

PROYECTO ANDALUCÍA

Proyecto editorial creado y dirigido por
FRANCISCO RODRÍGUEZ IGLESIAS



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 XXXIX. Autores

.....

- JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA *Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Granada*
- MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA *Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Jaén*
- M.^a TERESA DABRIO GONZÁLEZ *Profesora Titular de Historia del Arte. (Jubilada)*
- JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ *Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Granada*
- ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ *Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Sevilla*
- JOSÉ RODA PEÑA *Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Sevilla*
- IGNACIO LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ *Doctor en Historia del Arte. Grupo de investigación HUM 362. Universidad de Granada*
- JOSÉ LUIS ROMERO TORRES *Doctor en Historia del Arte. Conservador de Patrimonio Artístico. Junta de Andalucía*
- ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ *Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Sevilla*
- JOSÉ DOMÍNGUEZ CUBERO *Profesor Titular de Historia del Arte. (Jubilado)*

Fotografía e ilustración*

.....

CLOTILDE LECHUGA	ORNOZ	SAILKO
XIMENA HIDALGO	JOSÉ CARLOS MADERO LÓPEZ	TORCUATO FANDILA GARCÍA DE LOS REYES
JOSÉ M. SALGADO	ALBERTO BEIZTEGUI	AYUNTAMIENTO DE ESTEPA
MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA	ARENAS	CATEDRAL DE JAÉN
JAVIER ÁNDRADA	FERNANDO LLAMAZARES	DEAN AND CHAPTER OF WESTMINSTER
JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ	FOTO JORGE	METROPOLITAN MUSEUM DE NUEVA YORK
ALFONSO PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ	MANUEL GARCÍA LUQUE	SUBASTAS IMPERIO
JOSÉ LUIS ROMERO TORRES	PEDRO E. MANZANO BELTRÁN	VICTORIA & ALBERT MUSEUM DE LONDRES
ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ	RAFAEL AMIGO (HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LOS DOLORES)	

* El editor hace constar que se han realizado todos los esfuerzos para localizar y recabar la autorización del propietario de los copyrights de las imágenes de las páginas 186 y 207. Manifiesta la reserva de derechos de las mismas y expresa su disposición a rectificar la omisión en futuras ediciones.

Diseño, fotocomposición y maquetación

.....

DEPARTAMENTO DE EDICIÓN Y PUBLICACIONES. GRUPO HÉRCULES

Datos técnicos

.....

DEPÓSITO LEGAL. C 1996-2011

COPYRIGHT © PUBLICACIONES COMUNITARIAS

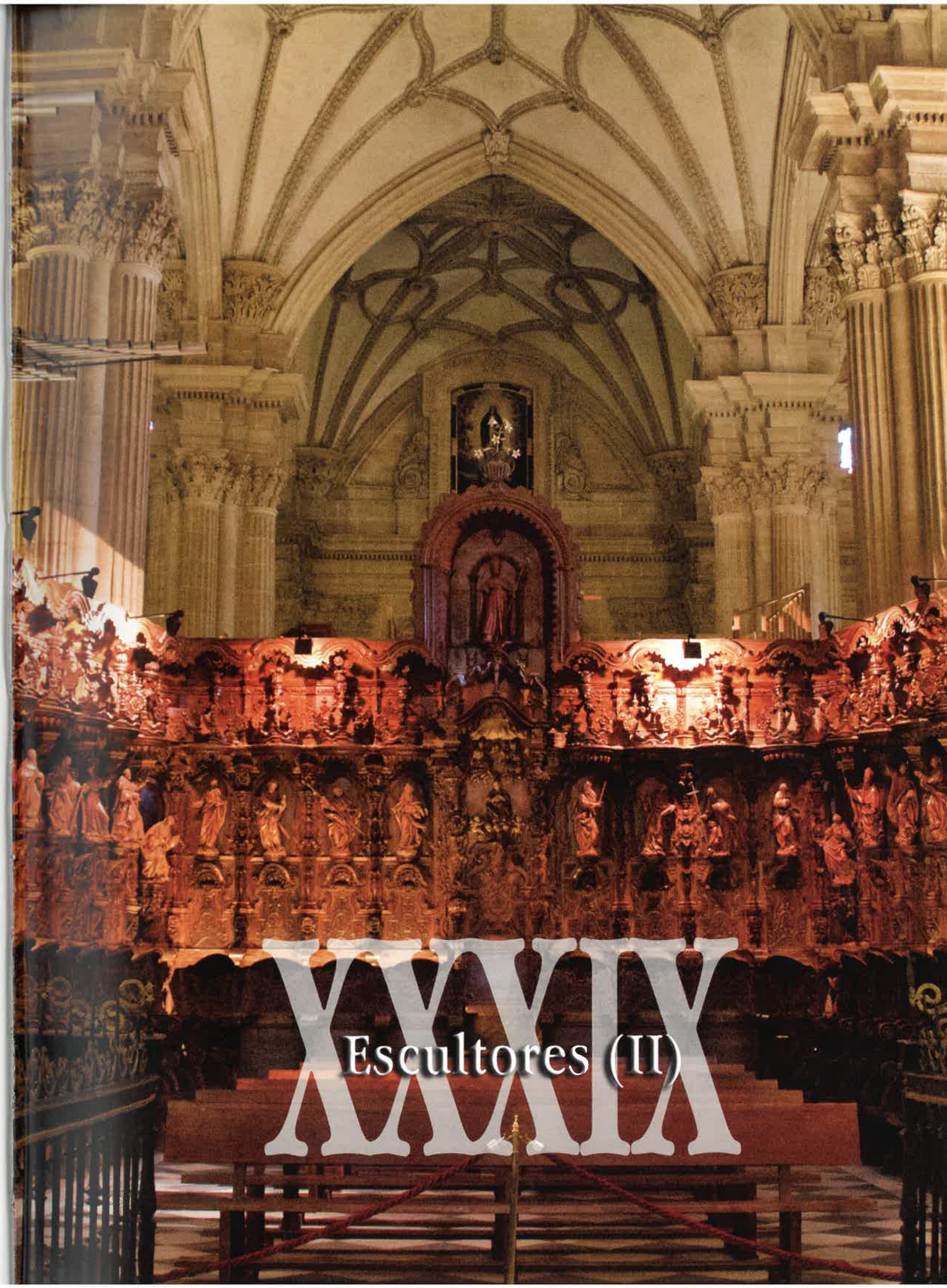
ISBN *Proyecto Andalucía. Artistas andaluces y artífices del arte andaluz.*
Obra completa: 978-84-936736-7-3
Escultores (II): 978-84-939355-3-5

EDITA

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

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



XXXIX
Escultores (II)

Autor: Miguel Ángel León Coloma

Bartolomé Ordóñez

(????-1520)

DATOS BIOGRÁFICOS

Nació en Burgos en fecha que ignoramos, hijo de Diego Ordóñez, un escudero, y Elvira López de Porres. Su formación se ha presupuesto en esta ciudad, junto a Diego de Siloe, en el círculo de Felipe Vigarny y Andrés de Nájera. En cualquier caso, resultó fundamental su aprendizaje en Italia. Su labor escultórica se desarrolló entre Nápoles (Italia), Barcelona y Carrara (Italia). En la ciudad partenopea, donde colaboraría con Siloe, dejó un hijo natural, llamado Diego. En febrero de 1519 contrajo matrimonio en Barcelona con Catalina Calaf i Serra, hija de un mercader, que murió al año siguiente dejando un hijo, Jorge Benito. Además de sus hermanos Juan y Marina, consta como pariente de Bartolomé un franciscano conventual de Medina de Pomar (Burgos) que residía en Lucca (Italia). El último año de la vida del escultor transcurrió en Carrara, donde falleció seguramente joven. Dispuso ser enterrado junto a su esposa, nombrando heredero universal a Jorge, sin olvidarse del otro hijo, cuya herencia condiciona su futuro como hombre de bien; de su hermana Marina, a la que dota; de sus criados, discípulos y también del compañero y amigo Siloe, a quien nombra su ejecutor testamentario en Burgos. No sin cierta vanidad, exigió asociar su nombre y sus blasones a las donaciones y obras de caridad que realiza en Carrara. Aún se conserva en la iglesia del Carmine una *Madonna*, seguramente realización del taller, que exhibe en una inscripción el nombre del donante: "BART. ORDONII HISP. SCULP. MUNUS MDXXI". Su actividad artística duró pocos años, lo que no fue óbice para convertirse en uno de los más cualificados exponentes de la escultura en mármol italiana de principios del quinientos y el mejor de la española.

ESTILO Y VALORACIÓN HISTORIOGRÁFICA

Son varias las cuestiones que afectan a la percepción historiográfica de Bartolomé Ordóñez. La del carácter hispano de su arte, afirmada por Manuel Gómez-Moreno a costa de preservar su presunta originalidad, indemne de influencias italianas, Miguel Ángel en particular, al que el escultor castellano habría de sobreponeer el estudio del natural. Los estudios de Ottavio Morisani (1941) y Ferdinando Bologna (1950) nos situaron ante una personalidad artística bien diferente, evidenciando la seducción de aquel por la plástica italiana y la implicación de su producción artística en los retos y preocupaciones de sus contemporáneos del primer manierismo —en lo que ha insistido más recientemente Francesco Abbate—, no obstante los prejuicios sobre el temperamento artístico español con los que ambos estudiosos colorearon el estilo del burgalés. Harold H. Wethey (1943) afirmaría también el italianismo de su estilo, sin apenas rastro de su formación hispana; mientras que M.^a Elena Gómez-Moreno (1956), conciliaría ambas posiciones historiográficas. El hispanista alemán George Weise (1977) proclamaría a Ordóñez, sin ningún tipo de ambages, hijo del Renacimiento italiano, dirigiendo una inteligente crítica contra los prejuicios historiográficos anteriores que justifica-

Izquierda:
Virgen con el Niño y San Juanito, en la catedral de Zamora. Obra indudable de Bartolomé Ordóñez por su calidad plástica, con paralelismos evidentes en la figuración del sepulcro Real de Granada.



ban, desde su origen castellano, algunos de sus rasgos estilísticos, así el realismo de alguna de sus caracterizaciones fisionómicas, el naturalismo de sus desnudos o la sensibilidad ardiente y angustiada que en ocasiones exhibe su figuración.

No obstante, la tradición artística española ha seguido pesando en la valoración crítica del burgalés. Roberto Pane, situándose en una posición historiográfica propia del romanticismo, cifraría en clave moral la adhesión del escultor castellano a Donatello y Miguel Ángel, rechazando el realismo “passionale e sadomasochistico” tan recurrente en el catolicismo de su país. Más recientemente, Luciano Migliaccio ha concedido una particular importancia, en el universo de referencias figurativas del burgalés, a la pintura flamenca y a la española (Juan de Flandes, Michel Sitow, Rogier van der Weyden, Hans Memling o Bartolomé Bermejo). Mientras que Francesco Negri ha subrayado, en sintonía con anteriores observaciones de M.^a E. Gómez-Moreno, la religiosidad del escultor, incompatible con la sensualidad pagana, como reveladora de su origen ibérico.

Su presumible formación en su Burgos natal y, por tanto, en un ambiente afecto al gótico, asoma en sus estatuas yacentes, sobre todo en las de los prelados (la de Cisneros, por ejemplo) planteadas con una rígida concepción frontal y con las manos unidas en oración que derivan de la tradición sepulcral castellana. Resabios góticos permanecen, indudablemente, en los acartonados pliegues tubulares con los que resuelve, a la altura de los pies, los mantos y prendas talares de sus efigies fúnebres. Por lo demás, Ordóñez se revela como un magnífico escultor italiano, con un dominio absoluto de sus técnicas escultóricas y un repertorio de soluciones compositivas, figurativas y ornamentales que remiten a una cultura inequívocamente italiana ante la que el escultor se rindió incondicionalmente, desdibujándose su inicial corpus estilístico gótico-hispano.

Desde sus primeras realizaciones napolitanas, se acredita ya con un consumado dominio del relieve pictórico, graduando hábilmente su volumen para definir los distintos planos figurativos. Tal virtuosismo, que elogiosamente le reconocería ya Francisco de Holanda, permitió a Wethey hipotetizar su aprendizaje en un taller florentino. En cualquier caso, la Toscana y Roma fueron inalienables de su formación, como evidencian los influjos que desprende su arte de Donatello, Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, pero también de Botticelli, Della Quercia, Benedetto da Maiano y Rossellino; estos últimos, por ende, con actividad desarrollada en Nápoles, donde se sitúa la primera intervención italiana de nuestro escultor.

Seguramente el incondicional italianismo con el que se revela Ordóñez en sus primeras obras justifica la preocupación de Ferdinando Bologna de asegurarle una formación italianizante ya en Castilla, barajándose para ello la oportunidad que brindaba la presencia de escultores florentinos como Andrea Sansovino, de paso hacia Portugal, o Domenico Fancelli, escultor de los proyectos funerarios de la Corona. Si el primero fue un referente ineludible de la plástica del segundo, su influencia no puede afirmarse, al menos, en la figuración de Ordóñez, quedando restringida a soluciones de arquitectura y ornato. Por otra parte, su participación en el taller de Fancelli cuando se acometía el sepulcro real de Granada, hipotetizada por M.^a E. Gómez-Moreno, no se detecta en el análisis estilístico. Al respecto, resulta revelador que se obligase al escultor burgalés a viajar a Granada para conocer la obra, antes de emprender la realización del mausoleo de los padres del emperador, como ha documentado M.^a José Redondo Cantera. Coinciden el florentino y el burgalés en un ideal de la *grazia* —entendida en su acepción vasariana— al que se aproximan desde la seducción por la figuración de escultores posdonatellianos como Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino y Benedetto da Maiano, pero también de Rafael. Al margen de estas coincidencias, los intereses expresivos de Fancelli y Ordóñez se sitúan en compromisos culturales bien diferentes, como revelan sus posiciones encontradas ante la alternativa clasicista.

Florenia y la plástica florentina fueron, en cualquier caso, fundamentales en la formación del escultor castellano. La influencia de Ghiberti, el Ghiberti de la puerta norte del baptisterio, fue invocada por Morisani y Weise. Más que un préstamo determinado de algunos de estos relieves, me parece que hay que remitir el influjo ghibertiano sobre todo a la rít-

mica fluidez con la que Ordóñez resuelve los drapeados de sus figuras, con incisivos pliegues paralelos que circunvalan sus figuras y otros que penden enrollados con una morfología tubular.

Indudablemente el relieve de Donatello constituye el gran referente *quattrocentista* de Ordóñez. Con él pudo contrastar y depurar sus *schiaciati*, absorbiendo también soluciones compositivas y algunos esquemas figurativos, pero sobre todo asimilar el agudo clima expresivo de sus últimas realizaciones, que el florentino dramatiza con desmesura al tiempo que compromete la belleza y la corrección formal. Precisamente porque ahí estaban cifrados buena parte de sus intereses plásticos, Ordóñez dirige también sus miras hacia determinados artistas del *quattrocento* cuyas obras son portadoras, igualmente, de tendencias anticlásicas seminales del primer vocabulario manierista. Filippo o Filippino Lippi —este último propuesto por Abbate—, Botticelli y, sobre todo, Jacopo della Quercia, cuyo descubrimiento debió de resultar, como lo fue para Miguel Ángel, enormemente aleccionador. Algo de la belleza de los tipos femeninos de aquel rezuman en los de Ordóñez, coincidiendo asimismo en una estilización del desnudo que se preserva heroico y se formaliza sintéticamente, a veces con expresivas incorrecciones anatómicas; también algunas de sus composiciones de Granada apuntan, como veremos, al autor de la sienesa Fonte Gaia. Marià Carbonell ha planteado un verosímil viaje de Ordóñez a Lucca, donde residía un pariente suyo franciscano, lo que le permitiría conocer el retablo de la basílica de San Frediano. Pero no olvidemos que en el mismo *duomo* se erigía el sepulcro de Ilaria del Carretto, cuya confrontación con la yacente de Juana de Castilla resulta sin embargo inevitable, quizá por la sofisticada elegancia ornamental que ambas estatuas exhalan.

En fin, su personalidad artística es inalienable de su fascinación por Leonardo, Rafael, pero sobre todo por la obra pintada y esculpida de Miguel Ángel, desde la *Madonna della Scala* al techo de la Capilla Sixtina, que asume como uno de sus más sólidos compromisos culturales. A veces la evocación miguelangelesca es muy directa; más frecuentemente, Ordóñez parafrasea sus modos formales, sorprendiéndonos también con traducciones tridimensionales de las soluciones compositivas de su pintura. Roma fue para Ordóñez la Sixtina. Y en la Sixtina, donde la *maniera* comienza por vez primera a caracterizar un estilo, descubrió fascinado las posibilidades de un nuevo lenguaje artístico.

El clasicismo o anticlasicismo del escultor burgalés centrará también buena parte del debate historiográfico en torno a su figura. Si Gómez-Moreno lo afirmará como el escultor español “amablemente clásico por excelencia”, Wethey cifrará su italianismo en su adhesión a los principios formales del clasicismo y su ideal de belleza; tesis que rechazaría Bologna observando cómo su asimilación de los clásicos y de Miguel Ángel desembocará en un manierismo tan conmovedor como apasionado. Y es a propósito de la interpretación más atormentada, subjetivista y turbadora de los presupuestos renacentistas que aborda nuestro escultor, cuando un clarividente Weise demandaría la necesidad historiográfica de contextualizarla, no en los prejuicios sobre el comportamiento mental del arte español, sino en la órbita de la evolución del anticlasicismo de la Italia central de fines del *quattrocento* que conectará con las primeras manifestaciones manieristas, coetáneas de las realizaciones napolitanas de Ordóñez. Desde nuestra historiografía, Fernando Checa ilustraría con sus realizaciones artísticas de la catedral de Barcelona la opción clasicista con la que se identifica el arte de la corte carolina frente al fracaso de la alternativa emocional representada por Alonso Berruguete. Más recientemente, M. Carbonell ha defendido el clasicismo del escultor, salvaguardando su temperamento creativo y original de las etiquetas de anticlásico o manierista.

En sintonía con el lenguaje plástico que se está codificando precisamente en estos mismos años en los que Ordóñez esculpe, se sitúa la acentuada solidez plástica de las figuras que pueblan sus relieves, aplastándolas unas veces, inexorable con los imperativos clasicistas por la corrección anatómica, hasta deformarlas en ingravidas abstracciones. Otras insufla sus pesados ropajes, dotando a las figuras erguidas de amplios esquemas fusiformes con parangón solo en la coetánea y posterior pintura de Pontorno. Su despreocupación por la coherencia anatómica llega incluso a singularizar la figuración del escultor en una serie de “tics” que extrema incurriendo en deformaciones físicas: la prominencia de los hombros, que llega incluso a comprometer la existencia del cuello y a competir con la cabeza; cráneos alargados que remiten

a la figuración de Donatello, Filippo Lippi y Jacopo della Quercia; y, en general, unas extremidades largas, las inferiores, por ende, con defectuosas articulaciones cuando están dobladas, y unas manos aplastadas de largos y nerviosos dedos. En estos casos en los que Ordóñez agudiza la expresividad en detrimento de la coherencia formal, su lenguaje es el mismo que hablan y hablarán Rosso y Beccafumi.

Su fascinación por la estatuaria antigua preserva su escultura en bulto redondo de estas deformaciones expresivas, si bien encontramos en ella 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, aún hoy inidentificadas, o la expresa fractura del horaciano principio del *decorum* en sus desnudos exhibidos en interiores religiosos, sitúan a Bartolomé Ordóñez en la vanguardia artística de su época, como uno de los coprotagonistas de la creación del lenguaje de la *maniera*.

Una última cuestión historiográfica afecta a la proyección del arte de Ordóñez en Italia que, defendida ya por Gómez-Moreno, Morisani y Bologna, fue negada por G. Weise, quedando su opinión sin otro eco que el de su rechazo en las posteriores aportaciones críticas. El influjo del artista burgalés resulta evidente en la producción escultórica del *cinquecento* napolitano, resultando inconcebibles Giovanni da Nola y Girolamo Santacroce, sus más relevantes figuras, sin el reconocimiento de la deuda contraída con aquel. F. Abbate ha defendido incluso la expansión de su órbita de influencia hasta la Toscana, mediando la actividad escultórica de Santacroce, clave en las relaciones artísticas entre ambas regiones. El influjo de su figuración es también perceptible en realizaciones italianas encargadas por la comitencia noble castellana, caso de los sepulcros de don Pedro Enríquez y doña Catalina Ribera en la Cartuja de Sevilla, realizaciones de Antonio M.^a Aprile da Carona y Pace Gazini (1520-1525). Ya en España, Ordóñez será uno de los referentes de la plástica del escultor valenciano Damián Forment y de su discípulo Gregorio Pardo, autor este documentado del relieve de la *Resurrección* de la catedral de Valencia, atribuido anteriormente al burgalés. Tipológicamente, su influencia alcanza el sepulcro del cardenal Tavera en su hospital de Toledo, contratado en 1554 por Alonso Berruguete, a quien se impuso el de Cisneros como modelo. Ya en la centuria siguiente, el influjo de la escultura del sepulcro real de Granada, instalado en la capilla Real en 1603, es patente en el *Apostolado* que Bernabé de Gaviria realiza para la capilla mayor de la catedral en la segunda década del siglo.

¿PRIMERAS OBRAS?

Ignoramos el momento de su partida hacia Italia, que, seguramente, haya que situar en fecha temprana. De hecho Diego de Siloe, colaborador suyo en Nápoles, había viajado lejos de Burgos a principios de 1508, renunciando al cuarto año de aprendizaje estipulado con Vigarny, según ha documentado J. I. Hernández. Italia, seguramente, como destino; y su paisano Bartolomé Ordóñez, quizá, como compañero de viaje.

LA VIRGEN CON EL NIÑO Y SAN JUANITO DE LA CATEDRAL DE ZAMORA

F. Abbate ha propuesto un catálogo de sus primeras realizaciones en suelo italiano, incluyendo entre ellas esta atribución de Gómez-Moreno, puesta en relación con el proyecto funerario de los Fonseca en su villa de Coca. Recientemente M. Carbonell ha cuestionado la autoría de Ordóñez, unánimemente aceptada por la historiografía anterior. Me sigue pareciendo una obra suya indudable, de una gran calidad plástica, con una belleza que remite a Leonardo y Rafael, con paralelismos evidentes además en la figuración del sepulcro real de Granada. La torsión del pequeño *San Juanito*, de ascendencia miguelangelesca, redundante en la postura del joven alumno de la *Aritmética* del citado mausoleo y en la del *putto* que acompaña al sátiro portador del eslabón. Su presencia en el grupo escultórico podría justifi-

carse, por otra parte, por su patronazgo sobre don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Burgos, cuyo sepulcro, según consta documentado en el inventario del taller realizado a la muerte de Ordóñez, incluía una *Madonna* ya esculpida y embalada.

OTRAS MADONNE

En relación con la obra anterior, el mismo Abbate atribuyó a Ordóñez tres imágenes. La *Madonna* de la capilla Pignatelli, en Nápoles, una discreta realización en mármol poco convincente en el catálogo del escultor burgalés. Con una mayor calidad plástica se acredita la *Madonna delle Grazie* de Sassano, una imagen de madera policromada, restaurada en 1990, cuya atribución a Ordóñez Abbate propuso, sin embargo, con cautela, siendo recientemente cuestionada por M. Carbonell.

LA CARIDAD DEL SEPULCRO DE BERNAT VILAMARÍ EN EL MONASTERIO DE MONTSERRAT (BARCELONA)

El mismo estudioso italiano, ante el grupo de la *Caridad* del sepulcro de Bernat Vilamarí en el claustro del monasterio de Montserrat, planteó la dificultad de dilucidar si se trataba de una obra del Nolano o de Ordóñez. Atribución esta última suscrita por M. Carbonell, que la hace extensiva a la efigie fúnebre. No creo que Ordóñez interviniera en el sepulcro y, en tal sentido, la lejana valoración de Weise a propósito de la figura de la Caridad me sigue pareciendo exacta: solo los dos niños que la acompañan recuerdan el estilo de Ordóñez; no así la imagen de la virtud, lo que nos sitúa ante un escultor que gravita en la órbita estilística del burgalés. Ni la cabeza, reintegrada por la restauración, evoca las bellezas femeninas de Ordóñez, tocadas por la *grazia*, ni el canon ampuloso que singulariza su figuración asoma en la esbelta virtud del sepulcro de Montserrat, cuya indumentaria, de indecisos pliegues, contrasta con las enérgicas diagonales y circunvoluciones que surcan las vestiduras de las imágenes de aquel. En tal sentido, la confrontación de la *Caridad* de Vilamarí con la misma versión del sepulcro real y con la *Madonna* de la catedral de Zamora resulta reveladora para la desestimación de esta autoría.

ALTAR DE LA CAPILLA CARACCILO. IGLESIA DE SAN GIOVANNI A CARONARA (NÁPOLES)

La primera actividad escultórica conocida de Ordóñez hay que situarla en Nápoles, donde realizaría el altar de la capilla Caracciolo en la iglesia de San Giovanni a Carbonara, según documenta, casi contemporáneamente, el humanista napolitano Pietro Summonte en una famosa carta escrita en 1524. Una inscripción en la capilla deja constancia de su dedicación por Galeazzo Caracciolo, marqués de Vico, a principios de 1516, debiendo estar ya entonces concluido el altar, según ha reivindicado Abbate. Tipológicamente toma como modelo, según advirtiera Wethey, el realizado por Antonio Rossellino y Benedetto da Maiano en la napolitana iglesia de Santa Anna dei Lombardi.

De su programa escultórico existe unanimidad historiográfica en reconocer la autoría de Ordóñez en el gran relieve central que representa la *Epifanía*, resuelto con una habilísima y pictórica gradación de planos que será característica del escultor burgalés. Su composición piramidal está endeudada, como ya señalara Adolfo Venturi, con la versión de Leonardo en los Uffizi. Prototipo negado por F. Bologna a favor de la versión pictórica de Cesare da Sesto de las Gallerie di Capodimonte (Italia); tesis cuestionada, a su vez, por G. Weise, que, aduciendo la dudosa precedencia cronológica de esta pintura respecto de la *pala* Caracciolo, volvería a reivindicar la *Epifanía* de los Uffizi como modelo. Más recientemente L. Migliaccio ha vuelto a redundar en el influjo de Sesto sobre Ordóñez, llegando a presuponer incluso la formación de este en el ambiente artístico romano próximo al pintor lombardo.



Además de especificar el influjo de Leonardo en el relieve, que afectaría incluso a la Virgen con el Niño —este deducido del de la *Madonna Alba* de Rafael, como advirtiera F. Bologna—, Wethey denunciara otros préstamos de extracción florentina, como el paje de espaldas, derivado del donatelliano relieve de la *Crucifixión* del Museo Nazionale del Bargello; el paje arrodillado en el ángulo inferior izquierdo, deducido del *Bautismo de Cristo* de Ghirlandaio en Santa María Novella —motivos ambos presentes también en la versión de Sesto—; y los dos trompetistas del fondo que revelarían la admiración de Ordóñez por la cantoría de Luca della Robbia, aunque más verosímelmente hay que hacerlos derivar de los pajes músicos esculpidos por Benedetto da Maiano en Nápoles, hoy en el Bargello, que tañen, como los de la *Epifanía* de la capilla napolitana, modernos sacabuches o trompetas dobles. El propio hispanista fundamentaría la dependencia de la *Epifanía* Caracciolo de la versión de los Uffizi apelando al paisaje con ruinas arquitectónicas en perspectiva y, sobre todo, a los caballos encabritados, que puso también en relación con los de la *Batalla de Angbiari* o con algunos dibujos de Leonardo. Este episodio figurativo no representa, sin embargo, una batalla ecuestre; tampoco exclusivamente la pelea de dos caballos, para lo que podría invocarse, en efecto, dibujos del castillo de Windsor, aunque nunca como prototipos. Lo que representa Ordóñez con un sutil *stiacciato* es un motivo tradicional de la iconografía de la *Adoración de los Magos*: un palafrenero que provisto de un palo intenta domeñar a unos caballos —los de los magos— encabritados, episodio que el escultor castellano reiterará en la *Epifanía* del sepulcro real de Granada. Esta anécdota, que ya aparece en *Epifanías* del *trecento*, la recogerían entre otros Gentile da Fabriano (Uffizi), Masaccio en la predela del Políptico de Pisa (Berlín) y recurrentemente Botticelli en sus versiones de los Uffizi, Washington y Londres, incorporando estas dos últimas las ruinas clásicas vistas en perspectiva como telón de fondo de la *Epifanía*, y el tondo de la National Gallery de Londres el motivo de los trompetistas. Ordóñez también incorpora en el ángulo opuesto la casi imperceptible escena de la cabalgata de los Reyes Magos, otro motivo que subraya el planteamiento tradicional con el que nuestro escultor recreó la iconografía del tema.

Salvo las estatuas de *San Sebastián* y *San Juan Bautista*, el resto de la figuración del altar Caracciolo dista de haber concitado unanimidad en las atribuciones de autoría. Me parecen indudables realizaciones de Ordóñez las dos misteriosas escenas de sacrificio esculpidas bajo los nichos, como propusieran F. Bologna y M. Rotili, señalando Weise para la existente bajo el san Juan Bautista —la única que reconocería como obra del burgalés— su inspiración en el *Sacrificio de Noé* de la Capilla Sixtina.

Es cierto que la figuración del altar de la capilla Caracciolo participa de una cultura artística muy homogénea, sin que ello induzca a plantear una única responsabilidad en el diseño, una absoluta sumisión a Ordóñez, el presunto *capomastro* (maestro de obras). De todos modos existen diferencias, como no podía ser de otro modo, en la interpretación de los distintos fragmentos escultóricos. Ello es particularmente evidente en los relieves de los cuatro evangelistas, con atribuciones discutidas que alcanzan incluso a otros escultores al margen del tándem Ordóñez-Siloe. El tratamiento de las vestiduras de *Lucas* y *Mateo* es característico del bagaje formal de Ordóñez, de Nápoles a Granada. La descarnada fisonomía del *San Lucas* acusaría poderosamente el influjo de Leonardo, como precisó Wethey; mientras que la del *San Mateo* redundaría en la tipología facial del san José de la *Epifanía*, compartiendo su expresión melancólica, que se refuerza en el evangelista con el tradicional gesto de la cara apoyada en la mano, recurrente del repertorio figurativo del escultor castellano.

También Ordóñez ha sido barajado, entre otros, como autor del diseño arquitectónico del revestimiento marmóreo de la capilla Caracciolo, dadas las relaciones que su orden dórico evidencian con el del propio altar de la capilla y con el del trascoro de Barcelona. Incluso los dos socios españoles serían responsables, según atribución de R. Pane, de la figuración escultórica de la capilla.

Izquierda:
altar
de la *Epifanía*
de la capilla
Caracciolo.
(Nápoles).

EL SEPULCRO DE ANDREA BONIFACIO EN SANTI SEVERINO E SOSSIO (NÁPOLES)

Consta ya atribuido por Venturi en 1935 a los dos Ordóñez (Bartolomé y su hijo Diego, a quien se confundía con Siloe). Wethey formularía la atribución al padre, a quien responsabilizaría del diseño, con la colaboración de Diego de Siloe. La autoría fue suscrita por Bologna, quien propondría la fecha de su realización en 1520, anticipándola Abbate dos años antes. Gómez-Moreno advertía la mano de Ordóñez en el relieve, *putti* y grutescos del cuerpo central, limitándose a constatar, a propósito de una posible intervención de Siloe, la notable semejanza con una obra suya, la yacente de *Santa Casilda* en su santuario burgalés. La autoría de Ordóñez fue incomprensiblemente negada por Weise, quien retomaría la hipótesis de Morisani en beneficio de un cualificado escultor anónimo procedente de la cultura artística del altar de la capilla Caracciolo.

Fue erigido en Santi Severino e Sossio por Roberto Bonifacio, padre del joven Andrea fallecido prematuramente en 1515. Es una obra de impresionante belleza, elevada calidad técnica y una elaborada iconografía que ha llevado a pensar en el poeta Sannazaro, autor del epitafio, como mentor del programa de imágenes, no obstante las sofisticadas propuestas iconográficas que van a ser recurrentes en las realizaciones del escultor burgalés.

Rara es también su tipología, para la que no pueden invocarse precedentes sepulcrales italianos y, menos aún, el influjo mudéjar argumentado por R. Pane. El sarcófago está realzado sobre un elevado basamento de tres pisos, derivando el más elevado de la bramantesca exedra que sirve de encuadre al episodio de la *Misa de Bolsena* en la *Stanza de Heliodoro*. En el interior de aquel yace la heroica figura acodada del joven Andrea, compromiso iconográfico entre un Meleagro muerto de los que abundan en los sarcófagos romanos y el Marte dormido de Botticelli. Sostienen la cubierta medio abierta niños dolientes —el central relacionado por Bologna con el *Niño Jesús abrazado a la cruz* de Pedro Machuca—, que también flanquean en la base el sarcófago. Con buen criterio, Bologna vio en esta zona superior del sepulcro la autoría de Ordóñez, restringiendo la intervención de Siloe a los relieves de niños llorosos que flanquean el *San Andrés*, derivándolos oportunamente de los *putti* del *Isaías* de Rafael en Sant'Agostino (Roma); atribución suscrita por Abbate. La participación de Siloe en este magno proyecto creo que hay que descartarla. Los recios cánones de estos niños, casi desprovistos de cuellos, como las poses que enfatizan los hombros, son sintomáticos de la figuración infantil de Ordóñez. Su dramática expresividad reaparece, por otra parte, en los otros niños que sostienen la cubierta del sarcófago, tanto en la parte superior como en el relieve del duelo. Sus pictóricas cabelleras encuentran igualmente parangón en ellos y, asimismo, en los *putti* esculpidos bajo el relieve de *Santa Eulalia ante el prétor* del trascoro de la catedral de Barcelona. La colaboración napolitana entre los dos españoles quedaría restringida, en mi opinión, a la capilla Caracciolo.

Un espléndido relieve con el tema del duelo fúnebre discurre por el piso intermedio. Su pictoricismo y estilo remiten inequívocamente a Ordóñez, y también sus tipos fisonómicos y soluciones de pliegues, a pesar de haber sido atribuido a Siloe por Wethey. Por su parte, Weise, que valoró este relieve como la parte más sugestiva e importante del sepulcro, lo argumentó para fundamentar su exclusión del catálogo de Ordóñez, a partir del dramatismo insólito de los movimientos y expresiones de su figuración que, según él, solo encontraban parangón en el *Martirio de Santa Eulalia* del trascoro de la catedral de Barcelona y en uno de los pequeños relieves del altar de la capilla Caracciolo —obras ambas que, quizá por ello mismo, el investigador alemán excluyó de la paternidad del burgalés—. Sin embargo, ese mismo dramatismo gestual y expresivo está ya presente en la escena del palafrenero de la *Epifanía* de la capilla Caracciolo y del sepulcro de Granada; pero también en los relieves de la sillaría del coro de Barcelona.

Siguiendo la iconografía del *Entierro de Cristo*, el heroico desnudo del joven Bonifacio, cuya postura evoca el Adán de la *Creación* de la Capilla Sixtina, es depositado por tres hombres en el mismo sarcófago que corona el monumento, reflejándose aquí por tanto el momento previo al representado en la zona superior. En los extremos del relieve comparecen las figuras de los deudos del difunto que manifiestan su dolor con un distinto grado de intensidad, de la resignación

estoica de los *pensierosi* masculinos a su estentórea expresión por una de las mujeres que se mesa los cabellos. Tales extremos gestuales vienen avalados seguramente por el conocimiento de propuestas donatellianas: el citado *Calvario* del Bargello o el *Llanto sobre Cristo muerto* del Victoria and Albert Museum. Abbate, situando el sustrato cultural de este relieve en el impetuoso clima de la Sixtina y de las logias vaticanas, lo ha valorado justamente como uno de los más importantes e inspirados resultados de toda la escultura del *cinquecento* europeo.

Las relaciones estilísticas de su figuración con los relieves del trascoro de Barcelona apoyan la cronología, propuesta por Wethey y suscrita por Abbate, de principios de 1518, antes del regreso de Ordóñez a Barcelona y, por tanto, su última realización napolitana. Es sin duda uno de los más interesantes monumentos funerarios del Renacimiento italiano y su figuración un clarísimo exponente de la contribución del escultor burgalés a la definición del primer manierismo.

EL CORO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

A diferencia de las obras napolitanas, la intervención de Ordóñez en la catedral de Barcelona está bien documentada gracias a los trabajos de Joan Ainaud, José M.^a Madurell y Marià Carbonell. La atribución a Ordóñez fue propuesta ya por el hispanista alemán Carl Justi.

El 7 de mayo de 1517 el cabildo de la catedral aprueba las capitulaciones que una comisión de cinco canónigos, entre los que figuraba Lluís Desplà, había suscrito con Bartolomé Ordóñez. El escultor había presentado como prueba de su buen hacer un *San Sebastián* que, como el grupo del *Santo Sepulcro* que contrataría junto a Jean de Mone para el hospital de la Santa Cruz, no se conoce.

La obra se estipulaba en un precio de 4.700 ducados, correspondiendo los 700 a la obra en madera, si bien el roble de Flandes había de suministrarlo el cabildo. La intervención en la sillaría del coro comprendía la talla de cuatro "potències majors" (las cabeceras o mamparas conservadas) y otras dieciséis menores (según Ainaud, correspondientes al coro bajo), algunas desaparecidas, incorporando las de las sillas altas cruzas, o sea, roleos con relieves calados. La segunda obra contratada, mucho más relevante, consistía en la construcción del trascoro. El plazo previsto para la conclusión de ambas se fijaba en ocho años. Ordóñez debía empezar con el trabajo lúneo y, apenas cobrase el primer pago de 200 ducados, viajar a Italia para comprar el mármol. De hecho, el 11 de diciembre consta ya en Nápoles formalizando su adquisición por valor de 202 ducados con Marco Rossi de Avenza y reclutando colaboradores para la obra. El 29 de abril de 1518 figura ya en Barcelona, reanudando sus trabajos en la sillaría. La convocatoria a finales de año del capítulo general de la Orden del Toisón de Oro que, presidido por el rey Carlos, habría de celebrarse en el coro de la catedral en marzo de 1519, constituiría un acicate, en manos del cabildo, para apremiar el trabajo del escultor.

En la sillaría Ordóñez contó con la colaboración del carpintero Antonio Carbonell, restringida a labores ornamentales de carácter renacentista —las cruzas chicas, discriminadas por M. Carbonell— y Jean Mone, que cobró 175 ducados, una cuarta parte del precio de la obra lúnea. Conocemos también la nómina de los escultores reclutados en Italia: Simone di Bellalana, mantuano, Giovanni di Alessandro Rossi y Vittorio "Cogono", florentinos. Indudablemente intervendrían en la obra marmórea del trascoro, sin que su extracción italiana permita sin más descartarlos de la talla de la sillaría, no solo de sus relieves ornamentales sino también de sus *historias*. De su solvencia artística da cuenta el hecho de que Ordóñez delegara en los dos primeros, ya en Carrara, la realización del sepulcro del obispo de Burgos. Gómez-Moreno hizo extensiva al coro de la catedral de Barcelona la colaboración que Siloe había prestado a Ordóñez en Nápoles; lo que suscribió Wethey, pero también Gómez-Moreno, que, conociendo ya la documentación publicada por Ainaud, excluyente de la intervención de aquel, la siguió considerando, aunque matizada y restrictivamente a los relieves atribuidos a Mone. La implicación de Siloe en la sillaría del coro ha vuelto a ser replanteada recientemente por Ana Bisceglia, si bien con una débil argumentación estilística.

En las cabeceras de talla que sirven de remate a la sillería, y asimismo en las cruces, Ordóñez diseñó un programa de relieves con temas de la Pasión y Glorificación de Cristo, incluyendo sus respectivas prefiguraciones veterotestamentarias en las historias de José, Sansón, Isaac y Noé. Completaban el programa figuras de evangelistas, virtudes y blasones de la catedral, todo ello organizado por una trama de arquitectura clásica a la que se adhiere un imaginativo repertorio de grutescos, ramos frutales, acantos, sátiros, *putti*...

Existe unanimidad historiográfica en considerar obras de Ordóñez los siguientes relieves:

Cristo camino del Calvario, con personajes como el sayón de espaldas, recurrente en sus composiciones e incluyendo el desmayo de la Virgen que reiterará literalmente en uno de los tondos del sepulcro real.

Cristo muerto ungido por ángeles —incluye otros en vuelo que sujetan el sudario—, una singular propuesta iconográfica que incorpora, como señalara Weise, soluciones figurativas de sus obras napolitanas.

Los tres relieves relativos al *Limbus patrum*: dos cruces en las que se representa el *descenso de Cristo* y un tablero con la efigie de *Cristo abatiendo a Satán y liberando a los condenados del limbo*, según una versión relacionable con la que pintara Machuca para la capilla Real de Granada, como advirtiera Gómez-Moreno. La figura del condenado que yace atado ha sido puesta en relación por A. Bisceglia con el dibujo preparatorio para la *Batalla del Puente Milvio* de la Sala de Constantino (Museo del Louvre. París).

La *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen, acompañado por los justos*, con unos tipos fisonómicos y un repertorio gestual característico del escultor, como lo es el estilizado canon de Cristo, o la pictórica fusión de las cabezas de los liberados en la gloria que los envuelve.

La *Embriaguez de Noé*, inspirado, como detectara Wethey, en la versión de la Capilla Sixtina. El heroico desnudo del patriarca se presenta frontal, en una evidente dislocación perspectiva, lo que repetirá en el *Martirio de Santa Eulalia* del trascoro y en el *Cristo muerto* de Granada.

El *Sacrificio de Isaac*, que ha sido relacionado por A. Bisceglia con uno de los dibujos preparatorios para las composiciones de los basamentos de las logias, del que existe una copia en el castillo de Windsor, sin que, sin embargo, pueda afirmarse su dependencia, tanto más cuanto que la articulación de las dos figuras del ángel y Abraham está mejor resuelta en Barcelona.

Sansón luchando con el león y Sansón entregando a sus padres los panales de miel, este adjudicado a Jean Mone por la citada estudiosa italiana, a pesar de que los tipos fisonómicos y el tratamiento de los pliegues de las vestiduras reclaman la autoría del burgalés.

A Jean Mone se le viene atribuyendo la obra adscrita por Gómez-Moreno a la autoría de Siloe: la gran mampara con relieves de *San Juan Evangelista*, *el Beso de Judas* y escenas de la vida de José; y el panel inmediato con el *Prendimiento de Cristo*. El diseño sin embargo corresponde a Ordóñez, como señalaron Wethey y Garriga, a diferencia de Bisceglia, que reclama la autoría del escultor lorenés proponiendo paralelismos, difíciles de sostener, con la figuración del altar de Halle. Que el diseño de Ordóñez subyace en este segundo grupo de tallas me parece evidente. Lo reconocemos en el uso de soluciones compositivas e iconográficas propias de su bagaje figurativo. La homogeneidad estilística de estas obras, como su diferenciación del resto de los relieves del coro, ha sido sin embargo cuestionada, creo que agudamente, por J. Garriga. En efecto, su autor o autores acreditan una profunda asimilación del estilo del burgalés y a veces también de su técnica, lo que hace que la frontera entre la intervención del maestro y la de sus colaboradores resulte a veces imperceptible. Lo mismo cabe señalar a propósito de los dos evangelistas y asimismo de las virtudes, sometidas historiográficamente a un baile de autorías.

Que la compra de mármol para el trascoro en diciembre de 1517 se hiciera en Nápoles y no en Génova, como hubiera sido lo lógico, hay que relacionarlo con los compromisos escultóricos napolitanos de Ordóñez. Quedan allí obras que se le atribuyen, entre las que merece consideración el espléndido *San Mateo* en



Derecha:
Cristo Camino del Calvario, representado en el coro de la catedral de Barcelona.

San Pietro Martire que le adjudicara Bologna, obra de muy elevada calidad, introspectiva composición y una magistral contención expresiva. Se reconoce el estilo de Ordóñez en la magnífica cabeza y quizá en el canon alargado de la figura; no así en el drapeado, excesivamente dramático, sin las características circunvoluciones de pliegues que redefinen las siluetas de sus imágenes. Ya en Barcelona, la *Crucifixión* en madera del Museo Marès (Barcelona), que también se le atribuye, refleja más el influjo de su estilo que su propia autoría.



Izquierda:
Aparición de Cristo resucitado a la Virgen, acompañado por los justos, representado en el coro de la catedral de Barcelona.

Derecha:
Embriaguez de Noé, representado en el coro de la catedral de Barcelona.



EL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

El contrato suscrito por Ordóñez con el cabildo para la realización del trascoro hace pensar en un ambicioso proyecto original que quizá no se corresponda con el actual, incorporando relieves con las historias de la *Invencción de la Santa Cruz* y *Martirio de Santa Eulalia*, más cuatro estatuas de *San Severo*, *San Paciano* y otros santos que designaría el cabildo. La conclusión de la obra quedó truncada con la muerte del escultor, siéndolo a lo largo del siglo XVII según un nuevo proyecto de 1615 que reaprovecharía los fragmentos esculpidos por Ordóñez y su taller, mediando la intervención del escultor aragonés Pedro Villar en 1563-1564. J. J. Lahuerta ha relacionado la arquitectura del trascoro con el proyecto de Bramante para la Santa Casa de Loreto.

En abril de 1518 Ordóñez figura ya en Barcelona. Antes de partir a Carrara estuvo trabajando en el trascoro, como certifica el inventario redactado el 15 de octubre de 1519, dado a conocer por M. Carbonell. Constan realizados los dos grandes relieves de *Santa Eulalia*; dos esculturas de *Santa Eulalia* y *San Severo*; dos *minyons* o *letons que venen entro los festons*—los dos *putti* tenantes del blasón de la catedral colocados sobre la puerta—; piezas arquitectónicas relacionables con el orden dórico de la napolitana capilla Caracciolo que incluyen ocho columnas acanaladas, con el tercio inferior revestido de grutescos, y diez fragmentos del entablamento; y fragmentos decorativos (un pedestal con follaje, cuatro piezas de festones y dos candeleros, seguramente identificables con los relieves cuadrados y rectangulares que, decorados con *candelieri*, aún se conservan de mano del escultor, aunque se dan por desaparecidos).

La autoría de Ordóñez, ya propuesta por C. Justi, solo ha sido negada, en beneficio de Jean Mone, por Georg Weise para el relieve del *Martirio*, alegando incomprensiblemente lo que, sin embargo, constituye una de las señas de identidad de la praxis de nuestro escultor: el difuso y pictórico estilo del relieve que llega a invalidar la corporeidad plástica de las figuras. Las composiciones están reguladas mediante un sistema constructivo típicamente manierista, basado en redundancias formales que se complementan o contraponen. A diferencia de otros relieves suyos, el escultor prescinde de referencias perspectivas convencionales, asignando a la figura humana la misión de determinar, autónomamente, la realidad de unos espacios que resultan no mensurables, aperspectivos y, por tanto, no clásicos. El tema de los dos relieves está recogido en el *Himno* atribuido al obispo de Barcelona Quirico del siglo VII, en las Actas del Martirio de santa Eulalia de Barcelona, en la *Vita vel Passio Sanctae Eulaliae Barcinon* redactada a principios del siglo XII por Renallus Grammaticus y en el Leccionario *Barchinonense*.

• *Santa Eulalia ante el pretor*

Una desafiante Eulalia comparece ante el tribunal de Daciano, declarando su fe e increpándole la persecución contra los cristianos. El personaje agachado preparando las ataduras de la santa remite a su inmediata flagelación ordenada por el pretor. Las figuras se sitúan alineadas en dos registros, correspondientes a los dos planos compositivos, conectados por la figura *en repousoir* del verdugo agachado—que manipula las cuerdas con exquisita dedicación—y distanciados por la degradación del relieve que alcanza el *stiacciato* en las figuras del ángulo superior derecho. La pose de Daciano, de una *sprezzatura* que hubiera merecido el plácet del pintor de la bóveda de la Capilla Sixtina, es característica del repertorio gestual de Ordóñez; como lo son los tipos fisonómicos.

• *Martirio de Santa Eulalia*

El segundo relieve representa el tercero de los martirios infligidos a la santa, tras el desgarro de su piel y de su carne en el ecúleo; se le aplica cuando Daciano ordena quemar sus costados con teas encendidas, y las llamas de fuego se vuelven milagrosamente contra sus verdugos. Las figuras se alinean en cuatro planos bien diferenciados por la modulación del relieve. El escultor burgalés vuelve a dislocar la perspectiva de la figura de la santa exponiendo frontalmente a las llamas del martirio—y la contemplación de los fieles— su desnudo, de un compacto canon figurativo. Irrumpe este en la composición, unificándola, con una rotunda diagonal que se quiebra con la torsión de la cabeza, constreñida contra el

marco rectangular del relieve, el único dato que dramatiza la exhibición del cuerpo de la santa, cuya sensualidad Ordóñez preserva inalterada del martirio, conculcando las fuentes hagiográficas y el propio decoro.

El escultor se vale del prodigio del fuego que se revuelve contra los verdugos para dramatizar, con una intensa expresividad y un acusado movimiento, el clima de esta escena. La intensa expresividad, la dramática postura, como la aguda geometría de la silueta del soldado que en primer término reacciona des-pavorido ante las llamas, anticipa la figuración del Rosso en *Moisés y las hijas de Jetró*. La violencia de su movimiento establece un contrapunto con la estoica serenidad de la santa y la estilizada elegancia formal del atlético verdugo de la derecha. Las llamas crepitan ondulantes y las cabelleras ondean al aire con un mimetismo formal que las confunde.

De inferior calidad pero suscribiendo el estilo del maestro, como realizadas por los colaboradores italianos, son las estatuas de *Santa Eulalia* y *San Severo* y, asimismo, los *putti* tenantes.

La presencia de la corte en Barcelona para celebrar en marzo capítulo de la Orden del Toisón de Oro en el coro de la catedral, presidido por Carlos I, justificaría la elección de Ordóñez, reputado escultor en mármol, para realizar el mausoleo real de Juana y Felipe, padres del soberano, que el difunto Fancelli se había limitado a proyectar, según contrato suscrito en diciembre del año anterior. El encargo se hace efectivo en Barcelona el 1 de mayo de 1519: asume el burgalés el proyecto del escultor florentino en sus mismos términos—según documentación dada a conocer por J. M. Madurell—, quedando obligado, como se ha visto, a viajar a Granada para conocer el sepulcro de los Reyes Católicos. En septiembre contrataría la realización del otro sepulcro que tampoco pudo realizar Fancelli, el del Cardenal Cisneros. También entonces se le haría un importante encargo, el de los sepulcros de la familia Fonseca con destino a la villa señorial de Coca. Semejante concentración de trabajo indujo al escultor a modificar su primera intención de permanecer en Barcelona y trasladarse a Génova, donde se aseguraba la rápida y segura provisión del mármol y la necesaria mano de obra cualificada con la que hacer frente a tan desmesurada demanda.



Superior:
Martirio de Santa Eulalia, situado en el trascoro de la catedral de Barcelona.

Página siguiente:
vista general del trascoro de la catedral de Barcelona.





EL SEPULCRO REAL DE GRANADA

Superior izquierda:
Satiresa portadora del haz de flechas. Capilla Real de Granada.

Superior derecha:
Sátiro portador del eslabón y la cruz de san Andrés. Capilla Real de Granada.

La partida de Ordóñez a Génova se produciría, como pronto, a finales de octubre de 1519. No pudo concluir, sin embargo, sus proyectos funerarios, pues un año después, en diciembre de 1520, fallecería. El testamento —publicado por Pietro Andrei— dictado el día 5 y el inventario del taller —dado a conocer por Giuseppe Campori y Luciano Migliaccio—, redactado cinco días después, suministran una valiosísima información sobre los escultores que integraban la *bottega* y el estado en el que se hallaban los monumentos sepulcrales. Pietro Aprile da Carona se convirtió en el nuevo *capomastro*, encomendándole Ordóñez la conclusión de los encargos. A pesar de la incorporación de nuevos escultores, el retraso y la insuficiencia de los pagos motivó la ralentización de los trabajos y la paulatina desmembración del taller, que culminaría en 1525. Según Migliaccio, los hermanos Pietro y Antonio M.^a Aprile serían contratados en 1530 por el embajador Gómez Suárez de Figueroa, en nombre de la emperatriz, para concluir el sepulcro real, ocupándose asimismo de ultimar el encargo funerario de los Fonseca.

El sepulcro real es una obra maestra del arte sepulcral europeo y una de las más importantes realizaciones del Renacimiento en España. Fue atribuido a Ordóñez por C. Justi, a partir de la constatación de los paralelismos estilísticos existentes con el del cardenal Cisneros, lo que le llevó a remitir al sepulcro de Juana y Felipe la documentación aportada por G. Gaye, P. Andrei y G. Campori, referida equivocadamente hasta entonces al de los Reyes Católicos. Realizado en gran parte en vida de Ordóñez, el mausoleo llegaría a Cartagena en 1533 y a Granada seis años después. Su instalación en la capilla Real se retrasó incluso hasta 1603.

Ordóñez varió el proyecto de Fancelli —una réplica básicamente del de los Reyes Católicos—, rectificando la estructura troncopiramidal de la cama sepulcral y restituyéndola a la vertical. Le superpuso además un sarcófago, cuyo diseño deriva de los realizados por Andrea Sansovino para los mausoleos de los cardenales Basso y Sforza. Los distintivos grifos fancellianos fueron también sustituidos por unos magníficos sátiros alados que, acompañados por *putti*, sostienen las divisas reales de ambos soberanos. Sin precedentes en la tradición sepulcral italiana, constituyen una personalísima aportación inspirada en la escultura antigua, presumiblemente en el *Centauro con Cupido* del Museo del Louvre (París), originalmente en la colección Borgheese (Roma) y descrito en el siglo XVII en las posesiones de los Fonseca lindantes con el Laterano. Situados bajo la volada cornisa que remata la cama sepulcral, actúan visualmente como soportes de esta, a modo de telamones y cariátides. Las forzadas posturas de las cabezas de los machos de la cabecera, 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 telamón, cabalmente expresadas, por otra parte, en los *Esclavos* del mausoleo de Julio II. Impresionante en sugerencias laocoontianas se nos muestra el macho de la cabecera que sostiene el eslabón y la cruz de san Andrés. La desnuda hembra de los pies, con el haz de flechas, 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 del *putto* y la satiresa que portan el yugo, mientras que el macho con el vellocino es obra del taller. A pesar de su impecable corrección formal, constituyen una importante fractura del clasicismo: deslumbrantes alardes de virtuosismo, puros caprichos vacuos de contenido, se exhiben sin otra justificación que la de una belleza deslumbrante que solo se tiene a sí misma por objeto. El patetismo laocoontiano de estos sátiros, como los sensuales desnudos de las hembras, orientados por ende hacia el altar mayor, trascienden con mucho su potencial decorativo, contribuyendo inquietantes a desacralizar el monumento.

• Estatuas yacentes

No son retratos. Suscriben una imagen de la realeza más mayestática que las de los Reyes Católicos. Coronados, revestidos de mantos forrados de armiño, el rey, de punta en blanco, viste dalmática bordada con los blasones de sus reinos, luciendo el collar del Toisón de Oro y empuñando la espada que exhibe no del modo castrense como lo hace su suegro, sino 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. Juana, elegantemente ataviada a la moda borgoñona, sostiene entre sus manos, como reina propietaria, el cetro, una insignia recurrente en la imagen fúnebre del soberano de Castilla desde el siglo XII. Ordóñez eludió las prescripciones del contrato que proponían como modelo la estatua yacente de su madre, salvo el rostro “más delgado y aguileño”, ofreciendo como contrapartida a la austera 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.

Página siguiente:
sepulcro de Felipe el Hermoso, en la capilla Real de Granada.





Superior:
detalle
de la cabeza
de Juana
la Loca,
(capilla
Real de
Granada).

Derecha:
detalle de la
Natividad
(capilla
Real de
Granada).

• **Relieves de los tondos**

Estos, que forman un programa cristológico, representan:

La *Natividad*, de un ponderado clasicismo y rigurosa adaptación de las figuras al marco circular, bajo un escenario arquitectónico de inspiración seguramente botticelliana. El delicioso rostro de la Virgen desprende, por otra parte, evidentes sugerencias leonardescas y, consecuentemente, rafaelescas. La interposición entre la escena principal y las secundarias de un muro divisorio, facilitando secuencias narrativas, es un recurso ya introducido por Donatello en el *Banquete de Herodes* de Siena. Migliaccio ha relacionado la composición con la de la *Sagrada Familia Canigiani* de Rafael (Museo Alte Pinakothek. Munich).

De inferior calidad, la *Epifanía*, tema referencial de la monarquía, 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 encabritados. El tema se plantea con una sólida estructura, no obstante la preocupación de adaptar las figuras al marco circular, destacando como centro emocional de la composición el besapiés, en el que convergen las dos grandes diagonales de la composición. Su iconografía resulta tradicional, sobre todo en la secuencia gestual de los





Derecha:
Traslado
del cuerpo
muerto
de Cristo
al sepulcro
(capilla
Real de
Granada).

Reyes Magos, presente ya en versiones de Giotto, Gentile da Fabriano y Botticelli. Menos convencional resulta la representación de la Sagrada Familia, con la Virgen de pie sosteniendo a Jesús, como en la capilla Caracciolo, y San José asumiendo un protagonismo inusual, tanto por su axialidad como por su implicación afectiva en la escena.

La *Oración en el Huerto* se resuelve con una composición piramidal y unas espléndidas calidades pictóricas conseguidas con unas casi insensibles gradaciones del relieve y el evanescente *stiacciato* con el que se representa la comitiva de soldados conducida por Judas. Su iconografía remite a un esquema recurrente en la figuración florentina del *quattrocento*, con importantes ejemplos como los de Donatello (relieve en bronce del púlpito de San Lorenzo) y Botticelli (tabla de la capilla Real de Granada).

En el *Traslado del cuerpo muerto de Cristo al sepulcro*, Ordóñez somete a los personajes a un sofocante constreñimiento que los desborda por un espacio abstracto, lo que intensifica aún más la dramática atmósfera 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, tan miguelangelesco por otra parte, nos preserva del horror del martirio. Sus facciones están resueltas con prodigiosos efectos pictóri-

cos. La iconografía del relieve está deducida, como observara Gómez-Moreno, con la *Tabla Baglioni* de Rafael, 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 perifrasis laocoontiana, sosteniendo el cuerpo de la Virgen desmayada, motivo este que reproduce el de uno de los relieves de la sillería de Barcelona.

• **Virtudes y Dones del Espíritu Santo**

El contrato prescribía la incorporación en las hornacinas de la cama sepulcral de las siete *Virtudes*, argumento apologético que condensaba la imagen ideal del *Rex virtuosissimus*, completándose las cinco restantes con *Dones del Espíritu Santo*, un tema referencial de la monarquía de derecho divino que supone, respecto de las virtudes, una sen-

sible amplificación del panegírico regio, según la progresión hacia la perfección espiritual diseñada por san Buenaventura. El programa quedó así integrado por ocho *Virtudes* (las teologales, las morales y la Paciencia), la *Filosofía* y tres *Artes liberales* (la Aritmética, la Lógica y la Gramática), tradicionalmente consideradas también como vías de acceso a la perfección. Esta redefinición del programa encuentra fundamento en el pensamiento antiguo, pues Séneca y Boecio habían erigido a la Filosofía en madre de las virtudes y las artes liberales. Tanto unas como otros son argumentos recurrentes en los programas sepulcrales italianos.

De superior calidad son las de la cabecera del sepulcro—*Aritmética* y *Filosofía*— y en el lateral derecho, la *Fortaleza* y la *Caridad*. La primera está representada con la apariencia de un hombre barbado con la cabeza velada—Pitágoras o Nicómaco, sus más ilustres representantes, que se asocian a la iconografía de la Aritmética, llegando incluso a sustituirla—, aleccionando a un atento escolar mediante el cómputo digital, según una larga tradición iconográfica que hay que remontar a Marciano Capella y Alain de Lille, generalizándose en la plástica italiana y francesa de los siglos XIII y XIV. La *Filosofía* aparece efigiada como una matrona anciana, como la imaginó Boecio, de concentrada y severa expresión, mostrando las manos cuidadosamente engarzadas, lo que refuerza su actitud contemplativa, figurando a sus pies dos libros. Este énfasis en la reflexión y en



Izquierda:
la Caridad
(capilla
Real de
Granada).

sus virtualidades gnoseológicas viene avalado por una larga tradición iconográfica que, desde la Edad Media, alcanza a Pollaiuolo o Rafael. No obstante, el secular ideograma de la meditación —la cabeza apoyada en la mano— ha sido sustituido en el diseño de Ordóñez por la expresión abstraída y el recogimiento de las manos, una solución esta ya codificada en la tradición gestual de la Antigüedad clásica para definir a ilustres intelectuales, como el *Demóstenes* de Polieucto, conocido por la descripción de Plutarco y copias romanas. A los pies del mausoleo, la *Dialéctica (Lógica)* está representada por una figura patriarcal masculina —Aristóteles— cuyo atributo, aunque roto, puede identificarse como una rama que, derivando del *Anticlaudianus* de Alain de Lille, caracterizaría su iconografía en el *quattrocento* italiano; y la *Gramática* aparece como una matrona provista de libros y una férula, su más antiguo atributo, que se remonta a Capella y a la iconografía carolingia.

En los lados mayores de la cama sepulcral figura la *Fortaleza*, presumiblemente realizada por Ordóñez, que sostiene en sus manos una columna, su más generalizado atributo, asomando a sus pies un león, según una iconografía tradicional que evidencia su endeudamiento con dos famosos forzudos de la Antigüedad, Hércules y Sansón. La *Caridad* está representada como una matrona que sostiene a un niño, dando la mano a otro, ilustración del *amor proximi* según una definición que la identificaba con la misericordia y una iconografía que se remonta a principios del siglo XIII. La figura infantil que lleva en brazos deriva de los Niños de las *Madonna de Orleáns*, *Colonna* y *Cowper grande* que Rafael pintó en Florencia hacia 1505-1508. El esquema figurativo del grupo deriva seguramente de Jacopo della Quercia, de las estatuas de *Acca Laurentia* y *Rea Silvia* esculpidas para la Fuente Gaia de Siena. La *Fe*, obra probable de Domenico Gare, uno de los miembros del taller de Carrara, figura con la cruz y el cáliz tradicionales; la *Esperanza*, con las manos expectantes sobre el pecho; y la *Prudencia*, con su monstruosa bicefalia, alusiva al conocimiento del pasado y a la previsión del futuro, cuyo origen hay que situar en las *Saturnales* de Macrobio y unas formulaciones iconográficas que pasan desde Giotto a Piero della Francesca y Rafael. La *Justicia* solo conserva la empuñadura de la espada, figurando la *Templanza* vertiendo agua en una cratera de vino, su más convencional iconografía. Por último, la *Paciencia* eleva los ojos al cielo con expresión dolorida, recogiendo las manos a modo de súplica y mostrando un pecho desnudo herido, con un bloque de piedra a sus pies. Esta identificación de la paciencia con el sufrimiento viene avalada por su propia etimología, derivada de *pator*, y los *exempla* de Job y del propio Cristo, propuestos por la *Primera epístola de San Pedro* y Tertuliano, respectivamente. La piedra es una clara alusión a la dureza de ánimo que exige esta virtud, como sancionaría posteriormente Ripa en su *Iconología*.

• Estatuas de santos patronos

Sobre los ángulos de la cama sepulcral figuran cuatro estatuas de santos patronos de los monarcas, incorporando en el friso dos pequeños relieves alusivos a sus respectivas hagiografías. Tanto el *San Andrés*, de clara impronta miguelangelesca, como el *San Juan Bautista* son espléndidas realizaciones de la escultura del siglo XVI en España, presentando composiciones basadas en esquemas rotatorios contrapuestos y en un polifacetismo propio de la estatuaria manierista. En las cabezas de ambos santos late un dramatismo muy atenuado, de gran intensidad psíquica e impronta helenística que reencontramos en las cabezas de los sátiros. Ni una ni otra constan realizadas en el inventario, lo que ha llevado a L. Migliaccio a responsabilizar de su autoría a Giangiacomo da Brescia y Girolamo da Santacroce, dos escultores que procedentes de Nápoles se incorporaron a la *bottega* de Ordóñez tras su muerte, según las noticias suministradas por Raffaello da Montelupo en sus *Ricordi*; atribución cuestionada por R. Naldi y F. Abbate. En una segunda revisión del tema, el citado estudioso ha barajado las autorías de Montorsoli, Cosini y Stagio Stagi. Sin embargo, estas dos esculturas se sitúan con absoluta coherencia en el registro estilístico de Ordóñez, tanto por su elevada calidad técnica como por sus composiciones, cánones, tipos fisonómicos y soluciones de las vestiduras; sin olvidar que el inventario consigna imágenes ya esculpidas que el escultor burgalés había hecho trasladar a su propia casa.

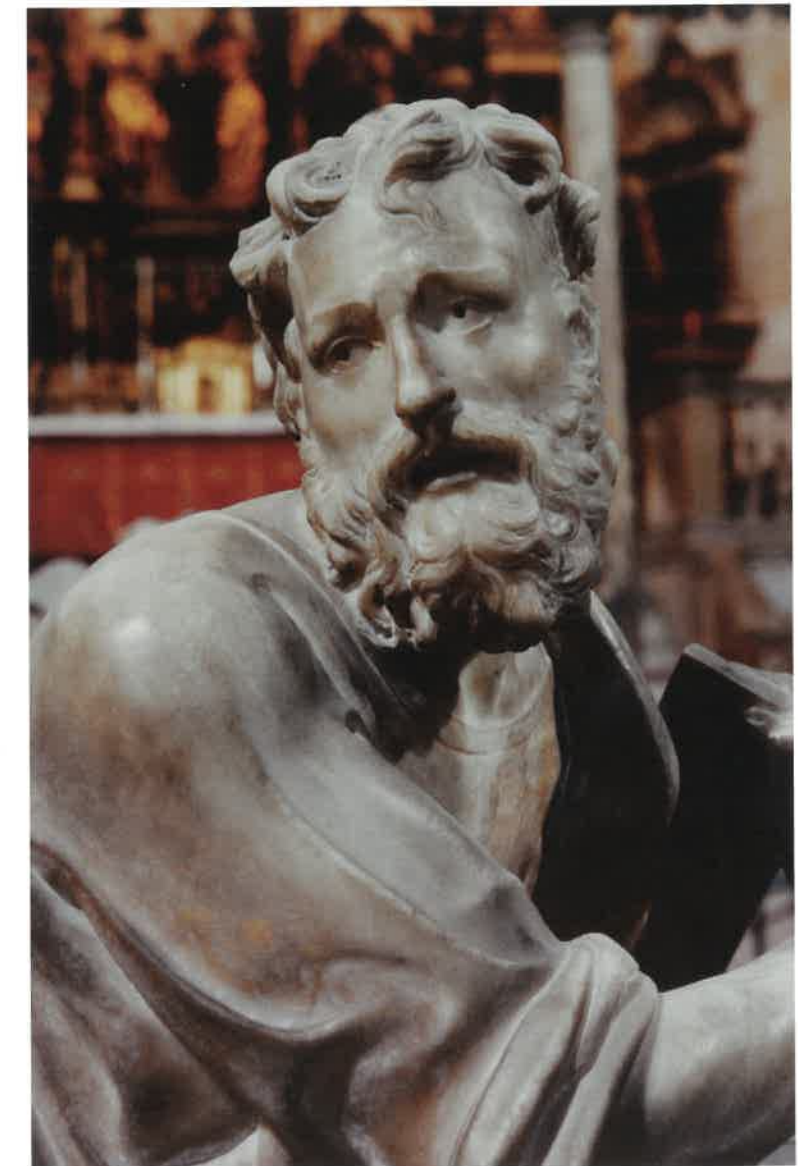
Obras del taller son las estatuas de los otros dos santos que, a la muerte del maestro, se documentan solo esbozadas. De gran dinamismo en su composición es la de *San Miguel*. De la modernidad compositiva de la imagen da cuenta el

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 Capilla Sixtina. Menos interesante resulta el *San Juan Evangelista*, sumido en una extática contemplación y sin las virtualidades estereométricas de las otras tres estatuas.

Los cuatro grupos de tenantes que sostienen la heráldica y el epitafio quedaron también sin realizar, siendo atribuibles los de los lados mayores a Domenico Gare.

• Heráldica, divisas reales y patrocinios hagiográficos

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 sepulcro 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. 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 patronos 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, y donde poco después recibirá la



Izquierda: la cabeza de *San Andrés* (capilla Real de Granada) denota un dramatismo de impronta helenística muy atenuado, que también se puede ver en las cabezas de los sátiros.

Página siguiente: *San Andrés*, situado sobre los ángulos de la cama sepulcral en la capilla Real de Granada.





Derecha:
*San Juan
Bautista*
en la capilla Real
de Granada. Al
igual que la
figura de
San Andrés
presenta
una composición
basada
en esquemas
rotatorios
contrapuestos y en
un polifacetismo
propio de la
escultura
manierista.

noticia de su elección al imperio, lo que fue festejado por la ciudad con gran júbilo. Tales acontecimientos determinarían seguramente la incorporación de algunas de las referencias dinásticas no previstas en el contrato —las divisas regias portadas por los sátiros y la reiterativa presencia del collar del Toisón de Oro— 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* (“Que otros hagan las guerras, tú feliz Austria, despóstate”).

EL SEPULCRO DEL CARDENAL CISNEROS

La autoría de Ordóñez respecto del sepulcro de Cisneros fue documentada por Ceán Bermúdez. El contrato lo hicieron público J. Martí y Monsó, V. García Rey y M.^a E. Gómez-Moreno. El escultor se comprometió a realizarlo en el plazo de año y medio por el precio de 2.100 ducados. Salvo por la rectificación de la estructura troncopiramidal de la cama sepulcral, restituyendo la tradicional verticalidad de sus paredes, la obra sanciona fielmente el proyecto de Fancelli, incorporando incluso los distintivos grifos angulares. Como certifica el testamento del escultor y el inventario del taller, estaba casi concluida a su muerte. Su instalación en la capilla de la Universidad de Alcalá se produjo en 1524, siendo peritado entonces por Felipe Vigarny, según documentó P. Ferrer. Reinstalado en el siglo XIX en la iglesia magistral de San Justo y Pastor, el incendio de 1936 causó el desplome de una de las bóvedas sobre el monumento, ocasionando importantes destrozos en su escultura. La estatua yacente muestra al prelado revestido de pontifical, mitrado y con el báculo. Es un retrato. Un programa de ocho doctores de la Iglesia española y latina homenajea al cardenal difunto asimilándolo a su magisterio como autor del magno proyecto de la Biblia Políglota. En los tondos figuran *San Ildelfonso* (con los rasgos del cardenal difunto, recibiendo la casulla de manos de la Virgen), *San Isidoro*, *San Eugenio* y *San Leandro*, correspondiéndose los tres primeros con las advocaciones de tres colegios de la institución universitaria fundada por el prelado. Los tres últimos relieves son obra secundaria en su factura y composiciones, simplistas reincidencias en esquemas miguelangelescos. En las hornacinas de la cabecera y pies figuran representados *San Juan Bautista*, advocación del convento en el que tomó los hábitos el Cardenal y, asimismo, de su más antigua fundación conventual en Alcalá; *Santiago*, patrón de Castilla; *San Francisco*, patrón del difunto y fundador de la orden a la que pertenecía Cisneros, representado nuevamente con su fisonomía; y *Santo Domingo*, fundador de la orden mendicante hermana. En las de los costados, alegorías de la *Teología* y las *Artes Liberales*, referenciales de la fundación universitaria alcalaína.

Como en el sepulcro de los Reyes Católicos, estatuillas de los cuatro doctores de la Iglesia Latina se sitúan sobre los ángulos de la cama sepulcral, constituyendo lo mejor del monumento. Montelupo afirma su realización, tras la muerte de Ordóñez, por parte de Giangiocomo de Brixia y Girolamo Santacroce, ultimándolas en sus detalles él mismo. Sin embargo el inventario del taller consigna ya realizadas dos de ellas y esbozada una tercera. Tampoco la historiografía se ha mostrado unánime en la atribución de su autoría. Las de *San Ambrosio* y *San Gregorio* serían las ya realizadas a la muerte del escultor, como confirman sus arrebatadas composiciones, de clara inspiración miguelangelesca —en el profeta Jonás, la del primero, como ha señalado L. Migliaccio—. La que el inventario consigna abocetada tiene que ser la de *San Agustín*, cuya composición evidencia soluciones propias de Ordóñez, aunque su conclusión revela la misma autoría que la de *San Jerónimo*, indudablemente la que aún estaba por hacer, y presumiblemente resuelta sin el concurso de diseños preexistentes del maestro. Estas dos últimas debieron de ser las realizadas por los dos escultores procedentes de Nápoles, si bien solo se constata en ellas un mismo estilo, como realizadas por un único maestro.

Derecha:
San Francisco,
representado
en los pies
del sepulcro
del cardenal
Cisneros en
la capilla de
la Universidad
de Alcalá
de Henares,
Madrid.



En el friso y en altorrelieve, enmarcados por festones de guirnalda sostenidos por ángeles, *Adán* dedicado a las labores de la tierra, según una composición que reproduce la figura del hijo de Noé que cubre la desnudez de su padre en el relieve de la sillería de coro de la catedral de Barcelona; y una *Eva* desnuda, sentada entre sus hijos, cuyo esquema deriva también de la Capilla Sixtina. En la cabecera y pies, dos niños sostienen los blasones del prelado y el epitafio, cuya redacción se atribuye al célebre humanista toledano Juan de Vergara.



Izquierda:
Adán,
representado
en el friso
del sepulcro
del Cardenal
Cisneros en
la capilla de
la Universidad
de Alcalá
de Henares,
Madrid.

Derecha:
San Ambrosio,
sobre la cornisa
de la cama
sepulcral
del sepulcro
del Cardenal
Cisneros
en la capilla de
la Universidad
de Alcalá
de Henares,
Madrid.



Como en el sepulcro real, un variado e imaginativo repertorio ornamental decora el basamento, integrado predominantemente por un bestiario fabuloso que, con origen en el criptopórtico de la *Domus Aurea*, caracterizaría los bagajes decorativos del Pinturicchio y Ambrogio Barocci, referenciales de los de estos dos mausoleos. El desplegado en las paredes de las camas sepulcrales acredita una continuidad con los de Fancelli, justificada por la común participación de unos mismos escultores en los talleres de ambos *capomastri*. El sepulcro del Cardenal Cisneros fue impuesto como modelo a Berruguete cuando contrató en 1554 el del Cardenal Tavera.

LOS SEPULCROS DE LOS FONSECA EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA (COCA, SEGOVIA)

Del tercero de los proyectos funerarios en los que se trabajaba en el taller de Ordóñez en Carrara, fueron comitentes los hermanos Antonio de Fonseca, contador mayor de Castilla, y el obispo de Burgos Juan Rodríguez de Fonseca. Los sepulcros, conservados en su emplazamiento original, la iglesia parroquial de Santa María en Coca (Segovia), corresponden al primer señor de Coca, Alonso de Fonseca y Ulloa (1418-1473), capellán real, obispo de Ávila, dos veces arzobispo de Sevilla y una de Santiago; a su sobrino, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1454), obispo que fue de Badajoz, Córdoba, Palencia, Burgos y arzobispo de Rosano; a Fernando de Fonseca (muerto en 1467) y Teresa de Ayala, padres de los dos comitentes; y al otro señor de Coca, Alonso de Fonseca (muerto en 1505) y su madre Beatriz de Avellaneda, primera esposa del citado don Fernando. Los dos primeros sepulcros están colocados en el presbiterio y los otros dos, cobijados bajo arcos, en el crucero. El panteón se completa con la laude sepulcral del otro comitente, Antonio de Fonseca, en el centro del crucero. El encargo, no documentado, debió de producirse en 1519, cuando el contador mayor suscribe con Ordóñez el contrato del sepulcro real de Granada. No se concluyó hasta 1532, por los hermanos Pietro y



Izquierda:
detalle
de la estatua
del Arzobispo
Alonso
de Fonseca,
en la iglesia
de Santa María
(Coca, Segovia).

Derecha:
sepulcro
del Arzobispo
Alonso
de Fonseca,
en la iglesia
de Santa María
(Coca, Segovia).





Superior izquierda:
Victoria.
Detalle del sepulcro de Fernando de Fonseca y Teresa de Ayala en la iglesia de Santa María (Coca, Segovia).

Superior derecha:
ángel tenante.
Detalle del sepulcro de Fernando de Fonseca en la iglesia de Santa María (Coca, Segovia).

Superior:
detalle de la estatua yacente de Teresa de Ayala, en la iglesia de Santa María (Coca, Segovia).

Antonio M.^a Aprile, y llegó a España en 1533, aunque se retrasaron su traslado e instalación en Coca cinco años más. Verosíblemente, al colocarse los monumentos en la iglesia de Santa María, se desposeyó a los sarcófagos de los prelados de sus arcos, asimilándolos a los sepulcros dobles. Hipótesis que se constata por la información que suministra el inventario del taller y la contradicción existente entre las proporciones de los arcos y las de las camas sepulcrales que actualmente cobijan.

Los cuatro monumentos responden a un diseño unitario caracterizado por una tipología bastante simple (sarcófago paralelepípedo con estatua yacente encima), unas soluciones iconográficas que se reiteran homogeneizando el proyecto funerario (los blasones sostenidos por ángeles en el frente y en uno de los lados menores, y el epitafio en el otro, expresado con una epigrafía florentina y flanqueado o no por erotes fúnebres) y unas estatuas yacentes que repiten con escasas variaciones la misma imagen fúnebre del prelado (revestido de pontifical, mitrado y con báculo), la dama (con el devocionario entre las manos, recordando la elegante indumentaria de Teresa de Ayala la de la reina Juana) y el caballero (de punta en blanco, con manto y el yelmo a un lado). El

autor de este proyecto fue indudablemente el propio Ordóñez, a quien se reconoce en el despliegue de fórmulas iconográficas, ornamentales y estructurales que concurren en anteriores realizaciones suyas.

El escultor se declara en el testamento autor del sepulcro del obispo de Burgos, cuya estatua yacente es un retrato, reconociendo haber delegado su conclusión en Giovanni da Fiesole y Simone Mantuano, si bien con la colaboración de Raffaello da Montelupo, que se incorporaría al taller tras la muerte del maestro, realizando, según su propio testimonio, el relieve de la cabecera. La *Madonna* que consta documentada como perteneciente a este proyecto funerario probablemente sea, como se ha visto, la conservada en la catedral de Zamora.

El testamento y el inventario nos revelan también que el maestro había subcontratado con otros dos escultores adscritos al taller, Pietro Aprile y Marco Bernardi, parte del encargo de Fonseca, probablemente los otros tres sepulcros, cuyas estatuas yacentes evidencian una gran homogeneidad estilística y una relación clara con la figuración del maestro caronés. Los ángeles del relieve frontal del sepulcro del arzobispo de Sevilla se relacionan íntimamente con la Virgen anunciada del mausoleo de don Pedro Enríquez, obra de Antonio M.^a Aprile.

El arco que cobija actualmente el sepulcro de Fernando de Fonseca y Teresa de Ayala se relaciona, como ya señalaron Gómez-Moreno y L. Migliaccio, con la portada de la capilla Caracciolo, mientras que el remate (un frontón curvo de tímpano avenerado) deriva de mausoleos romanos relacionados con la autoría de Andrea Bregno. La solución columnaria del fuste acanalado con el tercio inferior recubierto de grutescos es recurrente en las obras de Ordóñez en Barcelona y Alcalá de Henares. Variación de los de Sansovino en los mausoleos romanos de Santa Maria del Popolo, tendrán una amplia proyección en España, Nápoles y Pisa. El arco del sepulcro de Alonso de Fonseca y María de Avellaneda remite a prototipos de Michelozzo muy difundidos en la Italia septentrional, apareciendo un ensayo de este en el relieve de la sillería de la catedral de Barcelona que representa la *Traición de Judas*. Exhibe bustos de emperadores romanos en las enjutas, expediente característico de portadas ligures del Renacimiento.

Nada hay en Coca que pueda atribuirse a la intervención personal de Domenico Fancelli, a quien se responsabilizó también de parte de este proyecto funerario. Las sugerencias fancellianas que desprende la figuración de los sarcófagos o las estatuas yacentes de los caballeros se explicarían por la adscripción al taller del burgalés de escultores que anteriormente habían trabajado en el del florentino, el propio Pietro Aprile da Carona, cuya cultura figurativa se halla muy próxima a la de este, y asimismo Pandolfo Fancelli.

BIBLIOGRAFÍA AL CAPÍTULO 2

- ABBATE, F., 1986, "Appunti su Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe a Napoli e in Spagna", *Prospettiva*, 44, pp. 27-45.
- ABBATE, F., 1988-1989, "Ancora sulla cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli", *Prospettiva*, 53-56, pp. 362-366.
- ABBATE, F., 1990, "Bartolomé Ordóñez (?): Madonna delle Grazie", en *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica diocesi di Capaccio*, Napoli, n.º 11.
- ABBATE, F., 1992, "Gian Giacomo da Brescia, Pandolfo Fancelli e le presenze spagnole nella bottega di Bartolomé Ordóñez", *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, Pisa, pp. 139-147.
- ABBATE, F., 1992, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma.
- AINAUD DE LASARTE, J., 1948, "El contrato de Ordóñez para el coro de Barcelona", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 6, 1-2, pp. 375-379.
- ANDREI, P., 1871, *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.
- 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.
- BISCEGLIA, A., 1998, "Osservazioni sul coro ligneo della Cattedrale di Barcellona: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloe, Jean Mone", *Prospettiva*, 91-92, pp. 143-156.
- BOLOGNA, F., 1950, "Problemi della scultura del cinquecento a Napoli", en *Sculture lignee della Campania*, Nápoles, pp. 153-173.
- BOLOGNA, F., 1988-1989, "Un'aggiunta a Pedro Machuca, l'iconografía de «Gesù bambino porta-croce» e la tomba Bonifacio di Bartolomé Ordóñez a Napoli", *Prospettiva*, 53-56, pp. 353-361.
- BOSCH I BALLBONA, J., 2000-2001, "Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona", *Locus Amoenus*, 5, pp. 149-177.
- CAMPORI, G., 1873, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono*, Módena.
- CARBONELL BUADES, M., 2000-2001, "Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona", *Locus Amoenus*, 5, pp. 117-147.
- CASTILLO OREJA, M. Á., 1980, *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares. Génesis y desarrollo de su construcción. Siglos XV-XVIII*, Alcalá de Henares.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 2001, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid.
- CHECA, F., 1983, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid.
- CHECA, F., 1987, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R., 1993, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid.
- FERRER, P., 1876, "Testimonio del recurso que entabló Pablo Barutiel, para que se diese por cumplido el contrato de la obra del sepulcro del Cardenal Cisneros ejecutada en el Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, pp. 41-44.
- 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.
- GARRIGA, J., 1989, "L'època del Renaixement s. XVI"; en *Història de l'Art Català*, Vol. IV, Barcelona.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., 1931, *La escultura del Renacimiento en España*, Florencia, Barcelona.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., 1983, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., 1991, *Sobre el Renacimiento en Castilla*, Granada.
- GÓMEZ-MORENO RODRÍGUEZ-BOLÍVAR, M.ª E., 1956, *Bartolomé Ordóñez*, Madrid.
- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I., 2000-2001, "Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny", *Locus Amoenus*, 5, pp. 101-116.
- HOLANDA, F. DE, 2003, *De la pintura antigua: seguido de "El diálogo de la Pintura"*, Madrid.
- JUSTI, C., 1892, *Estudios sobre el Renacimiento en España*, Barcelona.
- LAHUERTA, J. J., 1987, "Nota sobre la arquitectura de Bartolomé Ordóñez (el trascoro de la catedral de Barcelona, 1517-1520)", *L'expansió del Renaixement a Catalunya*, Gerona.
- LENAGHAN, P., 1993, *The arrival of the Italian Renaissance in Spain: The Tombs by Domenico Fancelli and Bartolomé Ordóñez*, New York.
- LLEÓ CAÑAL, V., 2000, "El sepulcro del caballero"; en *Carlos V: Las armas y las letras*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 261-272.
- LEÓN COLOMA, M. Á., 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. Á., 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. Á., 2000, "Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la capilla Real de Granada", en Martínez Medina, F. J. (ed.), *Jesucristo y el emperador Cristiano*, Córdoba, pp. 377-395.
- LEÓN COLOMA, M. Á., 2007, "Los mausoleos reales", en Calvo Castellón, A. et al. (coords.), *La catedral de Granada: la capilla Real y la iglesia del Sagrario*, Granada, vol. II, pp. 341-364.
- LEÓN COLOMA, M. Á., 2007, "La escultura en la catedral de Granada", en Calvo Castellón, A. et al. (coords.), *La catedral de Granada: la capilla Real y la iglesia del Sagrario*, Granada, vol. I, pp. 243-314.
- MADURELL MARIMÓN, J. M.ª, 1948, "Bartolomé Ordóñez (Contribución al estudio de su vida artística y familiar)", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1-2, pp. 345-373.
- MADURELL MARIMÓN, J. M.ª, 1958, "Notas documentales sobre el coro de la seo de Barcelona", *Archivo Español de Arte*, 31, pp. 343-346.
- MARCHÁMALO SÁNCHEZ, A. y MARCHÁMALO MAIN, M., 1985, *El sepulcro del cardenal Cisneros*, Alcalá de Henares.
- MARIAS, F., 1989, *El largo siglo XVI*, Madrid.
- MARTÍ Y MONSÓ, J., 1901, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid.
- MAS, J., 1913, "Notes d'esculptors antichs a Catalunya", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 7, pp. 115-193.
- 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.
- MIGLIACCIO, L., 1993, "L'iconografía della cappella Caracciolo di Vico a Napoli. Un manifesto dell'umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 6, pp. 69-76.
- MIGLIACCIO, L., 2004, "Precisiones sobre la actividad de Bartolomé Ordóñez en Italia y la recepción del Renacimiento italiano en la Península Ibérica", en *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, pp. 377-387.
- MORISANI, O., 1941, *Saggi sulla scultura napoletana del Cinquecento*, Nápoles.
- NALDI, R., 1992, "Il viaggio a Carrara nella giovinezza di Girolamo Santacroce", en *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, Pisa, pp. 149-163.
- NEGRI ARNOLDI, F., 1997, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli.
- PANE, R., 1976, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 vols., Milán.
- PI Y FERRER, F., 1874, "Papeles relativos a la capilla Real de Granada", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4, p. 422.
- POSCHMANN, A., 1918, "Algunos datos nuevos y curiosos sobre el monumento de don Felipe el Hermoso y doña Juana la Loca en la Real Capilla de Granada", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 38, pp. 42-46.
- RAPETTI, C., 1998, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milán/Parma.
- REDONDO CANTERA, M. J., 1987, *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid.
- REDONDO CANTERA, M. J., 1983, "Nuevos datos sobre la realización del sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 49, pp. 325-330.
- REDONDO CANTERA, M. J., 2006, "La capilla Real de Granada como panteón dinástico durante los reinados de Carlos V y Felipe II: Problemas e indecisiones. Nuevos datos sobre el sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca", en Borngässer, B. et al. (eds.), *Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, Madrid, pp. 403-418.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. A., 1987, *Los Fonseca y sus mausoleos en la villa de Coca*, Lisboa.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. A., 1991, "Nuevas aportaciones al estudio de los sepulcros de los Fonseca", *Estudios Segovianos*, 32, pp. 55-108.
- ROTILI, M., 1976, *L'arte del cinquecento nel regno di Napoli*, Napoli.
- SÁENZ DE MIERA, J., 1992, "Virgen con el Niño y san Juan, Bartolomé Ordóñez", en Checa, F. (comisario), *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, s. l., n.º 60.
- SILVA MAROTO, P., 2000, "Atribuido a Bartolomé Ordóñez, Crucifixión", en Checa, F. (dir.), *Carolus*, s. l., n.º 56.
- WEISE, G., 1977, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento. Revisioni critiche, confronti ed attribuzioni*, Napoli.
- WETHEY, H. E., 1943, "The Early Works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe", *The Art Bulletin*, 25, pp. 226-238.
- ZALAMA, M. A., 1992, "Crucifixión, atribuida a Bartolomé Ordóñez", en Checa, F. (comisario), *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, s. l., n.º 26.