentos funerarios italianos y castellanos del siglo XV es el tema de las virtudes, argumento apologético del monarca que condensaba la imagen ideal del *Rex virtuosissimus*. El contrato exigía completar el coro de las siete *Virtudes* con las personificaciones de cinco *Dones del Espíritu Santo*, un tema referencial de la monarquía de derecho divino que supone una sensible amplificación del panegírico regio: en la progresión hacia la perfección espiritual diseñada por San Buenaventura, las virtudes, que constituyen el primer grado, aseguran la conservación de la gracia, mientras que los dones del Espíritu Santo elevan el alma a la perfección media⁶⁶. Quizá por la rareza del tema, Ordóñez lo sustituiría por el de las *artes liberales*, tradicionalmente consideradas también como vías de acceso a la perfección.

Justifica en cierto modo el convencionalismo del discurso iconográfico las malogradas biografías de ambos monarcas que, con la prematura muerte del rey tras un breve reinado de verano y el confinamiento vitalicio de la reina en Tordesillas, no pro-

porcionaban hechos conmemorables. Aun así la heráldica, las divisas reales y los patrocinios hagiográficos que dividen simétricamente el mausoleo en dos zonas individualizadas y distintivas de cada uno de los soberanos, van a suministrar una interesante afirmación dinástica. La exaltación de la Orden del Toisón de Oro, que condensaba en la época las aspiraciones de la Casa de Habsburgo por la recuperación del ducado de Borgoña y con las que Carlos I se muestra obsesivamente comprometido, asume en el mausoleo un importante protagonismo mediante la definición monumental de sus insignias, la presencia de *San Andrés*, patrón oficial de Borgoña y de la propia orden, y la exhibición triplicada del collar –sobre el pecho de don Felipe, recorriendo decorativamente la mitad del sarcófago y orlando la heráldica regia–. La inexistencia de alternativas equiparables en el caso de doña Juana llevó a forzadas soluciones, como la invención del collar, situado en los mismos lugares que el del Toisón, de una inexistente orden cuyos eslabones se configuran a modo de pequeños haces de flechas. Por otra parte, las divisas que sostienen las satiresas –yugo, coyundas y flechas– son las de sus padres, y en el caso de los santos seleccionados son los patrones de su persona, los mismos a quienes está dedicada la Capilla Real, predilectas advocaciones de los reyes fundadores.

Con estas referencias el mausoleo de Juana la Loca y Felipe el Hermoso constituye también un monumento a la dinastía del joven Carlos de Habsburgo, rey de Castilla y Aragón, archiduque de Austria y duque de Borgoña. Y en tal sentido no deja de ser significativo que el contrato del sepulcro se firme con Ordóñez en Barcelona, donde aún se halla el rey tras haber celebrado dos meses antes, con inusitada solemnidad, capítulo general de la orden del Toisón, precisamente en el coro de la catedral que el escultor burgalés había engalanado poco antes con un rico programa escultórico. Y es también en Barcelona donde poco después recibe Carlos la noticia de su elección al imperio, lo que fue festejado por la ciudad con gran júbilo. Es evidente que Ordóñez, oportuno testigo de tales acontecimientos, no pudo escapar a la sugestión de incorporar estas referencias dinásticas, no previstas en el contrato, que venían a exaltar la fabulosa herencia territorial que por una serie de fatídicos imponderables dinásticos y el matrimonio de Juana y Felipe vendrá a depositarse en las manos de su hijo y sucesor, cumplimentándose el profético lema de la Casa de Habsburgo: *BELLA GERANT ALII, TU FELIX AUSTRIA, NUBE*⁶⁷.

La estrecha vecindad que guardan uno y otro cenotafio, cuyo mayor inconveniente es la verja (1743) que al ser común obstaculiza el acceso visual de dos de sus lados mayores, mantiene viva una interesante relación dialéctica, si no polémica, entre ambos monumentos a los que es justo considerar obras maestras de la escultura funeraria europea. Quintaesencia del clasicismo, resplandeciente manifestación de la *con-*



Mausoleo de Doña Juana y Felipe «el Hermoso». Tondo de la Oración en el Huerto.

cinnitas albertiana, la obra de Fancelli formaliza una tipología cuyas virtualidades estructurales rayan la perfección; y sin duda es este el mayor logro del escultor florentino. También su culto repertorio ornamental de ascendencia augustea y flavia, aunque presumiblemente abastecido de los programas escultóricos del Renacimiento italiano, tuvo una importante proyección por cuanto nutrió el bagaje de soluciones decorativas utilizado por artistas cuyas realizaciones trascienden los muros de la Capilla Real.

Por lo demás, su figuración apuesta por la versión más idealizada del clasicismo, la que consiguió desplazar de Italia el expresivismo realista donatelliano de la mano de unos cuantos escultores: los hermanos Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole y Benedetto da Maiano. Una poética cultural que, renovada por Rafael, se prorrogaría durante las primeras décadas del *cinquecento*, siendo sancionada a nivel teórico por Gaurico (*De statua*, 1504) con el entusiasta reconocimiento de la escultura de Tullio Lombardo y Andrea Sansovino⁶⁸, ingredientes todos del bagaje cultural de Fancelli.

Frente a la definición tipológica del vecino mausoleo, el realizado por Ordóñez resulta menos coherente, quedando en evidencia una inorgánica acumulación de brillantísimos episodios figurativos que compiten entre sí comprometiendo el conjunto. El burgalés coincide con el florentino en la seducción por los temas infantiles de Benedetto da Maiano o en la *grazia* rafaelesca que asoma en sus tipos femeninos. Pero sus intereses expresivos se sitúan en el nuevo lenguaje plástico que se está codificando precisamente en estos mismos años en los que él esculpe, lo que explica su interés por artistas del *quattrocento* cuyas obras son portadoras de tendencias anticlásicas seminales del primer manierismo (della Quercia, Botticelli o Donatello) y, asimismo, su fascinación por el repertorio formal desplegado por Miguel Ángel en la Sixtina.

En la figuración de los relieves y alegorías de la cama sepulcral, Ordóñez manipula arbitrariamente la forma, acentuando unas veces la solidez plástica de las figuras, devaluándolas otras en ingravidas abstracciones, cuando no sometiénolas a rígidos esquemas fusiformes que sólo encuentran parangón en la coetánea y posterior pintura de Pontormo. Su énfasis en la expresividad se salda a veces en detrimento de la coherencia y corrección anatómica, y entonces vemos a Ordóñez expresarse de forma similar a como lo hacen y seguirán haciendo Rosso y Beccafumi. Su fascinación por la escultura antigua preserva su figuración en bulto redondo de estas deformaciones expresivas, si bien encontramos allí un vocabulario de torsiones y retorcimientos acorde con su ideal miguelangelesco y un polifacetismo compositivo que será consustancial de la escultura manierista. Su intensa vocación formal, como el intelectualismo de algunas de sus formulaciones iconográficas, o la expresa fractura del horaciano principio del *decorum* en los desnudos de los sátiros, sitúan a Bartolomé Ordóñez en la vanguardia artística de su época, como un *comprimario della maniera*.

NOTAS

1. El testamento de la reina en GÓMEZ DE MERCADO Y DE MIGUEL, F., 1943, pp. 443 y ss.
2. LALAING, A., 1952, p. 589. El cabildo de la Catedral de Granada solicitaría al Rey Católico el traslado del cadáver de su yerno a la ciudad, en cumplimiento de su voluntad testamentaria (ROSENTHAL, E. E., 1990, doc. 7).
3. El testamento del rey en ARCO, R. del, 1939, pp. 413 y ss.
4. NAVAGERO, A., 1952, p. 857.
5. Vid. LEÓN COLOMA, M. A., 2000, pp. 380-382.
6. ANDREI, P., 1871, docs. IV y V.
7. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., 1991, doc. XXX, pp. 140-141.
8. LEÓN COLOMA, M. A., 1994[a].
9. MARAVALL, J. A., 1972, 1, p. 257.
10. YARZA LUACES, J., 1993[a], p. 76, ha observado la supeditación iconográfica de la yacente de doña Isabel a la de don Fernando: él aparece como el soberano, ella como la reina consorte.
11. PULGAR, H. del, 1953, p. 257.
12. ELIANO, C., 1984, 4, 39, p. 240.
13. *Ibidem* 4, 27, pp. 194-195. PAUSANIAS, 1986, 1, 24, 6-7, 1, p. 147. JERÓNIMO, 1962, 125, 2, p. 602.
14. Vid. SZMOLKA CLARES, J., 1969, 8-10, pp. 52-53.
15. La relación con Verrocchio ha sido advertida ya por MIGLIACCIO, L., 1992, p. 109.
16. Vid. BOBER, P. P.; RUBINSTEIN, R., 1987, 158, pp. 191-192. Esta relación iconográfica ya la señalé en LEÓN COLOMA, M. A., 1994[b], p. 76. Posteriormente la advirtió también ÁVILA, A., 1995, pp. 179-181.
17. Se ha señalado a propósito de este *Apostolado* su carácter retardatario, próximo a las imágenes de los Giusti para el mausoleo de Luis XII, de las que derivarían algunas poses (MIGLIACCIO, L., 1992, p. 109). Sin embargo, esta obra es posterior, pues en agosto de 1516 se estaban seleccionando los bloques de mármol en Carrara, y sólo en 1531 se erigiría el momento en Saint Denis (BABELON, J. P., 1975, pp. 35-37). El influjo existe, pero en sentido inverso, de Fancelli en los Giusti.
18. PANOFSKY, E., 1992, pp. 75-76, señalaría sin embargo un origen francés, remitiéndolo restrictivamente a las figuras de virtudes. Por su parte, REDONDO CANTERA, M. J., 1987, pp. 105-106, hace derivar la solución adoptada por Fancelli del sepulcro real de Juan II e Isabel de Portugal, obra de Gil de Siloe.
19. ANDREI, P., 1871, p. 10.
20. «Asoladores de la secta mahometana y exterminadores del herético fanatismo, Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, marido y esposa unánimes, llamados los Católicos, están encerrados en este túmulo de mármol». (SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., 1987, p. 10).
21. MARTÍNEZ MEDINA, F. J., 1989, p. 174.
22. Lecturas de este interesante programa iconográfico se han acumulado desde el siglo pasado. Vid. MADRAZO, P. de, 1872, p. 441. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M., 1982, p. 292. REDONDO CANTERA, M. J., 1987, p. 230.
23. Vid., por ejemplo, el sermón *La tempestad calmada* de San Agustín (AGUSTÍN DE HIPONA, 1983, 63, 2, pp. 220 y 222). También en *La Ciudad de Dios* (AGUSTÍN DE HIPONA, 1958, 20, 15 y 22, 5, pp. 1481 y 1634). Asimismo San Jerónimo en sus Cartas (JERÓNIMO, 1962, 1, pp. 76-77; 2, p. 601).
24. *Fedro*, 246C y 253D (PLATÓN, 1985, pp. 314-315 y 326-328).
25. *Historia de los animales* 4, 22 (ARISTÓTELES, 1990, p. 360).
26. *Historia de los animales*, 2, 10 (ELIANO, C., 1984, 1, pp. 119-120; y 24, 18; 2, pp. 195-196).
27. WIND, E., 1972, p. 149; PANOFSKY, E., 1960, p. 271; CHASTEL, A., 1982, pp. 64-68.
28. Vid. la introducción de Ángel Anglada Anfruns a en ANGLADA ANDRUNS, A., 1983.
29. HORAPOLO, 1991, 9, 1, pp. 209-210.
30. Vid. PORTIER, L., 1984, pp. 42 y ss.
31. Contratos ambos dados a conocer por MADURELL MARIMÓN, J. M., 1948, doc. VII. El testamento de Fancelli (Zaragoza, 1 de abril de 1519) lo publicó MORTE GARCÍA, C., 1991, doc. II.
32. Biblioteca Nacional, Mss. 42, 18654.
33. Sobre las circunstancias en las que se desarrolló la conclusión del mausoleo real y los avatares sufridos hasta su instalación en la Capilla Real vid. PI Y MARGALL, F., 1850. ANDREI, P., 1871, doc. VIII, IX y X. MADRAZO, P. de, 1872, pp. 444-447. CAMPORI, G., 1873, pp. 343-351. POSCHMANN, A., 1918. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., 1991, p. 96. MADURELL MARIMÓN, J. M., 1948, doc. VII. REDONDO CANTERA, M. J., 1983.
34. El testamento de Ordóñez lo publicó ANDREI, P., 1871, doc. VII. El inventario lo dio a conocer extractado CAMPORI, G., 1873, pp. 348-349; la transcripción completa ha sido publicada por MIGLIACCIO, L., 1992, pp. 134-136.

35. DOMÍNGUEZ CASAS, R., 1993, p. 115, plantea la hipótesis de que el diseño que se le facilitó a Ordóñez para formalizar la yacente del rey fuese realizado por Jacob van Laethem, que ya había retratado a Felipe hacia 1505 (Bruselas: Musée d'Art Ancien) de modo similar a como fue representado en el sepulcro. La relación iconográfica entre ambas efigies es, en efecto, estrechísima.
36. MIGLIACCIO, L., 1992, p. 112.
37. Se acepta generalizadamente como copia de época adrianea de un bronce original del siglo II a. C., aunque existe igualmente la hipótesis de que el prototipo fuese también adrianeo. Vid. HASKELL, F.; PENNY, N., 1990, 19, p. 194.
38. MÜLLER PROFUMO, L., 1985, pp. 204-205.
39. «De bajo relieve, Ordóñez, castellano» (HOLANDA, F. de, 2003, p. 238).
40. GÓMEZ-MORENO BOLÍVAR, M. E., 1956, p. 38.
41. SÉNECA, L. A., 1985, p. 279. BOECIO, 1999, pp. 39 y 65.
42. COURCELLE, P., 1970, p. 217.
43. MÁLE, E., 1986, p. 102. ALVERNY, M. Th. d', 1946, pp. 252-253. EVANS, M., 1978, pp. 312 y ss.
44. MARLE, R. van, 1971, pp. 22 y 232.
45. *Ibidem*, p. 208.
46. HEYDENREICH, L. H., 1958, pp. 267, ss. TERVARENT, G. de, 1958, s.v.: *Fleurs y fiamme*.
47. ISIDORO DE SEVILLA, 1951, 2, 22, 2, p. 60.
48. MÁLE, E., 1986, pp. 99-101. MARLE, R. van, 1971, pp. 211, 214 y 218. HEYDENREICH, L. H., 1958, p. 266.
49. FREYHAN, R., 1948, pp. 68-86.
50. MÁLE, E., 1931, p. 321.
51. MACROBIO, 1875, 1, 7.
52. ARISTÓTELES, 1984, 6, 6, p. 211. Vid. LEÓN COLOMA, M. A., 1989.
53. KATZENELLENBOGEN, A., 1977, p. 56.
54. Vid. LEÓN COLOMA, M. A., 1998.
55. TERTULIANO, 1889, pp. 345-377.
56. RIPA, C., 1987, s.v.: *Paciencia*.
57. Evoca en particular las composiciones de la *Sibila Delfica* y la de uno de los *ignudi* que enmarcan el episodio de *La separación de la luz de las tinieblas*.
58. MIGLIACCIO, L., 1992, p. 117.
59. Para Riccardo Naldi (NALDI, R., 1992, p. 161) la admisión de esta atribución pasaría por el reconocimiento de que los dos escultores se someterían a las ideas de Ordóñez. Francesco Abbate (ABBATE, F., 1992[a], p. 142; y ABBATE, F., 1992[b], p. 141), sin embargo, se empeña en mantener la autoría del burgalés.
60. Montelupo no recoge intervención alguna de estos escultores en el mausoleo real y, por otra parte, en el inventario se consigna que imágenes ya esculpidas habían sido trasladadas por Ordóñez a su propia casa.
61. REDONDO CANTERA, M. J., 1987, p. 187.
62. Patrick Lenaghan (LENAGHAN, P. 1993, p. 396) ha señalado una dependencia iconográfica con versiones de Rafael.
63. ANDREI, P., 1871, doc. 8; pp. 25-26 y doc. 9.
64. Ya afirmada por MIGLIACCIO, L., 1992, p. 130.
65. «Privados de vida, supervivientes en la fama, cubre este sepulcro a Felipe rey de las Españas, el primero tanto en el nombre como en la dinastía austriaca, a quien la muerte, armada con su guadaña, al haberlo encontrado maduro en virtudes, segó joven por creerlo un anciano. Murió el año del Señor 1506 a los 28 años de edad. Y a Juana, su esposa, a la que todas las reales estirpes de Castilla, León y Aragón dieron esplendor. Murió el año 1555 a los 56 años de edad.)Para qué más? De la unión de ambos brilló para el mundo el Serenísimo Emperador Carlos V, el cual erigió a sus padres este monumento». (SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., 1987, p. 11).
66. BUENAVENTURA, 1948, pp. 403-404.
67. «Que otros hagan las guerras, tú feliz Austria, despósate».
68. GAURICO, P., 1989, pp. 288-290.