



Facultat de Filosofia i Lletres
Universitat de les Illes Balears

Memòria del Treball de Fi de Grau

Las tumbas reales de la Cartuja de Miraflores: estudio de su iconografía

Andrea Vargas Ribas

Grau en Història de l'Art

Any Acadèmic 2017-18

DNI de l'alumne: 47256171A

Treball tutelat per Isabel Juana Escandell Proust
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza a la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i de fusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball: Cartuja de Miraflores, arte funerario, siglo XV, Juan II, Infante Alfonso, Isabel de Castilla

Sumario

1. Introducción.....	p. 3
2. Objetivos y metodología.....	p. 4
3. Estado de la cuestión.....	p. 5
4. Las tumbas reales de la Cartuja de Miraflores.....	p. 8
4.1 La Cartuja de Miraflores y su relación con los reyes de Castilla.....	p. 8
4.2 El proceso de las obras.....	p. 9
4.3 El proyecto funerario.....	p. 10
4.4 El conjunto funerario del Infante Alfonso.....	p. 11
4.5 La tumba de Juan II y de Isabel de Portugal.....	p. 12
5. Paralelos con otros panteones, iconografía y ornamentación:	
5.1 Otros conjuntos funerarios del linaje Trastámara.....	p. 20
5.2 Enterramientos nobiliarios en la época de los Trastámara.....	p. 22
5.3 La morfología de la estrella.....	p. 25
5.4 Las variantes iconográficas de la Piedad.....	p. 27
5.5 Otros paralelismos.....	p. 30
6. Conclusiones.....	p. 30
7.1 Bibliografía sobre los sepulcros de la Cartuja de Miraflores.....	p. 32
7.2 Bibliografía de otros conjuntos funerarios e iconografía.....	p. 33
8. Anexos:	
8.1 Anexo I: temas iconográficos y motivos ornamentales en el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal.....	p. 36
8.2 Anexo II: figuras.....	p. 38
8.3. Anexo III: procedencia de las figuras.....	p. 41

Resumen

Las tumbas reales de la Cartuja de Miraflores: estudio de su iconografía

Juan II promovió la Cartuja de Miraflores para que se convirtiese en su panteón familiar. Allí proyectó construir su tumba y la de su segunda esposa Isabel de Portugal y su hijo menor, el Infante Alfonso. El proyecto artístico corrió a cargo de su hija, la reina Isabel de Castilla, que contrató al maestro Gil de Siloé para llevar a cabo los sepulcros de Miraflores. Estas tumbas reales siguen una plástica hispanoflamenca, se ubicaron en unos espacios privilegiados y presentan características iconográficas distintivas; además el sepulcro de los reyes presenta una morfología inédita de estrella. En este trabajo se analiza este proyecto artístico funerario en su globalidad en el que se destaca su extraordinaria riqueza iconográfica y ornamental. Para poner en relieve sus aportaciones se ha procedido a comparar el panteón de Miraflores con otros de su tiempo.

Palabras clave del trabajo: Cartuja de Miraflores, arte funerario, siglo XV, Juan II, Infante Alfonso, Isabel de Castilla.

Abstract

The royal tombs of the Cartuja of Miraflores: study of its iconography

Juan II promoted the Cartuja of Miraflores so that it became his family pantheon. He planned there to build his tomb and that of his second wife Isabel of Portugal and his youngest son, Infante Alfonso. The artistic project was carried out by his daughter, Queen Isabel of Castilla, who hired the master Gil de Siloé to carry out the graves of Miraflores. These royal tombs follow a Hispano-Flemish plastic, they were located in a privileged spaces and have distinctive iconographic characteristics; in addition the sepulcher of the kings presents an unpublished morphology of star. In this work, this funerary artistic project is analyzed in its totality, highlighting its extraordinary iconographic and ornamental richness. To highlight its contributions, we have proceeded to compare the Miraflores pantheon with others of its time.

Keywords: Cartuja of Miraflores, funerary art, XV century, Juan II, Infante Alfonso, Isabel of Castilla.

1. Introducción.

En el tardogótico hispano (s. XV y principios del s. XVI) se promovió la construcción de grandes proyectos arquitectónicos en los que se dieron cabida a relevantes conjuntos funerarios funeraria; los espacios arquitectónicos empezaron a adaptar sus estructuras a formas más amplias y diáfanas para potenciar los nuevos proyectos funerarios dedicados a las familias nobiliarias y a la monarquía de los Trastámara.

Isabel de Castilla fue una de las promotoras más importantes de este siglo. Su gobierno coincidió con la llegada a la península de artistas extranjeros, quienes introdujeron una nueva estética gótica de origen flamenco que se combinaba con el gusto por el arte islámico presente en Castilla. Unos de los centros más importantes de producción tardogótica fueron Burgos y en Toledo, tanto a nivel arquitectónico como en lo tocante a la escultura, y por ello estos dos centros son importantes en nuestro estudio. Muchas de estas construcciones fueron obras de nueva planta, y por ello la inclusión y realización de nuevos espacios funerarios también fue significativa.

La Cartuja de Miraflores, ubicada en Burgos, es el núcleo de nuestro estudio. Allí se encuentra el panteón familiar de Juan II promovido por Isabel de Castilla, su hija. En sus orígenes Miraflores fue un coto de caza, hasta que en el año 1454 se realizó el nuevo diseño para una cartuja. En su iglesia se aplicó la ampliación del presbiterio para así poder ubicar los enterramientos de los monarcas Juan II e Isabel de Portugal y el nicho funerario del Infante Alfonso. El diseño de la cartuja fue una propuesta de Juan de Colonia, y la escultura funeraria fue encargada a Gil de Siloé; ambos son de origen extranjero e implantaron un nuevo modelo flamenco combinado con formas originarias del arte islámico. Prestamos una especial atención a los sepulcros funerarios de la Cartuja de Miraflores porque es un proyecto que presenta muchas peculiaridades e innovaciones en el ámbito de la escultura funeraria, tales como la morfología estrellada del sepulcro de los monarcas Juan II e Isabel de Portugal o la utilización de nuevas variantes iconográficas, como veremos en el tema de la Piedad. Nos centraremos sobretodo en las variantes iconográficas de los sepulcros de Miraflores. Luego los compararemos con otros panteones y sepulcros funerarios de época similar, para así poder destacar la originalidad del panteón familiar de Juan II e Isabel de Portugal y el Infante Alfonso.

2. Objetivos y metodología.

Este trabajo tiene como objetivo principal establecer la importancia y originalidad de los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores, tanto en relación con su morfología como como por su contenido iconográfico. Para ello estudiaremos por separado el sepulcro exento de los monarcas Juan II e Isabel de Portugal y por otro lado el nicho funerario del Infante Alfonso. A partir de esta primera aproximación también podremos profundizar en la importancia de la Cartuja de Miraflores y de su relación con los Reyes Católicos.

Partiremos de este objetivo principal para establecer los objetivos secundarios, presentados en los siguientes apartados del trabajo. El primer objetivo secundario es comparar los sepulcros de Miraflores con otros testimonios de escultura funeraria realizadas en la época anterior e inmediatamente posterior. Así expondremos las características de otros sepulcros reales de la familia Trastámara, y luego de otros enterramientos nobiliarios, ubicados en Toledo y en Burgos. Una vez comentadas sus características podremos plantear la originalidad de los sepulcros de Miraflores.

El segundo objetivo secundario consiste en comparar algunas características singulares de los conjuntos de Miraflores con otras obras de su época. Hemos escogido tres características muy diversas entre sí: la morfología estrellada del sepulcro de los reyes, la iconografía de la Piedad en este mismo sepulcro, y la ornamentación marginal. En este proceso hemos analizado diferentes formas de exponer la forma o motivo estrellado, desde las bóvedas hasta los tejidos, preguntándonos por las posibles influencias que llevaron al autor a optar por esta morfología estrellada tan distinta en la escultura funeraria. Nuestro estudio recoge también diferentes variantes iconográficas de la Piedad que datan del reinado de Isabel de Castilla, para comprobar ver si presentan conexiones o similitudes con la que expone la tumba de los reyes Juan II e Isabel de Portugal en Miraflores. Por último con el análisis de la ornamentación marginal de Miraflores queremos evaluar si este tipo de repertorio se plasmó en otros sepulcros vinculados a las mismas fechas que los enterramientos de Miraflores y si fue común a su época.

El trabajo que presentamos a continuación se fundamenta en la consulta bibliográfica de referencias de carácter más general y de estudios sobre obras específicas, tras los cuales hemos podido conocer mejor la Cartuja de Miraflores y los sepulcros que alberga. Para estudiar estos sepulcros hemos dividido este trabajo final de grado en una serie de apartados, a partir de los objetivos planteados con anterioridad.

En los primeros seis apartados hemos seleccionado una serie de referencias bibliográficas que nos explican la relación que hubo entre Miraflores y los Reyes Católicos, la implicación que tuvo Isabel la Católica como promotora de dichos sepulcros y su intervención en la realización del proyecto. Además analizaremos al detalle la sepultura de los monarcas y del Infante Alfonso, prestando especial atención a la morfología y al repertorio iconográfico que exponen dichos sepulcros.

A continuación de estos apartados iniciales hemos decidido realizar un análisis comparativo entre los sepulcros de Miraflores y otros, para así poner en valor su originalidad y relevancia. Para ello hemos seleccionado algunos proyectos funerarios anteriores a Miraflores, como el que hallamos en la Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo que pertenecen a miembros de la familia Trastámara. También contrastamos los sepulcros de Miraflores con otras obras posteriores, nobiliarias, localizadas en Toledo y en Burgos.

Proseguiremos nuestro trabajo ofreciendo un comentario sobre la morfología estrellada que en la Cartuja de Miraflores define el sepulcro de los monarcas Juan II e Isabel de Portugal. Valoraremos su excepcionalidad y originalidad mediante la presentación de diferentes manifestaciones poliédricas producidas durante el reinado de Isabel de Castilla, coetáneas al sepulcro de los monarcas de Miraflores.

En los dos capítulos siguientes nos centraremos en ofrecer un balance sobre las algunas variantes iconográficas que se exponen en Miraflores y que se hallan también en otras obras del reinado de Isabel la Católica. Nos centraremos en las diferentes variantes tipológicas de la Piedad, representación que se expone de una manera peculiar en el sepulcro de los monarcas de Miraflores, y comentaremos otras obras de este tema para fijar su originalidad. También trataremos el extenso repertorio de la decoración marginal presente en Miraflores y en otras obras de su época.

3. Estado de la cuestión.

En este punto nos encargaremos de comentar la bibliografía utilizada para llevar a cabo este trabajo final de grado sobre los sepulcros de la Cartuja de Miraflores. Para ello hemos dividido los estudios en dos apartados: por un lado las aportaciones que se han centrado en el análisis de los sepulcros de Miraflores, y en otro hemos seleccionado una bibliografía que trata sobre las obras que se realizaron durante el reinado de Isabel de Castilla, con el fin de poderlas comparar y poner en valor los enterramientos de Miraflores.

En el primer apartado, centrado en la Cartuja de Miraflores y sus enterramientos, la primera autora que citaremos es María José Gómez Bárcena (1988), quien realiza un estudio sobre la escultura gótica funeraria de la ciudad de Burgos en la que se incorpora los sepulcros de la Cartuja de Miraflores. En su estudio se indica la relación de Juan II y de Isabel de Castilla con la Cartuja de Miraflores, así como el proceso de las obras tanto a nivel arquitectónico como a nivel escultórico. El núcleo de su estudio se centra en explicar los dos sepulcros de la cartuja, analizando todos los elementos y personajes que se integran en los sepulcros, y prestando especial atención a su iconografía. En segundo lugar mencionaremos la publicación de Felipe Pereda Espeso (2001), en la que este autor utiliza el sepulcro de los reyes de Miraflores como ejemplo para explicar una metáfora sobre la muerte en el tardogótico hispano; además también nos proporciona una descripción sobre el sepulcro -aunque no tan minuciosa como la de Gómez Bárcena-, define la maestría de Gil de Siloé y aporta nuevas interpretaciones sobre los personajes y temas iconográficos que aparecen en los sepulcros y que no eran comunes en la escultura funeraria del momento. Seguidamente Joaquín Yarza Luaces (2007) es el autor de una publicación titulada “La Cartuja de Miraflores: los sepulcros”, donde plasma una descripción sobre los sepulcros de Miraflores, trata aspectos sobre el proyecto funerario, la Cartuja de Miraflores como edificación; a diferencia de los anteriores comenta las diferentes intervenciones que han sufrido los sepulcros a lo largo de la historia, sus restauraciones, y también menciona otras obras del reinado de Isabel de Castilla a modo de comparación. Por último citamos a Cinthia Rocha (2016), autora de un estudio centrado en el sepulcro de los reyes de Miraflores que trata aspectos vinculados a su iconografía y al maestro que realizó las obras, pero también hace referencia a la política, a la simbología de los yacentes y al tratamiento de la muerte en el tardogótico hispano.

Las demás referencias bibliográficas seleccionadas dentro del primer apartado en relación a los sepulcros de Miraflores están más enfocadas en particularidades de los sepulcros o en generalidades del arte de su época. Dentro del catálogo de la exposición *Ysabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada*, Pilar Silva Morata (2005) se refiere en términos generales al sepulcro de los monarcas de Miraflores. La publicación de Salvador Andrés Ordax (2007) trata acerca de las particularidades iconográficas de las Virtudes de Miraflores.

En el segundo grupo de referencias bibliográficas, que no refieren directamente a Miraflores, hemos seleccionado diversos autores que nos han ayudado a conocer las diferentes manifestaciones artísticas e iconográficas que se dieron en Castilla durante el

reinado de Isabel la Católica; con ellos podremos comprobar las similitudes y diferencias respecto al arte funerario coetáneo o respecto a algunas particularidades iconográficas de Miraflores. Son relevantes los dos catálogos de las exposiciones que conmemoran el centenario de esta reina. El primero de ellos es *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado (Quinto centenario de Isabel la Católica. 1504-2004)* (2004). En él Fernando Checa Cremades analiza los sepulcros nobiliarios, María Concepción Porras Gil presenta aportaciones sobre la significación de la estrella, y José Ignacio Hernández Redondo acerca de la iconografía de la Piedad. Todos ellos han ayudado a tener una visión más clara sobre la importancia que presentan los sepulcros de la Cartuja de Miraflores, y con sus estudios hemos podido poner en valor la originalidad de estos sepulcros. El segundo catálogo de exposición consultado se titula *Isabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada* (2005). En él Felipe Pereda Espeso o Blanca Piquero López se centran en el análisis formal e iconográfico de diversos sepulcros funerarios tanto anteriores como coetáneos al reinado de Isabel de Castilla; son especialmente interesantes los panteones nobiliarios de Toledo o el de Juan de Padilla del Monasterio de Fredesval de Burgos. Para comparar con la iconografía de la Piedad en Miraflores hemos recurrido a los estudios de Teresa Pérez Higuera, Ángela Franco y de Estrella Ocaña Rodríguez.

Dentro de este mismo apartado de bibliografía indirecta se recopilan aportaciones acerca la morfología de la estrella en la época de Isabel la Castilla. Dos publicaciones tratan de la incorporación de la forma estrellada en la arquitectura. En primer lugar José María De Azcárate Ristori (1971) realiza un análisis de cómo llegaron estas formas a partir de la influencia de artistas extranjeros en el reino de Castilla. En segundo lugar Javier Ibáñez Fernández y Begoña Alonso Ruíz (2016) nos aportan diversos ejemplos sobre la implantación del modelo estrellado en las bóvedas hispanas, asociadas con participación de artistas extranjeros. Gracias a estas aportaciones hemos podido comprobar y valorar la importancia de la morfología estrellada en el sepulcro de los monarcas de Miraflores.

En definitiva, todos los autores citados nos han ayudado a tener una visión más amplia sobre el conjunto de Miraflores, y sobre todo a apreciar las particularidades de sus sepulcros respecto a los demás enterramientos datados en la misma época o durante el gobierno de los Trastámara.

4. Las tumbas reales de la Cartuja de Miraflores

En los siguientes apartados nos encargaremos de presentar un estudio sobre el proyecto funerario que se desarrolla en la Cartuja de Miraflores (Burgos). Plantearemos su relación con Isabel de Castilla y con Juan II e Isabel de Portugal, y explicaremos por qué escogieron esta cartuja para su enterramiento; también especificaremos el proceso de las obras y fijaremos la cronología de las obras, promotores, artífices, y presentaremos a quienes participaron en las obras de dicha cartuja. Por último analizaremos al detalle los dos sepulcros que se encuentran en la Cartuja de Miraflores, es decir, el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal y el sepulcro del Infante Alfonso (hijo menor de Juan II), pondremos en valor sus características tanto formales como iconográficas para al final poder establecer su originalidad.

4.1 La Cartuja de Miraflores y su relación con los reyes de Castilla.

Juan II fue proclamado rey de Castilla en 1407 y gobernó hasta 1454. Durante su reinado se preocupó por especificar cuál sería su lugar de enterramiento, y finalmente se decantó por elegir la Cartuja de Miraflores (Gómez Bárcena 1988, 203; Arias Guillén 2015, 662). Este monarca había fundado dicha cartuja en 1441, que se halla a unos tres kilómetros de la ciudad de Burgos. Las directrices del monarca fueron claras, ya que ordenó que en el momento de su defunción su cuerpo fuese depositado en el Monasterio de San Pablo de Valladolid, “é de allí fuese llevado a la casa de Miraflores” (Tarín y Juaneda 1897, 37; Gómez Bárcena 1988, 203). Con ésta aclaración del propio rey podemos constatar lo importante que fue esta cartuja para la familia real. Como ya comentamos en 1441 se realizó la concesión de Miraflores a los “Cartuxos”, quienes se encargaron de la conversión del pabellón de caza preexistente en un monasterio. Esta concesión de Juan II tuvo un objetivo principal: que los cartujos se consagrasen a Dios y que este fuese el lugar donde descansase su cuerpo y el de la reina Isabel de Portugal (Gómez Bárcena 1988, 203-204).

La esposa de Juan II falleció en 1496 pero su cuerpo no fue llevado a Miraflores hasta que murió su hija Isabel en el año 1505, y mientras tanto sus restos estuvieron depositados en el Convento de San Francisco de Arévalo (Tarín y Juaneda 1897, 67; Gómez Bárcena 1988, 204). Juan II había ordenado que su esposa descansase junto a él en el sepulcro de Miraflores, pero hay que tener en cuenta que Isabel de Portugal fue su segunda esposa tras su matrimonio en 1447. El monarca se había desposado antes, en 1420, con María de Aragón, y cuando ésta falleció en 1447 contrajo matrimonio con Isabel de Portugal, hija del rey de Portugal. En total el rey tuvo tres hijos: fruto de su primer matrimonio nació

un varón, Enrique IV, que reinó en Castilla tras la muerte de su padre (1454-1474); su sepultura según M. Rocha se encuentra en el Monasterio de Guadalupe, junto a su madre María de Aragón (Rocha 2016, 83). En su segundo matrimonio Juan II tuvo dos hijos, Alfonso de Castilla e Isabel de Castilla, la cual ascendió al poder tras la muerte de Enrique IV en el año 1474 (Gómez Bárcena 1988, 204).

Las nuevas obras de Miraflores no empezaron hasta 1454 y se finalizaron en el 1484. Previamente a las obras de los sepulcros y al retablo mayor de la cartuja, el rey Juan II descansó en una primera tumba a nivel del suelo, cubierta por una losa de mármol. Las obras monumentales de los sepulcros exentos y el retablo mayor se iniciaron en 1483, fecha en que Isabel la Católica, hija de Juan II, acudió al monasterio para visitar la tumba de su padre. En documentos de la Cartuja de Miraflores se precisa que el proyecto fue encargado a Gil de Siloé, y que la reina Isabel de Castilla pagó 1340 maravedís para las obras de los sepulcros de los monarcas y de su hermano Alfonso. Pero los cuerpos no descansaron allí hasta 1524 (Tarín y Juaneda 1897, 43; Gómez Bárcena 1988, 204; Pereda Espeso 2001, 54; Silva Maroto 2005, 435; Rocha 2016, 83-84).

La ubicación del proyecto funerario fue aprobada por los monjes de Miraflores. El sepulcro parietal del Infante Alfonso está adosado al muro de la Iglesia, al costado de la sacristía. Este personaje fue el hijo menor de los reyes que no llegó a reinar, dado que murió a una edad muy prematura (1453-1468). Su cuerpo descansó en un principio en el Convento de San Francisco de Arévalo, y posteriormente en 1492 su hermana la reina Isabel ordenó su traslado a Miraflores. Finalmente el conjunto de obras se acabaron en un breve periodo de tiempo (1489-1493) y bajo la dirección del maestro Gil de Siloé (Gómez Bárcena 1988, 204; Pereda Espeso 2001, 54; Yarza Luaces 2007, 55).

4.2 El proceso de las obras.

Juan de Colonia diseñó el proyecto de la Cartuja de Miraflores en 1454, y el rey Juan II falleció ese mismo año. Las obras fueron continuadas por el Maestro Garci Fernández de Matienzo († 1478), y Simón de Colonia las finalizó en 1488. Por tanto, aunque el proyecto fue ordenado por Juan II y dado que murió ese mismo año, las obras a partir del año 1447 corrieron a cargo de Isabel de Castilla, hasta que finalmente concluyeron en 1488 (Gómez Bárcena 1988, 203; Yarza Luaces 1993, 55; Yarza Luaces 2007, 16-18; Alonso Ruíz 2011, 52-53).

El artífice de las obras Gil de Siloé fue contratado por Alonso de Burgos, confesor de la reina Isabel. Durante un lapso de tiempo las obras quedaron interrumpidas, dado que

Gil de Siloé estaba trabajando en otro proyecto, el Retablo de San Gregorio de Valladolid; por tanto las obras en Miraflores no pudieron iniciarse hasta el año 1489 (Tarín y Juaneda 1897, 192; Antón 1951, 105; Gómez Bárcena 1988, 204; Yarza Luaces 1993, 56; Pereda Espeso 2001, 54; Yarza Luaces 2007, 18). Los documentos de los contratos demuestran que Siloé fue el autor de la tumba de los reyes, del sepulcro del Infante Alfonso y del retablo, aunque en algunas esculturas se han apreciado la colaboración de manos más inexpertas, no conectadas con Siloé o con su taller. Otros documentos en Miraflores nos permiten certificar que en 1493 se dieron por finalizadas las obras: “A 2 de ago., se concluyeron en un todo los sepulcros de los Reyes y el Infte., los que se empezaron a 29 de abl. de 1489” (Gómez Bárcena 1988, 204; Pereda Espeso 2001, 54).

4.3 El proyecto funerario.

El proyecto funerario que se llevó a cabo en la Cartuja de Miraflores consta de tres elementos importantes, datados entre finales del siglo XV y principios del XVI. En primer lugar hallamos el sepulcro parietal del Infante Alfonso, adosado al muro norte de la Iglesia, bajo un arcosolio y al costado de la sacristía, que fue iniciado en 1489 y acabado en el 1492 (Gómez Bárcena 1988, 14-21; Silva Maroto 2005, 435; Yarza Luaces 2007, 24). En segundo lugar el sepulcro exento de Juan II e Isabel de Portugal está situado en el presbiterio (Gómez Bárcena 1988, 14-21; Silva Maroto 2005, 435; Andrés Ordax 2007, 12; Rodríguez Velasco 2014, 457), ante el altar mayor, y se eleva sobre una especie de pequeña grada. Según Joaquín Yarza Luaces: “La cabecera se potencia en Miraflores de un modo consciente pensando en este sepulcro. Es más ancha que la nave. Quiere decir que la arquitectura se subordina desde su origen al conjunto funerario que la fundamenta” (Yarza Luaces 1993, 56). Por último, el conjunto se completa con el retablo mayor, realizado en madera policromada, datado entre 1496-99, que preside de manera monumental todo el conjunto funerario (Gómez Bárcena 1988, 14-21; Silva Maroto 2005, 435).

El retablo, fue la última obra de éste conjunto funerario y de él Yarza Luaces comenta lo siguiente:

“A ambos lados en la zona inferior están los reyes Juan II y su esposa arrodillados, acompañados por santos patronos, mirando al centro. Es una obra compleja, donde se pone otra vez a prueba la capacidad creativa de Siloé, que lo concibe con diseño también inédito inspirado en miniaturas y cartones de tapices. La idea dominante es la redentora y eucarística, manifiesta de modo especial en la gran Crucifixión y su entorno. Desde una perspectiva soteriológica, completa la iconografía funeraria

de la capilla, por lo que es necesario que se sitúe en él a los reyes que allí están sepultados". (Yarza Luaces 1993, 63).

4.4 El conjunto funerario del Infante Alfonso.

El sepulcro del Infante Alfonso (fig. 1) es una obra atribuida enteramente al maestro Gil de Siloé. Fue realizada en alabastro y se ha datado entre 1483-1492; se finalizó un año antes que el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal (Tarín y Juaneda 1897, 58; Gómez Bárcena 1988, 216; Redondo Cantera 2017, 50).

Su diseño y composición sigue un esquema muy tradicional de monumento funerario castellano, parietal, con arcosolio y flanqueado por pilares que enmarcan todo el conjunto. Este sepulcro se divide en cuatro partes. Presentaremos un análisis desde la parte inferior hacia las superiores. En primer lugar en la franja inferior que actúa como base se hallan ornamentos de tipo vegetal, donde imperan el roble y sus frutos (bellotas), entremezclados con motivos zoomorfos. Sobre esta base se erigen 4 imponentes figuras de leones, realizados en bulto redondo (Gómez Bárcena 1988, 216; Yarza Luaces 2007, 56).

En el segundo cuerpo la yacija se estructura en tres paneles verticales. El central presenta el blasón real sujetado por dos ángeles, dispuestos sobre repisas. En las franjas laterales aparecen nobles con sus armaduras y que sostienen un escudo y una lanza (Antón 1951, 104; Gómez Bárcena 1988, 218). La ornamentación que rodea la yacija presenta ornamentos de tipo vegetal, seres fantásticos y fauna en general. En la parte superior del conjunto, el tercer cuerpo bajo arcosolio, se halla el nicho funerario con el retrato del Infante Alfonso. En su lado izquierdo vemos dos ángeles portadores de escudos, y además de otra decoración relacionada con escudos sin blasón, decoración vegetal, fauna e infantes jugueteando con los elementos ya nombrados. En el centro la efigie del Infante Alfonso se presenta en posición orante, arrodillado sobre un reclinatorio que mira hacia el altar mayor (Gómez Bárcena 1988, 218; Silva Maroto 2005, 435; Yarza Luaces 2007, 56). El origen de esta posición arrodillada podría proceder de los donantes en las pinturas flamencas, que se popularizaron en el siglo XV. El Infante viste una indumentaria lujosa y joyas. Su rostro presenta semejanzas con su hermana Isabel, y sus manos están salvaguardadas por guantes cubiertos de joyas (Gómez Bárcena 1988, 218).

La parte superior de todo el conjunto se compone por pilares ornamentados con remates planos, donde se disponen estatuas que representan la Anunciación y a los doce apóstoles, éstos últimos distribuidos por parejas en los dos extremos y cubiertos por doseletes. El remate superior del sepulcro concluye con dos arcos, el superior de los cuales

es conopial, ornamentado con follaje y *puttis*. El arco sirve como elemento de sujeción a la aguja central del arco. Bajo el arco conopial se presenta una cabeza grotesca dividida por tres caras, *Vultus Trifons*, y una de ellas mira hacia San Jorge que lucha contra el dragón (Gómez Bárcena 1988, 217-219; Yarza Luaces 2007, 56-58, 63-68).

La ornamentación del conjunto funerario del Infante presenta ornamentos similares a los que se realizaban en la escuela toledana del siglo XV (Gómez Bárcena 1988, 217). Respecto a su novedosa posición como orante la encontramos también en el sepulcro de Juan de Padilla, realizado por Gil de Siloé y promovido por Isabel la Católica, quien fue un paje y militar a su servicio; se data hacia el 1500, es decir, es posterior a la obra del Infante (Redondo Cantera 2017, 50). Existieron también otros retratos funerarios en posición de orantes como el del Condestable Álvaro de Luna, el de Alonso de Velasco e Isabel de Cuadros en el Monasterio de Guadalupe, el obispo fray Lope de Barrientos (que se terminó en fechas próximas al 1469), el de Pedro I en el Monasterio de Santo Domingo Real de Madrid) y el del obispo Ximénez de Préxamo en la Catedral de Coria) realizado en 1495. Es decir, el modelo del orante se desarrolló con anterioridad y posterioridad al sepulcro del Infante Alfonso (Yarza Luaces 2007, 61-62).

4.5 La tumba de Juan II y de Isabel de Portugal.

Esta obra (fig. 2) que consiste en un sepulcro exento de planta estrellada, se ha considerado como única y excepcional, ya que no se había reproducido una morfología estrellada semejante a esta en obras anteriores (Gómez Bárcena 1988, 204; Yarza Luaces 1993, 56; Pereda Espeso 2001, 53; Silva Maroto 2005, 435; Yarza Luaces 2007, 22).

El material con que se realizó dicho conjunto fue el alabastro. Se atribuye su diseño y ejecución al maestro Gil de Siloé, quien utilizó una morfología nueva con un formato de estrella de ocho vértices. A esta forma se le atribuyen una serie de interpretaciones. E. Harold Wethey atribuye la morfología estrellada al arte morisco y mudéjar, que fue imperante en la Península Ibérica durante decenios (Gómez Bárcena 1988, 204-205; Pereda Espeso 2001, 53, 57; Rodríguez Velasco 2014, 457). Según P. Silva Maroto se debe al gusto por el arte islámico que residía en las cortes palaciegas de la época de Juan II, combinado con el gusto hispanoflamenco, por tanto se entiende que en el sepulcro se aplicaran elementos decorativos que remiten al arte islámico, concretamente mudéjar. (Silva Maroto 2005, 433-434). J. Yarza, en cambio, opta por otra interpretación más vinculada a la geometría, afirmando que la estrella que se forma a partir de la inserción de dos cuadrados que se cortan, se relaciona también con la bóveda del altar mayor, que

es estrellada (Gómez Bárcena 1988, 204-205; Yarza Luaces 1993, 59; Pereda Espeso 2001, 57; Yarza Luaces 2007, 22; Rocha 2016, 85). A. Domínguez atribuye este símbolo/morfología de la estrella a los signos salomónicos (Gómez Bárcena 1988, 204-205). Por último, F. Pereda afirma que, “por primera vez se ha especulado que podría tratarse de un signo de la sacralización del monarca, estableciendo un paralelo cósmico con Dios o con lo sagrado” (Pereda Espeso 2001, 57).

Volviendo al sepulcro constatamos que no descansa sobre ninguna base. Conecta directamente con el suelo en una zona moldurada, donde ya se aprecian decoraciones escultóricas tales como ornamentación vegetal, fauna fabulosa y no fabulosa, e infantes colocados en diferentes posturas. Su ornamentación escultórica se divide en tres registros dispuestos en altura. El primer registro reposa sobre la zona moldurada comentada anteriormente, y presenta una serie de leones. Seguidamente, el segundo registro o registro central alterna diferentes elementos escultóricos localizados en paneles, en los vértices del poliedro y con figuras situadas entre los paneles. Y por último el tercer registro, la cubierta del sepulcro, es donde se presentan los yacentes junto con otras esculturas dispuestas en los 16 vértices de la estrella (Gómez Bárcena 1988, 205; Pereda Espeso 2001, 56).

A continuación proseguiremos esta explicación comentando la identificación iconográfica de los personajes que se exponen en el perímetro inferior. Empezaremos desde el oeste hacia el este. La planta del sepulcro como ya hemos comentado es poliédrica, con dieciséis lados, en cada uno de los cuales se representan tallas de leones dispuestos en diferentes posturas (recostados, tumbados, erguidos, ...), con largas crines o sin ellas, y generalmente acompañados de un objeto, animal, o emblemas sin blasón. En algunos casos estos leones se han podido identificar simbólicamente con la fuerza del amor (león con infante) o el paso del tiempo (león con perro) (Gómez Bárcena 1988, 205; Pereda Espeso 2001, 67).

Pasaremos a comentar los elementos escultóricos del segundo registro o central, la yacija, concretamente de las figuras de los paneles, siguiendo el mismo orden que el caso anterior, es decir, desde el lado oeste hacia el este (siguiendo el sentido de las agujas del reloj) y apreciamos que en cada costado predomina una temática diferente. La disposición general en planta de los temas que se exponen de este segundo registro se recogen en el anexo I. Comenzamos por el lado del rey (a los pies del rey), desde oeste a este se suceden ocho episodios de temática iconográfica relacionada con el Antiguo Testamento (Gómez Bárcena 1988, 207-208; Pereda Espeso 2001, 58-60; Rodríguez Velasco 2014, 457). En

el primero de ellos (oeste) (fig. 3) se identifican a dos personajes, la Virgen y el Niño, que representan el episodio en que la Virgen amamanta al Niño o Virgen de la leche (véase una fotografía en Yarza Luaces 2007, 41) (Gómez Bárcena 1988, 207-208). En el panel siguiente (norte) identificamos el episodio de Abraham y el sacrificio de Isaac (reproducción fotográfica en Yarza Luaces 2007, 42), que se ha relacionado con el Sacrificio de Cristo encarnado, y que aporta un mensaje de obediencia y sumisión a la voluntad de Dios (Gómez Bárcena 1988, 207-208). Seguidamente se presenta a José como patriarca, con la cabeza cubierta y sujetando un bastón. También este patriarca ha sido relacionado con la figura de Cristo (Gómez Bárcena 1988, 207-208). El siguiente incorpora a Sansón (véase fotografía en Pereda Espeso 2001, 59), sedente y barbado como un anciano, y que en sus manos sostiene una columna; también este personaje se ha vinculado a otra prefiguración de Cristo, cuando Cristo triunfa sobre Satán, y en la iconografía de las Virtudes se le asocia al símbolo de la fuerza (Gómez Bárcena 1988, 207-208). El Rey David es el siguiente personaje, retratado como un anciano barbado y coronado que sujeta un arpa; fue un antepasado de Cristo (árbol de Jessé) y uno de los regentes de Israel, y sus victorias se ponen en paralelo con la victoria de Cristo sobre Satán (Gómez Bárcena 1988, 207-208). A continuación sigue el joven profeta Daniel acompañado de leones, otra de las prefiguraciones de Cristo que simboliza el alma salvada, aunque también se relaciona con la Prudencia y la Justicia (Gómez Bárcena 1988, 207-208; Pereda Espeso 2001, 61). Contiguo a Daniel hallamos el profeta Esdras (imagen publicada en Pereda Espeso 2001, 61), sedente y sujetando un cáliz en una de sus manos y con la otra una bolsa con dinero; se le ha valorado como un segundo Moisés. Pereda Espeso afirma que la aparición de Esdras en el sepulcro podría estar relacionada con el descanso de los regentes, dado que se le atribuyen las palabras "Señor, dales el eterno descanso, y resplandezca para ellos la luz perpetua" que oficiaba en sus misas de difuntos (Pereda Espeso 2001, 60; Rocha 2016, 91). Por último (este) un personaje femenino sedente, coronado, sujeta un cetro y sobre sus piernas un libro abierto; se trata de la reina Ester (véase una imagen en Pereda Espeso 2001, 59), relacionada simbólicamente con la Virgen por haber obtenido la libertad de su pueblo (Gómez Bárcena 1988, 207-208; Pereda Espeso 2001, 61-62; Yarza Luaces 2007, 40-41, 51-54; Rocha 2016, 85-86, 90-91).

Proseguimos nuestra explicación en el mismo orden establecido hasta ahora, con los paneles de la yacija que pertenecen al lado este del sepulcro mirando al altar, del lado de la reina (fig. 4). Los temas iconográficos varían, pues se representan ocho figuras con la

iconografía de las Virtudes (teologales y cardinales) y la Piedad. Su incorporación en el sepulcro podría deberse a la aspiración a la salvación del alma para condonar los pecados a ojos de Dios. Tenemos constancia que este tema iconográfico de las Virtudes ya se había utilizado en los grabados del gótico neerlandés y alemán. Desde el siglo XIII y XIV la aparición de estos temas iconográficos se volvieron recurrentes en escultura funeraria gótica y en España fueron abundantes en el siglo XVI. En el caso del sepulcro de los reyes en Miraflores todas las Virtudes presentan elementos que combinan dos fuentes de inspiración iconográfica, por un lado la itálica y por otro lado, la francesa. S. Andrés Ordax comenta que: “en el arte francés se representó a las Virtudes de modo distinto a la «psicomaquia» luchando las Virtudes contra sus respectivos vicios opuestos, y a fines del medievo se prefirió este tipo de representación simbólica de las Virtudes, como alegorías femeninas llenas de atributos iconográficos que permite identificarlas” (Andrés Ordax 2007, 12). Por tanto, en Miraflores se crea un nuevo modelo de Virtudes que pudieron inspirarse en grabados que provenían de estos dos territorios (Gómez Bárcena 1988, 208; Yarza Luaces 1993, 60; Pereda Espeso 2001, 59-60; Yarza Luaces 2007, 43).

En el panel contiguo a la Reina Ester se inicia el lado este, y encontramos la primera figura de las Virtudes, la Fe. Es una figura femenina sedente, con un libro abierto sobre sus piernas y sobre su cabeza una arquitectura de una iglesia. La Esperanza (reproducción fotográfica en Yarza Luaces 2007, 47) ocupa el siguiente panel (sur), también sedente; sobre su cabeza se presenta una embarcación y con una mano sujeta un faro y con la otra un ancla. La tercera virtud es la Caridad (véase una imagen en Yarza Luaces 2007, 38), figura femenina sedente con un libro abierto a sus pies, coronada y acompañada de tres polluelos de pelícano (el ave adulta ha desaparecido). A continuación la Prudencia (reproducción fotográfica en Yarza Luaces 2007, 37) porta un tamiz y una bolsita de dinero a sus pies; es importante remarcar esta simbología, ya que la prudencia es una práctica que separa la verdad del error, de igual manera que lo hace el tamiz con el grano y la paja. La Justicia (fotografía en Yarza Luaces 2007, 49), sedente y con corona, sostiene con sus manos una espada y una balanza. La Fortaleza, muy deteriorada, no presenta atributos. La última virtud es la Templanza (fotografía reproducida en Yarza Luaces 2007, 44), personaje femenino que lleva sobre su cabeza un disco solar y en sus manos una copa y una concha. La última representación del lado oeste a los pies de la reina es la Piedad (imagen publicada en Yarza Luaces 2007, 45); María sedente y muy expresiva sujeta el cuerpo de su Hijo, coronado con la corona de espinas y cubierto con el paño de

pureza (Gómez Bárcena 1988, 208-210; Yarza Luaces 1993, 60; Andrés Ordax 2007, 13-15; Yarza Luaces 2007, 46-51; Rocha 2016, 85-86, 89-90).

Continuamos con las figuras que aparecen entre los paneles comentados con anterioridad. Solo se ha podido identificar un profeta, que se halla entre los paneles de David y Daniel en el lado norte, las otras esculturas son reposiciones posteriores (Gómez Bárcena 1988, 206).

Seguimos nuestra explicación en éste segundo registro de la composición para referirnos al repertorio escultórico localizado en los vértices de la estrella, que se encuadran en marcos arquitectónicos (fig. 3 y fig. 4). Los temas más recurrentes son, en primer lugar, la representación de tres monjes cartujos encapuchados y que sostienen libros. En segundo lugar se exhiben una serie de emblemas de armas, algunos del rey, otros de la reina y otros más sin blasón específico, acompañados por infantes, leones y ornamentación de tipo vegetal. Por último se incluyen profetas acompañados de filacterias y libros (Gómez Bárcena 1988, 205-206; Yarza Luaces 1993, 60; Yarza Luaces 2007, 34-36; Rodríguez Velasco 2014, 458; Rocha 2016, 87).

El tercer registro corresponde a la cubierta del sepulcro, y en él se exponen a los yacentes y a un grupo de estatuas en los vértices de la estrella. Los yacentes son esculturas de alabastro, dispuestas en paralelo, identificadas con Juan II y la reina Isabel de Portugal, y que descansan sobre un lecho en formato horizontal. Una serie de hipótesis exponen que su posición no sería la común de un finado, yacente, sino que éstos estarían representados de pie, ya que un doselete cubre sus cabezas y bajo sus pies hay una especie de peana (Gómez Bárcena 1988, 212; Rocha 2016, 85; Rodríguez Velasco 2014, 457); por tanto su disposición podría evocarlos en posición vertical. Pero por otra parte sus cabezas descansan sobre cojines, una manera de testimoniar que su posición correcta es la horizontal. Ambas representaciones muestran gran serenidad y se hallan bastante distanciadas una de la otra, ya que entre ambos cuerpos una rejilla cruza la cubierta desde el lado oeste hasta el este. Sus rostros con los ojos abiertos miran hacia la parte exterior del sepulcro, hacia norte y sur, de modo que el espectador puede observarlos de una manera más directa. Cada una de ellas presenta características singulares.

En la parte superior de la efigie de Juan II su cabeza reposa sobre un cojín y termina con un dosel arquitectónico. El cojín muestra una gran riqueza ornamental a partir de formas geométricas y de pedrería redonda y cuadrangular. En este almohadón de gran envergadura descansan también los hombros del rey. Sobre su cabeza el rey ostenta una lujosa corona decorada con motivos vegetales entrelazados y con pedrería (Gómez

Bárcena 1988, 212; Yarza Luaces 1993, 59-60; Pereda Espeso 2001, 58; Yarza Luaces 2007, 25). En su rostro observamos una cierta individualización fisiognómica. Presenta los ojos abiertos, pero no se puede corroborar que el retrato sea fiel a Juan II, dado que no se han conservado retratos suyos. La construcción del sepulcro fue *post mortem*, pero se pudo inspirar en algún retrato de época que hoy en día no se preserva. En la actualidad se conservan escritos o crónicas de la cartuja donde se describen algunos aspectos físicos y de la personalidad del monarca (Gómez Bárcena 1988, 212; Pereda Espeso 2001, 58).

Respecto a la indumentaria podemos observar su gran riqueza. Tanto la túnica como el manto presentan detalles ornamentales con los que se cubre el cuerpo del rey. Estos ornamentos emulan los brocados con encaje y materiales nobles como joyería y aljófar. Estos motivos podrían presentar influencias de tipo morisco, tanto por sus detalles como por su composición. En los puños que cubren las manos del monarca podemos observar también la decoración con pedrería. Se plasma pues el gusto por la riqueza y la ostentación, y sus ropajes simbolizan el poder del monarca. La ornamentación también se desarrolla en unos medallones que dan la sensación de un pesado brocado con elementos vegetales, bordado con perlas de diminutas dimensiones; los medallones podrían haberse elaborado a partir de las monedas que circulaban en la época gótica y que habrían sido fuente de inspiración para el Gil de Siloé (Gómez Bárcena 1988, 213; Rocha 2016, 86). Las mangas interiores y el ropón presentan una forma ajustada, a partir de clavetes que en origen fueron realizados con materiales preciosos. El corte del escote es plano y cuadrangular, y deja entrever la camisa con variados pliegues. Sobre la rica indumentaria se ostentan las joyas. Un collar realizado en base a anillas y círculos entrecruzados que incluye en su parte central dos figuras de infantes dentro de unos discos, quienes sostienen un camafeo donde se muestra una corona y el escudo del reino de Castilla y León. Sobre la corona hay un emblema de puñales (un ristre de lanza) utilizado por el rey en sus divisas (aparece también en la fachada occidental de la iglesia). La mano derecha del monarca sujeta el cetro. Sus pies cubiertos por unos chapines reposan sobre una peana ovalada que se levanta sobre dos leones con largas melenas y que desprenden felicidad en sus rostros (Gómez Bárcena 1988, 213).

En el otro lado la estatua yacente de la reina Isabel de Portugal se presenta ligeramente apoyada sobre el brazo izquierdo, y según M. Rocha “la presencia en el sepulcro de la reina podría tener un contenido moralizante” (Rocha 2016, 93). Su mirada se dirige en dirección contraria a la estatua del regente y mira hacia el lado sur. Sus ropajes gozan de la misma ostentación que las del rey. Su cabeza está recostada sobre una

almohada, también decorada con tejidos y borlas que reproducen un cordoncillo de oro. Su cabeza es de dimensiones más reducidas que la del monarca y se presenta cubierta por un velo, tras el cual descende su cabello hasta los hombros. Sobre el velo una corona de decoración floral, alfojar y pedrería enlazados forman motivos como los del corazón, una forma que proviene de costumbres moriscas que el autor adecuó al arte de la época. Su rostro presenta similitudes con el retrato que se incluye en el retablo de la cartuja de Miraflores. No podemos descartar que la fisonomía de la reina sea fidedigna, y por sus características podría derivar de modelos flamencos (Gómez Bárcena 1988, 213; Yarza Luaces 2007, 30).

Su indumentaria se compone de largos ropajes que le cubren todo el cuerpo hasta los pies, con una sobretúnica algo más corta. De una serie de aberturas salen dos estrechos mangotes con tres lazos, inspirado en la moda de la época en que reinaba Isabel la Católica. Sobre su torso lleva una camisa sin motivos decorativos. En cambio en el manto y en su túnica se expone una gran ornamentación con pedrería mucho más ostentosa que la de su cónyuge a partir de un bosquejo que forma reiterados cuadrifolios con una destacada joya central, rodeada por ocho más de menor tamaño. También presenta otros elementos suntuosos como son las joyas: sobre su pecho un collar y en sus manos numerosas sortijas. Los pies cubiertos por chapines reposan sobre una peana, y bajo ésta se representan infantes jugando con un león, que podrían simbolizar inocencia, amor, valor y lealtad (Gómez Bárcena 1988, 213; Rocha 2016, 86).

En el perímetro superior de la cubierta donde se exponen los yacentes también se incluye un extenso programa escultórico formado por santos, ángeles y profetas. Los ángeles se sitúan en los extremos del poliedro, con sus alas presentadas en diferentes posturas, y llevan en sus manos instrumentos musicales y libros. Junto a cada ángel hay un escudo con heráldica que en su origen estaba policromada. Otros elementos secundarios sobre esta cornisa son el programa ornamental con decoraciones vegetales combinadas con animales, infantes y animales fabulosos como las quimeras. En los cuatro puntos cardinales de la estrella se retratan los cuatro Evangelistas, cada uno situado en un eje. En los demás extremos santos y apóstoles se levantan sobre las repisas ornamentadas con motivos vegetales (Gómez Bárcena 1988, 210).

Los cuatro Evangelistas son retratados sedentes en sus pupitres. San Juan (imagen publicada en Yarza Luaces 2007, 32) está situado en el vértice oeste, con actitud pensante; sobre sus rodillas una filacteria y una pluma y a su lado el águila. San Marcos (véase imagen en Yarza Luaces 2007, 33) se encuentra en el lado este y mira hacia el altar, junto

a él un león alado que sujeta una filacteria. San Lucas (véase una imagen en Pereda Espeso 2001, 57) se halla en el vértice norte, sedente, con la cabeza cubierta, acompañado de una filacteria y de un toro alado. San Mateo (imagen publicada en Yarza Luaces 2007, 33) está situado en el vértice sur del poliedro, en posición sedente, mira al cielo y se acompaña por un ángel que sostiene un libro abierto (Gómez Bárcena 1988, 210-211; Yarza Luaces 2007, 31; Rocha 2016, 85).

En los vértices restantes de la estrella, entre los cuatro Evangelistas, se exponen estatuas de una santa, santos y profetas. Algunas se encuentran muy deterioradas y no se han podido identificar. Otras esculturas desaparecieron de su emplazamiento original como es el caso de San Esteban que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York. Todos aparecen de pie y son figuras realizadas en bulto redondo, algunos con atributos que hacen posible su identificación, como San Pedro representado con las llaves (Gómez Bárcena 1988, 211-212; Pereda Espeso, 2001, 56; Yarza Luaces 2007, 31-34; Rocha 2016, 85).

En definitiva, la creación de éste conjunto funerario se vincula a la idea de representar la monarquía sacra. Es una manera de exaltar la figura del rey Juan II y de realizar un reclamo a su memoria. Por eso se incorporan las figuras de las virtudes, que aluden a los reyes como buenos gobernantes. Reflejan así un ideario basado en un discurso teológico influenciado por los rituales cartujos que se suma a un discurso moralizante y político (Rocha 2016, 94-95).

5. Paralelos con otros panteones, iconografía y ornamentación

En este apartado nos encargaremos de analizar los sepulcros más antiguos del linaje Trastámara, es decir nos centraremos en los conjuntos funerarios previos a Miraflores, con el objeto de establecer su originalidad. En este apartado pondremos en valor los emplazamientos en las capillas funerarias, la morfología de los sepulcros (parietales o de bulto redondo), la disposición de las efigies (orantes o yacentes), y por último los ornamentos que se expusieron en estos sepulcros.

5.1 Otros conjuntos funerarios del linaje Trastámara

En 1379 tras la muerte del rey Enrique II se empezaron las obras del sepulcro que ocupó junto a su esposa Juana Manuel, acabado en 1406. Se ubicó en la Capilla de los Reyes Nuevos situada en la cabecera de la Catedral de Toledo, con el objetivo de crear allí un panteón familiar para los Trastámara. Estos sepulcros se emplazan en el muro sur

de la capilla, y se caracterizan por ser dos nichos parietales bajo arcosolio, con yacentes sobre las cajas sepulcrales. Ambos presentan un programa ornamental que se fundamenta en la heráldica (símbolo de poder), elementos vegetales y con ángeles alados que sujetan los epitafios. Este caso presenta similitudes con el sepulcro del Infante, ya que también están dispuestos en un nicho parietal; aunque el Infante esté en el muro opuesto; y también su decoración se muestra la vegetación con ángeles y heráldica, aunque en el caso del Infante es un programa más rico por su decoración flamígera y con muchos más elementos que en las tumbas de los monarcas Enrique II y Juana Manuel. En 1406 también se enterraron en la misma capilla de los Reyes Nuevos a los monarcas Enrique III y a Catalina de Lancaster, que están ubicados en el muro norte de la capilla. Su morfología y ornamentación son muy semejantes al sepulcro comentado con anterioridad, es decir también son nichos parietales bajo arcosolio, los finados se muestran como yacentes y su decoración compuesta de ornamentación vegetal, heráldica y ángeles que sujetan epitafios. La diferencia respecto al nicho del Infante Alfonso es que todas presentan un gran epitafio que es sujetado por ángeles, motivo que le aporta todo el protagonismo a la composición (Pérez Higuera 2005, 158-160; Gómez Talavera 2005, 140).

En la misma Capilla de los Reyes Nuevos encontramos el conjunto funerario de Juan I y Leonor de Aragón, situado en la cabecera de dicha capilla, Juan I en el lado norte y su esposa en el lado sur. Son sepulcros parietales realizados en 1534 y los finados se presentan en posición de orante frente a un reclinatorio; los motivos ornamentales presentan leones, ángeles y vegetación. Estos sepulcros son muy similares a la tumba del Infante Alfonso, dado que las efigies de los monarcas se presentan en posición de orante y con los ojos abiertos frente a un reclinatorio y vestidos con indumentarias muy ricas, como vemos en el nicho parietal en Miraflores. También incorporan leones, ornamentos vegetales y ángeles como elementos decorativos. Sin embargo el sepulcro del Infante es más rico ornamentalmente, porque su programa se distribuye en varios registros y porque aporta una variedad iconográfica más amplia que el conjunto de los reyes Juan I y Leonor de Aragón (Pereda Espeso 2005, 161-162; Panizo Arias 2005, 140-141).

La orden Jerónima fue una de las más importantes en el reino de Castilla, y por ello Enrique IV, heredero y predecesor a Isabel de Castilla, ordenó su lugar de enterramiento en el Monasterio de Santa María la Real de Guadalupe, lugar donde ya se encontraba sepultada su madre María de Aragón. No optó por un enterramiento en una catedral, como en el caso antes citado de los Trastámara en la Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo, ni como su padre Juan II en Miraflores, sino que se interesó por este lugar de retiro espiritual

(Arias Guillén 2015, 662; Nieva Ocampo, González Cuerva, M. Navarro 2016, 112-113). Las obras se iniciaron durante el reinado de Enrique IV en 1464, pero fueron finalizadas por los Reyes Católicos en 1475, por tanto es otro enterramiento real que se finalizó por orden de Isabel la Católica. Los nichos funerarios en Guadalupe son parietales. En el muro norte se encuentra la tumba de Enrique IV y en el muro sur la tumba de María de Aragón y ambos están dispuestos como orantes frente a un reclinatorio. Por tanto podemos apuntar que la posición de orante y la localización del sepulcro se representaron de igual modo que en el sepulcro del Infante Alfonso en Miraflores, que es posterior (Nieva Ocampo, González Cuerva, M. Navarro 2016, 112-113).

En definitiva los enterramientos que hemos visto de la familia Trastámara presentan numerosas similitudes con la tumba del Infante Alfonso en Miraflores. Muchos de ellos están datados en periodos anteriores a Miraflores, pero otros se efectuaron durante el reinado de los Reyes Católicos, y son contemporáneos a Miraflores. Hemos visto que la posición de orante no fue original en Miraflores, sino que ya se había utilizado con anterioridad. Gil de Siloé fue relevante a la hora de realizar un extenso programa iconográfico que no posee ninguna de las tumbas de los Trastámara, porque utiliza elementos de decoración marginal, leones, heráldica, caballeros, entre otros; por ello diremos que la tumba del Infante y de los monarcas en Miraflores se caracterizó por un extenso programa ornamental e iconográfico. La localización de la tumba de Juan II e Isabel de Portugal en el presbiterio de la Cartuja de Miraflores constituye un caso excepcional entre los reyes de su linaje, que se incrementa gracias a la también original morfología estrellada de su sepulcro exento.

5.2 Enterramientos nobiliarios en la época de los Trastámara

Los sepulcros funerarios también fueron promovidos en tiempo de los Trastámara por otros nobles de su reino. Presentamos a continuación un conjunto de testimonios significativos con el objetivo de compararlos con el conjunto de Miraflores. Nuevamente comentaremos su lugar de emplazamiento, su morfología (parietal o exenta), la posición de las efigies (yacentes u orantes) además de otros elementos ornamentales, para así poder establecer una comparación.

En la Catedral de Toledo se promovieron otras capillas funerarias destinadas a la nobleza. Hablaremos en una primera instancia del conjunto funerario de la familia Albornoz ubicado en la capilla de San Ildefonso. El primer enterramiento que se realizó

en esta capilla fue el del Cardenal Gil de Albornoz (1368-72) (imagen reproducida en Serra Desfilis 2005, 233), que se situó en el centro de la capilla de tipología exenta. La ornamentación de este sepulcro se divide en tres registros. En el primer registro, la base de la sepultura, se disponen leones; en Miraflores también se hallan leones tanto en la base del sepulcro de los monarcas como en la parte inferior del nicho del Infante Alfonso, es un motivo ampliamente utilizado que no se origina en Miraflores. En el segundo registro se presentan a los dolientes, divididos por marcos arquitectónicos; este tema también fue muy recurrente en tumbas anteriores a los enterramientos de Miraflores, y no se utilizó ni en el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal ni en el del Infante. El tercer registro es donde se dispone la efigie del yacente, vestida con el hábito pontifical y con los ojos cerrados; los yacentes de Miraflores se presentan con los ojos abiertos (Serra Desfilis 2005, 232-233).

En el muro norte de la Capilla de San Ildefonso se ubica el sepulcro del Arzobispo Juan Martínez de Contreras (1423), que no era miembro de la familia Albornoz pero que tuvo importancia en la Catedral de Toledo. Su nicho es parietal bajo arcosolio y se decora con la heráldica de la familia Carrillo. En el lado sur de la capilla encontramos el sepulcro de Alonso Carrillo de Albornoz (1514) (imagen publicada en Pereda Espeso 2005, 234), se trata de un nicho parietal bajo arcosolio que presenta un gran programa iconográfico vinculado al humanismo con las Virtudes, repertorio que también aparecen en la tumba de Juan II e Isabel de Portugal. Estos sepulcros se pueden comparar con la tumba del Infante, por su tipología parietal, y además uno de ellos se localiza en la pared norte como en Miraflores. También es importante la ostentación de la heráldica, en este caso como signo de prestigio nobiliario (Pereda Espeso 2005, 234-235; Casas 2013, 314).

A continuación comentaremos los sepulcros de la familia Luna que están situados en la Capilla de Santiago de la Catedral de Toledo. Estos se realizaron en 1430, a partir de la concesión del arzobispo, y fueron concebidos para ser un panteón familiar. El conjunto se ejecutó en los años de inestabilidad política sucesoria del trono de Castilla que concluyeron con la proclamación de Isabel de Castilla como nueva reina de Castilla (1474) (Suárez Fernández 2005, 100-101; Piquero López 2005, 185). Fue una época donde las grandes familias nobles de Castilla y el alto clero desarrollaron monumentos funerarios en espacios privilegiados, por tanto fue una manera de patrocinar y glorificar el poder de una familia tras su muerte (Checa Cremades 2004, 25). Empezamos nuestro análisis con los sepulcros del Condestable Álvaro de Luna y de su esposa Juana de Pimentel, exentos, que se hallan en el centro de la capilla. Estos se efectuaron en 1489

por orden de su hija María de Luna en memoria de sus padres. Las tumbas dividen su ornamentación en registros. En el registro superior se localizan a los yacentes con los ojos cerrados, vestidos con indumentarias lujosas y sus cabezas reposando sobre almohadones; en el caso del enterramiento de los monarcas Juan II e Isabel de Portugal también se muestran como yacentes y sus cabezas reposan sobre almohadas y comparten el mismo sepulcro. En esta época la representación de los ojos abiertos y cerrados es significativa ya que se utiliza como una metáfora de la pervivencia en el más allá. Los orantes de los enterramientos de los Luna, del Infante y de los monarcas en Miraflores se muestran con los ojos abiertos, en cambio los yacentes Álvaro de Luna y Juana de Pimentel los tienen cerrados, aludiendo a que se hallan sumidos a un sueño profundo. En el registro central predominan temas iconográficos del Antiguo Testamento (con apóstoles y profetas), un programa iconográfico que también hemos visto en la tumba de los reyes Juan II e Isabel de Portugal -en los paneles del registro central y la cubierta del sepulcro-. Los apóstoles sobretodo se representan en el sepulcro de Juana Pimentel, como una metáfora para la salvación de su alma. También se incorporan perros en ambos sepulcros, que simbolizan la fidelidad y que también se vinculaban a la actividad nobiliaria de caza; en el enterramiento de los reyes de Miraflores aparecen junto con leones puntualmente. Por otro lado, en el sepulcro de Álvaro de Luna las Virtudes están vinculadas a un programa humanista para resaltar las cualidades del personaje. Las Virtudes de los reyes en la Cartuja de Miraflores también se han representado con los atributos distintivos y según modelos del humanismo. En la sepultura de Juana de Pimentel aparecen escudos relacionados con la familia Luna y los apóstoles. Una peculiaridad en estos sepulcros exentos es que están flanqueados por cuatro personajes, en posición orante; en el caso del Condestable son caballeros y en el de su esposa son frailes franciscanos. Esta es una peculiaridad que no posee el proyecto funerario de Miraflores (Piquero López 2005, 185-187; Morales Cano 2011, 360-363).

En los laterales de la capilla de Santiago se hallan otros nichos que corresponden a más miembros de la familia Luna, Juan de Cerezuela (1434-1442) Pedro de Luna (1405-1414) y Juan de Luna. Son nichos parietales cubiertos por arcosolios y con decoraciones flamígeras como en el sepulcro del Infante en Miraflores. Sus efigies reposan sobre las cajas sepulcrales a modo de yacentes. Todos ellos visten indumentarias lujosas con influencias francoborgoñas (Piquero López 2005, 185-187).

En el Real Monasterio de Nuestra Señora de Fresdelval se hallaba la tumba de Juan de Padilla (véase imagen en Checa Cremades 2004, 425) que hoy acoge el Museo de

Burgos. Es una obra atribuida a Gil de Siloé y datada hacia el 1500. Esta obra es especialmente interesante dado que presenta muchas similitudes con el sepulcro del Infante Alfonso, aunque es algo posterior; destacamos que fue realizada por el mismo autor y por orden de Isabel de Castilla. Se caracteriza por ser un nicho parietal bajo arcosolio, con una efigie orante frente a un reclinatorio. Viste una indumentaria muy rica en ornamentos y con un ropón brocado muy similar al que lleva el Infante Alfonso y el monarca Juan II, pero en este caso se le añade un casco y un escudo para que se le pueda identificar como paje de la reina. Como hemos visto anteriormente el Infante Alfonso se representa solo frente al reclinatorio, mientras que en el sepulcro de Juan de Padilla no está a solas, sino que se le presenta acompañado de un paje que porta su casco y una espada. El programa ornamental también presenta similitudes con el del Infante, ya que en ambos predominan la representación de ángeles portadores de escudos blasonados, y en los pilares que enmarcan el enterramiento también se muestran a los Apóstoles y a los santos, como en el sepulcro del Infante; Santiago el Mayor se exhibe vestido de peregrino al igual que en la sepultura de los reyes en Miraflores. Por otro lado se incorpora la Piedad, tema también utilizado en la tumba de Juan II e Isabel de Portugal, aquí va acompañada por San Juan y María Magdalena junto con una reproducción de fondo de la ciudad de Jerusalén, Cristo al igual que en Miraflores deja caer su cuerpo sobre el de María, con una singular corona de espinas y paño de pureza, pero con un tratamiento más expresivo y teatral en la Piedad del nicho de Juan de Padilla (Gómez Bárcena 1988, 162-164; Checa Cremades 2004, 425-426).

En definitiva estos enterramientos nobiliarios se hicieron en un período anterior o coetáneo al reinado de Isabel la Católica. A partir de su análisis hemos podido establecer semejanzas y diferencias con los enterramientos de Miraflores. En primer lugar diremos que se tratan de capillas destinadas a ser panteones familiares, donde encontramos tanto sepulcros parietales como exentos, los nichos parietales con decoraciones flamígeras e influencias hispanoflamencas presentan muchas similitudes con el sepulcro del Infante Alfonso de Miraflores. La mayoría se exhiben como yacentes a excepción del sepulcro de Juan de Padilla que es el más similar al del Infante; su composición, ornamentación e incluso el retrato de la efigie son parecidas, ya que también el retrato de Juan de Padilla se representa de modo idealizado. La morfología de los sepulcros nobiliarios no se asemejan a la forma estrellada de los monarcas en Miraflores, su morfología es única y eleva el grado de importancia de este sepulcro. Algunos conjuntos nobiliarios muestran innovaciones nunca vistas como en el enterramiento del Condestable Álvaro de Luna y

Juana de Pimentel, rodeados por orantes. En los programas ornamentales predomina siempre el uso de la heráldica como elemento de identificación, prestigio y poder, combinados en múltiples ocasiones con ángeles, una fórmula que se utilizó también en Miraflores. Asimismo en Miraflores se utilizó una ornamentación mucho más rica y variada, y su programa iconográfico combina imágenes de repertorio humanista –las Virtudes- con temas del Antiguo Testamento. En cambio en los sepulcros analizados solo se centran en un solo repertorio ornamental, y por ello afirmamos que la tumba de los reyes va un paso más allá en la configuración de un programa ornamental mucho más rico que los anteriores. Por último, exceptuando los yacentes en Miraflores ninguno presenta los ojos abiertos, y por lo tanto era un mecanismo nuevo para incidir en la persistencia en el más allá como una alegoría de salvación.

5.3. La morfología de la estrella en las obras de la época de Isabel de Castilla.

En este apartado nos encargaremos de analizar la importancia y origen de la morfología estrellada del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal en la Cartuja de Miraflores. Para ello recurriremos al comentario de las bóvedas arquitectónicas y los tejidos nazaríes que datan del reinado de Isabel de Castilla, con el fin de poner en valor la importancia y originalidad del sepulcro de Miraflores y para destacar como el maestro Gil de Siloé bebió de diversas fuentes de inspiración en la ejecución de esta obra tan excepcional.

En el tardogótico empezó a desarrollarse un nuevo gusto en las artes y acudieron a la península artistas y arquitectos procedentes de los Países Bajos y germanos, quienes crearon nuevos proyectos arquitectónicos que incorporaban espacios diáfanos y más amplios, como por ejemplo el de Juan de Colonia en Miraflores en la ampliación del presbiterio (1454-1484). Se empezó a introducir la morfología estrellada en las bóvedas, y una de las primeras la edificó también Juan de Colonia en la Catedral de Burgos (1456-95), un proyecto anterior al conjunto de Miraflores (Alonso Ruiz 2011, 52-53; Martínez de Simón 2013, 275; Ibáñez Fernández 2016, 131-134).

La llegada de estos artistas extranjeros se inició durante el reinado de Juan II, cuando empezó a introducirse en Castilla el gusto por las formas procedentes del arte flamenco. Alonso de Cartagena fue el primero en contratar uno de estos artistas en 1440, Juan de Colonia, para elaborar proyecto de la capilla de la Visitación en la catedral de Burgos. Fue una época donde también tuvo una gran influencia el arte nazarí, sobretudo en la

época de Isabel de Castilla y combinado con el arte flamenco, modelo que ya se había planteado en la época de Juan II. Durante el reinado de Enrique IV se incrementó el uso de estas formas islámicas. Ambas formas, tanto la flamenca como la denominada morisca, se combinaron para crear un nuevo gusto en las cortes castellanas de la época, y llegó a su momento de esplendor durante el reinado de Isabel de Castilla (De Azcárate Ristori 1971, 205-206).

Uno de los grandes proyectos artísticos que se llevó a cabo fue el gran Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo, comenzado durante el reinado de Enrique IV y finalizado por Isabel de Castilla en 1476; su diseño fue posterior al de la Cartuja de Miraflores (1454) realizada por Juan de Colonia. En Toledo se designó como arquitecto a Juan Guas, otro artista extranjero. Ambas construcciones ampliaron su espacio para albergar grandes conjuntos funerarios concebidos a modo de panteón. En San Juan de los Reyes se construyó una gran bóveda estrellada, ejecutada por Juan Guas y Simón de Colonia, quienes introdujeron en Toledo el modelo de bóveda de crucería combinada con una estrella de dieciséis puntas, como la del sepulcro de los reyes en Miraflores, cuyo diseño se atribuye a Juan Guas. La bóveda de Toledo es también similar al proyecto que Juan Guas realizó para la iglesia de San Francisco de Ávila, finalizado aproximadamente en 1502 (Domínguez Casas 1990, 366-367; Pérez Higuera 2004, 279; Ibáñez Fernández 2016, 134-144).

La forma de la estrella no solo se encuentra en las formas arquitectónicas de las bóvedas o en la morfología funeraria de la tumba de los reyes de Miraflores sino que también se reprodujo en los tejidos nazaríes del siglo XV. En los motivos decorativos geométricos y de lacería se liga y se reitera la forma geométrica de la estrella de dieciséis puntas, estrella que corresponde a la morfología del sepulcro del monarca Juan II e Isabel de Portugal. Por tanto podemos afirmar que la forma de la estrella de Miraflores presenta raíces ligadas al arte islámico (Franco Mata 2004, 490-491). Estos motivos islámicos llegaron a Burgos en el siglo XV gracias a los Reyes Católicos, quienes se interesaron por esta nueva estética mudéjar tanto por sus formas como por las composiciones entrelazadas de sus bordados (Porrás Gil 2004, 240).

En definitiva podemos constatar que los autores extranjeros implementaron un nuevo modelo con raíces hispanoflamencas que al llegar a la península se vio afectado por el gusto de las formas islámicas. Afirmamos por tanto que muchos de estos maestros foráneos se encargaron de realizar bóvedas en formato de estrella y al igual que los tejedores islámicos escogieron mostrar estos motivos poliédricos en sus tejidos, pero a

ningún autor exceptuando a Gil de Siloé se le ocurrió trasladar este diseño a la escultura funeraria. Por esta razón valoramos que el diseño de Siloé es excepcional, dado que ningún otro sepulcro anterior al de los monarcas e inmediatamente posterior presenta este formato de estrella.

5.4. Las variantes iconográficas de la Piedad.

La Piedad se desarrolló en el contexto de la cultura hispanoflamenca. Su modelo iconográfico representa una Virgen sedente y a Cristo muerto sobre su regazo. Es un tema recurrente en la escultura funeraria de la Edad Media y citaremos algunos ejemplos hispanos realizados a lo largo del siglo XV y comienzos del XVI con el fin de poder compararlos con la Piedad que incorpora en el sepulcro de los reyes Juan II e Isabel de Portugal en la Cartuja de Miraflores. Esta se caracteriza por ser una Virgen sedente, Cristo dispuesto sobre ella de una manera rígida en posición diagonal y apoya sus pies en el suelo, la Virgen le sujeta la cabeza con una mano y la otra le sujeta un brazo. La Virgen mira ligeramente a Cristo y expresa gran tristeza en su rostro (Gómez Bárcena 1988, 210).

En una primera instancia analizaremos un Grupo de la Piedad (1400-1410) localizado en la Catedral de Toledo (capilla de la Piedad). Muestra un modelo vinculado a Bohemia, y pertenece a una variante iconográfica denominada la Virgen Horizontal; La Virgen sedente y con un rostro muy expresivo, con su Hijo que reposa sobre ella y que presenta las manos cruzadas sobre el paño de pureza y además avanza una pierna más que la otra. En modelo de Miraflores se distingue porque el cuerpo de Cristo está dispuesto en diagonal, rígido sobre la Virgen sedente, y sus manos no tocan el paño; una sujeta la Virgen y la otra la deja caer (Franco 2005, 483-484)

La siguiente escultura seleccionada para elaborar nuestro estudio se denomina Virgen de la Piedad (finales del siglo XV), se trata de una Virgen más expresiva y pensativa que mira directamente a su Hijo. Cristo se deja caer sobre la Virgen, con las piernas cruzadas y la boca abierta. En Miraflores la Virgen no mira directamente a Cristo, solo se presenta su cabeza ligeramente inclinada, los pies de Cristo conectan con el suelo y su posición de su cuerpo es mucho más rígida (Ocaña Rodríguez 2005, 483-484).

Otra variante iconográfica de la Piedad ha sido denominada la Quinta Angustia, del que expondremos la obra titulada Llanto por el Cristo muerto (1500), es una escultura realizada en la escuela toledana. Se representa aquí un grupo de personajes, por un lado la Piedad y por otro lado San Juan y María Magdalena y alude al momento posterior al descendimiento. En este caso la Virgen no está sedente sino arrodillada, y el cuerpo de

Cristo reposa sobre el suelo, sus piernas se cruzan y San Juan le sujeta la cabeza. Este tema es habitual en las portadas de las catedrales hispanas o en conventos, como el de Santa Cruz en Segovia, y también se reproduce en la escultura funeraria. En el caso de Miraflores la Piedad no va acompañada por ningún personaje; en Miraflores la Virgen mira al frente y esta sedente, mientras que en la obra toledana está arrodillada y Cristo no descansa sobre ella sino en el suelo (Pérez Higuera 2005, 487).

Data en el 1510 otra variante iconográfica de la representación de la Piedad, denominada Grupo del Cristo Tendido, que se encuentra en la catedral de Toledo. En esta obra se muestra un grupo de personajes con diferentes posturas que acompañan a la Virgen y a Cristo. La Virgen se presenta nuevamente arrodillada, pero en este caso el cuerpo de Cristo reposa sobre el de ella. Ella mira a su Hijo pero sus manos están en posición de orante, por lo tanto no sujeta a su hijo como hemos visto en casos anteriores. Cristo recostado sobre la Virgen con una de sus manos toca el suelo y la otra sujeta el paño de pureza. La única semejanza con el modelo de Miraflores consiste en que Cristo apoya uno de sus brazos sobre el suelo (Pérez Higuera 2005, 488).

Proseguimos con la Piedad (Santa María del Mar) datada del siglo XV y originaria de Ávila (reproducción fotográfica en Pérez Gil 2004, 470). En este caso se presenta a la Virgen sedente y sobre ella recae el cuerpo de Cristo en una posición muy rígida, con las piernas dobladas. Las manos de Cristo sujetan el paño de pureza y la mano de su madre. La Virgen muestra una gran tristeza, no mira directamente a su Hijo aunque tiene su cabeza un poco inclinada hacia él. En este caso podemos decir que es la obra más similar al modelo de Miraflores; la posición de Cristo es similar en cuanto a su cuerpo rígido, en una posición diagonal y con las piernas dobladas, aunque en este caso las piernas del Cristo de Santa María del Mar no conectan con el suelo. (Porrás Gil 2004, 471).

En la misma Cartuja de Miraflores se conserva una talla de madera de la Piedad (ca. 1500) (véase una imagen en Hernández Redondo 2004, 282). En este caso la Virgen está sedente, con Cristo que reposa sobre ella, con las rodillas dobladas pero que no toca el suelo, en posición diagonal y muy rígida, con una mano que toca el suelo y con la otra la sujeta María contra su pecho. La cabeza de María refleja un gran patetismo y mira directamente a su Hijo. En la Piedad de la tumba de los monarcas, ella está sedente, y aunque no mira a su Hijo muestra una gran tristeza. Cristo también se exhibe de una manera rígida marcando con su cuerpo una diagonal que en este caso no toca el suelo, aunque la posición del brazo izquierdo se representa igual, ambos vestidos con el paño de pureza y coronado por espinas (Hernández Redondo 2004, 282-283).

En el sepulcro de Juan de Padilla se incluye otra escultura de la Piedad, datada en fechas similares a la de Miraflores (1500). En este caso se aprecian los primeros contactos en la escultura funeraria con modelos ligados al Renacimiento; los personajes de la Piedad presentan un gran dramatismo y teatralidad y se acompañan de un paisaje de fondo donde se muestra el Árbol de Jessé, concebido de igual manera que el Retablo de la Cartuja de Miraflores. Por tanto es una nueva imagen de la Piedad respecto a Miraflores (Gómez Bárcena 1988, 163; Checa Cremades 2004, 425-426).

En resumen, podemos afirmar que en el reino de Castilla se difundieron numerosas variantes iconográficas de la Piedad a finales del siglo XV y principios del XVI, en las que fue aumentando el número de personajes para dar más énfasis y dramatismo a la escena. La posición de la Virgen fue evolucionando, ya que al principio se la presenta sedente y progresivamente de rodillas, pero siempre conectada con el cuerpo de Cristo. La Piedad de la tumba de Juan II e Isabel de Portugal adoptó un modelo que no reconocemos en ninguna obra de las que hemos comentado y que esta datada con anterioridad, aunque presente varias similitudes con la Piedad (Santa María del Mar), también de procedencia castellana.

5.5. Otros paralelismos

En este apartado nos dedicaremos a analizar el uso de la decoración de repertorio marginal al margen de los sepulcros en Miraflores, y valoraremos como influyó esta decoración en la época de Isabel de Castilla.

Uno de los motivos decorativos más utilizados en la época de Isabel de Castilla fue el repertorio de tipo vegetal, combinado con elementos zoomorfos y animales fantásticos, que fueron incorporados en la escultura funeraria a modo de ornamentación. Otro de los elementos utilizados fueron los *puttis* e infantes, integrados en las decoraciones vegetales. También es usual el caracol representado en escenas de lucha, o simios en diferentes posturas, referentes que ya aparecían en libros con miniaturas, como en el Libro de las Horas del Infante Alfonso. Todos estos elementos ornamentales son comunes en San Juan de los Reyes en Toledo (Villaseñor Sebastián 2011, 366-371). En el sepulcro del Infante en Miraflores predominan estos ornamentos también, donde aparecen elementos de tipo vegetal, un caracol, simios, entre otros, de igual manera que ocurre en San Juan de los Reyes, aunque en el sepulcro del Infante existen motivos más variados que en San Juan

de los Reyes, como por ejemplo la utilización de lechuzas o pelícanos (Villaseñor Sebastián 2017, 190-191).

En definitiva, hemos visto otro ejemplo donde se utilizó esta decoración marginal de la misma época que los enterramientos de Miraflores, pero los de Miraflores se utilizó un repertorio más rico y variado que en San Juan de los Reyes de Toledo.

6. Conclusiones

A partir del estudio sobre los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores podemos afirmar que la decisión de Juan II de erigir un panteón familiar en esta cartuja no fue una decisión aleatoria, sino que eligió este centro religioso como parte de un proyecto que aportaría singularidad y exclusividad a su panteón. Hemos observado como los sepulcros de Miraflores presentan características que no disfrutaban otras tumbas de la misma época tanto en su morfología como en el programa iconográfico que exhiben. Las bibliografía analizada sobre Miraflores no acaba de plasmar la individualidad de los sepulcros, en ella se afirma que son sepulcros de gran importancia, sin detallar que los hacen tan especiales. Por consiguiente a medida que hemos avanzado en nuestro estudio hemos querido comparar los sepulcros de Miraflores con otros, para así especificar las características únicas de los sepulcros de Miraflores. Los enterramientos de Miraflores fueron uno de los primeros en implantar una estética gótica que combinaba las influencias hispanoflamencas con algunos motivos de tradición islámica. La mayor parte de los estudios consultados no presentan un exhaustivo análisis de su iconografía sobre los sepulcros, y por ello en este trabajo se incide en sus particularidades iconográficas, como por ejemplo la diferencia en la iconografía de las Virtudes del sepulcro del Condestable Álvaro Luna con las Virtudes del sepulcro de los monarcas en Miraflores. Asimismo comentamos la morfología de los sepulcros y la diversidad iconográfica de enterramientos de la época anterior al reinado de Isabel de Castilla y durante su gobierno. Sin embargo en ninguno de los conjuntos analizados se exhibe una riqueza ornamental e iconográfica tan amplia y ostentosa como en la tumba de los reyes de Miraflores. El sepulcro del Infante Alfonso sí presenta más semejanzas con otros conjuntos de su época en cuanto a su emplazamiento, su morfología y su riqueza iconográfica y ornamental.

También es importante remarcar en Miraflores se utilizaron soluciones iconográficas novedosas. Mediante nuestro análisis de la Piedad que se emplaza en la tumba de los reyes, y partir de su comparación con otras obras hispánicas de este mismo tema y de una

cronología similar, podemos afirmar que la Piedad de Miraflores no sigue uno de los modelos habituales.

Seguidamente, dada la excepcional morfología estrellada de la tumba de los reyes, hemos proseguido con el análisis de otras obras que presentan la misma composición formal. Hemos revisado las fuentes que pudo conocer Gil de Siloé que le llevaran a crear este formato en un sepulcro, desde las bóvedas castellanas del reinado de Isabel la Católica hasta los tejidos de origen islámico. En definitiva a lo largo de este trabajo final de grado hemos puesto en valor la importancia y originalidad compositiva e iconográfica de los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores

7. Bibliografía

7.1 Bibliografía sobre los sepulcros de la Cartuja de Miraflores

- Andrés Ordax, Salvador (2007). “Iconografía de las Virtudes a fines de la Edad Media”. *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, 72-73: 9-34.
- Antón, Francisco (1951). “Un Gran Monumento Isabelino: el Colegio de San Gregorio de Valladolid y la Conquista de Granada”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 6: 101-110.
- Gómez Bárcena, María José (1988). *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Burgos.
- Pereda Espeso, Felipe (2001). “El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé, y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría de Arte (U.A.M)*, XIII: 53-85.
- Redondo Cantera, María José (2017). *La obra burgalesa de Diego de Siloé (1519-1528)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Rocha, Cinthia (2016). “Os sepulcros da Cartuxa de Miraflores: iconografía, soteriología e política”. *Anais dos encontros internacionais de estudos medievais*, I: 80-96.
- Silva Morata, Pilar (2005). “Isabel la Católica y el arte: gusto y devoción”. En *Ysabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo.
- Tarín y Juaneda, Francisco (1897). *La real Cartuja de Miraflores*. Burgos: Maxtor.
- Yarza Luaces, Joaquín (2007). *La Cartuja de Miraflores*. Madrid: Fundación Iberdrola.
- Yarza Luaces, Joaquín (1993). *Los reyes católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Editorial Nerea.
- Arias Guillén, Fernando (2015). “Enterramientos regios en Castilla y León (c. 842-1504). La dispersión de los espacios funerarios y el fracaso de la memoria dinástica”. *Anuario de estudios medievales*, 45: 643-675.
- Alonso Ruiz, Begoña (2011). “Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano”. *La Arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex.
- Rodríguez Velasco, María (2014). “Símbolos para la eternidad: iconografía funeraria en

la Baja Edad Media”. *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. Madrid: Ediciones Escorialenses.

7.2 Bibliografía de otros conjuntos funerarios e iconografía

Nieva Ocampo, Guillermo; González Cuerva, Rubén; M. Navarro, Andrea (2016). *El príncipe, la corte y sus reinos: Agentes y prácticas de gobierno en el mundo hispano (ss. XIV-XVIII)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Tucumán.

Panizo Arias, Isabel (2005). “Real de Juan I”. En *Ysabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo.

Villaseñor Sebastián, Fernando (2011). “La decoración marginal de la arquitectura tardogótica castellana y sus otros correlatos artísticos”. Begoña Alonso Ruiz (coord.). *La Arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex.

Ibáñez Fernández, Javier; Alonso Ruíz, Begoña (2016). “La recuperación definitiva del modelo de planta octogonal en tierras castellanas: el primer cimborrio de la catedral de Burgos y su impacto”. En *El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna*, 31: 115-202.

Domínguez Casas, Rafael (1990). “San Juan de los Reyes: espacios funerarios y aspecto regio”. *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, LVI: 364-383.

De Azcárate Ristori, José María (1971). “Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica”. *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, 37: 201-223.

Checa Cremades, Fernando (2004). “Isabel I de Castilla: los lenguajes artísticos de poder”. En VV. AA. *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado (Quinto centenario de Isabel la Católica. 1504-2004)*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Pérez Higuera, Teresa (2004). “Proyecto para la Iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo”. En VV. AA. *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado (Quinto centenario de Isabel la Católica. 1504-2004)*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Piquero López, Blanca (2005). “Capilla de Santiago (capilla funeraria del condestable don Álvaro de Luna)”. En *Ysabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo.

Suárez Fernández, Luis (2005). “La personalidad de Isabel de Trastámara, reina”. En

- Ysabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo.
- Silva Morata, Pilar (2005). “Isabel la Católica y el arte: gusto y devoción”. En *Ysabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo.
- Morales Cano, Sonia (2011). “La escultura funeraria gótica en la provincia de Toledo”. *Anales de Historia del Arte*, número extraordinario 1: 353-364.
- Martínez de Simón, Elena Martín (2013). “Un modelo funerario de la escuela burgalesa: las capillas centrales de la segunda mitad del siglo XV en Burgos”. *Anales de Historia del Arte*, 23: 273-287.
- Casas, Narciso (2013). *Historia y arte en las catedrales de España*. Madrid: Bubok.
- Franco, Ángela (2004). “Taller nazarí: fragmento de tejido”. En VV. AA. En *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado (Quinto centenario de Isabel la Católica. 1504-2004)*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Porras Gil, María Concepción (2004). “Almoacellas” y “Portapaz”. En VV. AA. *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado (Quinto centenario de Isabel la Católica. 1504-2004)*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Franco, Ángela (2005). “Grupo de la Piedad”. En *Ysabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo.
- Ocaña Rodríguez, Estrella (2005). “Virgen de la Piedad”. En *Ysabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo.
- Pérez Higuera, Teresa (2005). “Llanto por Cristo muerto” y “Yacentes de los reyes Enrique II, Juana Manuel, Enrique III y Catalina de Lancaster”. En *Ysabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo.
- Hernández Redondo, José Ignacio (2004). “Piedad”. En VV. AA. *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado (Quinto centenario de Isabel la Católica. 1504-2004)*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Gómez Talavera, María del Mar (2005). “Dobla ecuestre de Enrique II”. En *Ysabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo.
- Pereda Espeso, Felipe (2005). “Sepulcros de Juan I y Leonor de Aragón” y “Sepulcro del obispo Alonso Carrillo de Albornoz”. En *Ysabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo.
- Panizo Arias, Isabel (2005). “Real de Juan I”. En *Ysabel la reina Católica: una mirada*

desde la catedral primada. Toledo: Arzobispado de Toledo.

Serra Desfilis, Amadeo (2005). “Sepulcro del Cardenal Gil de Albornoz”. En *Ysabel la reina Católica: una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo.

Villaseñor Sebastián, Fernando (2017). “Las hojas donde anidan geniecillos y animaluchos: Gil de Siloé y los espacios para lo profano en la Castilla tardogótica”. *Codex Aquilarensis*, 33: 171-197.

ANEXO I. Temas iconográficos y motivos ornamentales en el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal

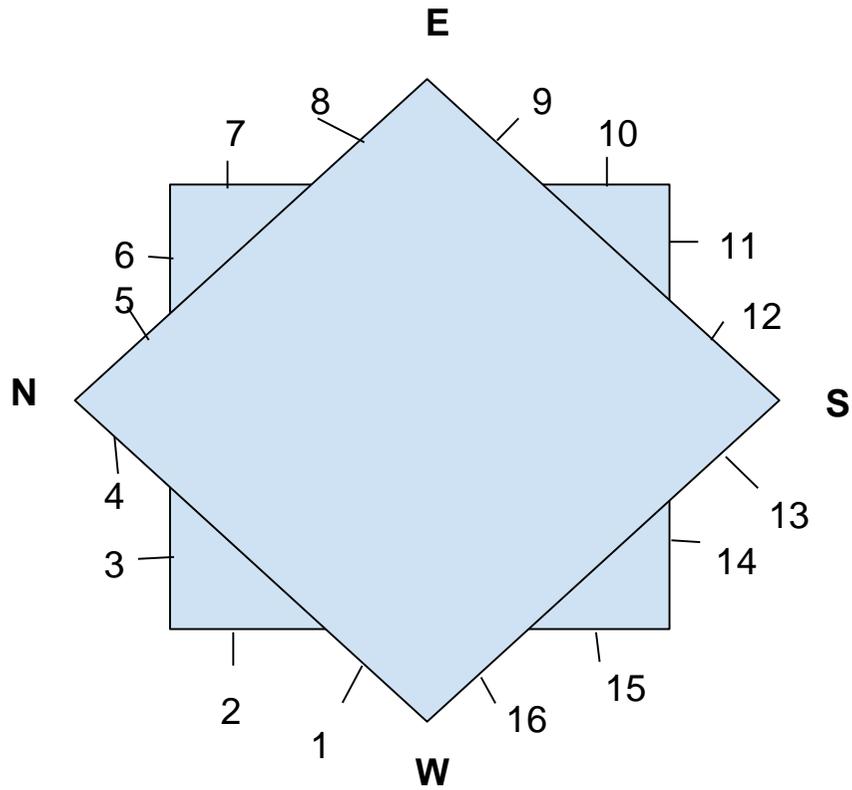
I. 1. Paneles del registro inferior:

Paneles	Elementos escultóricos
Panel 1	León con infante. Significado: fuerza del amor.
Panel 2	León y un perro. Significado: paso del tiempo.
Panel 3	León recostado
Panel 4	León con escudo sin blasón.
Panel 5	León devorando a un infante.
Panel 6	León recostado y filacteria.
Panel 7	Panel vacío en la actualidad.
Panel 8	León tumbado.
Panel 9	León sobre un niño o animal.
Panel 10	León sujeta algo con las garras
Panel 11	León con escudo sin blasón
Panel 12	León recostado.
Panel 13	León recostado con una calavera
Panel 14	León tumbado.
Panel 15	León recostado, sus garras sostienen una cabeza humana.
Panel 16	León tumbado.

I. 2. Vértices del poliedro (registro central):

Vértices del Poliedro	Ornamentación escultórica
Vértice oeste	Tres monjes cartujos y libros abiertos.
Vértice suroeste	Emblema de armas de Juan II, sujeto por infantes, flanqueado por leones y cuatro profetas.
Vértice sur	Emblema de armas de Juan II, flanqueado por leones y apoyado sobre infantes.
Vértice sureste	Escudo sobre el cráneo de un león, flanqueado por dos leones y sobre el escudo profetas.
Vértice este	Tres monjes cartujos, con algunos libros abiertos, su mirada se dirige hacia el altar mayor.
Vértice noreste	Blasón de armas de la reina, sobre un cráneo de un león. Sobre el escudo cuatro profetas.
Vértice norte	Escudo de la reina flanqueado por leones.
Vértice noroeste	Escudo sin blasón flanqueado por leones, y cuatro profetas encapuchados, que sujetan filacterias y libros.

I. 3. Esquema de los paneles del registro central:



I. 4. Esculturas en los paneles del registro central:

Esculturas en los paneles (Oeste a Este)	Esculturas en los paneles (Este a Oeste)
Virgen amamantando al niño o Virgen de la leche (1)	La Fe (9)
Abraham y el Sacrificio de Isaac (2)	La Esperanza (10)
José (Profeta) (3)	La Caridad (11)
Sansón (4)	La Prudencia (12)
Rey David (5)	La Justicia (13)
Daniel (6)	La Fortaleza (14)
Esdras (7)	La Templanza (15)
Reina Ester (8)	La Piedad (16)

ANEXO II. Figuras

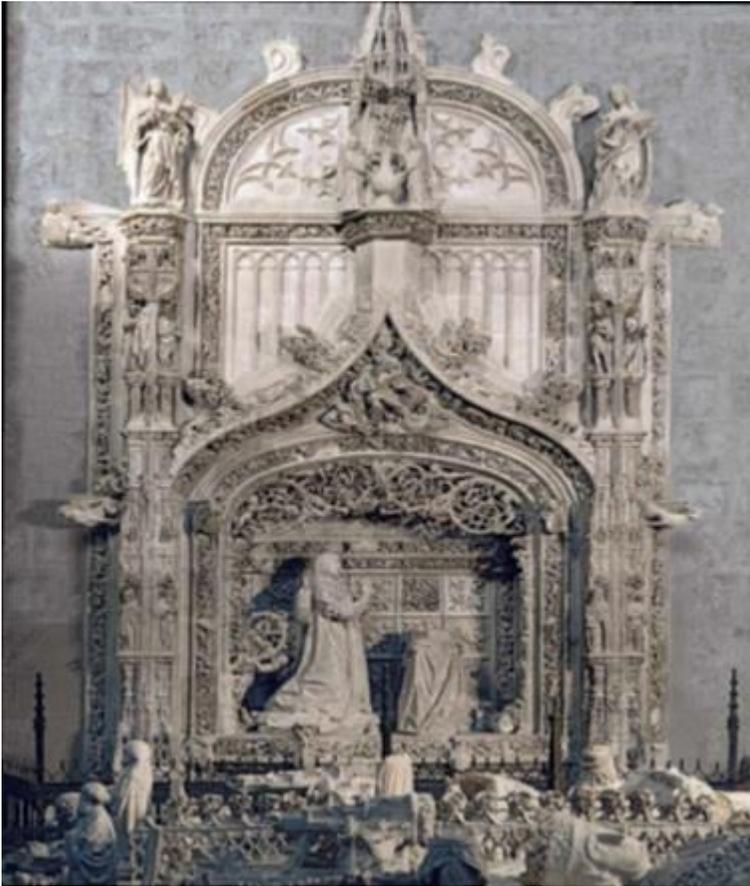


Figura 1: Vista panorámica del sepulcro del Infante Alfonso en Miraflores

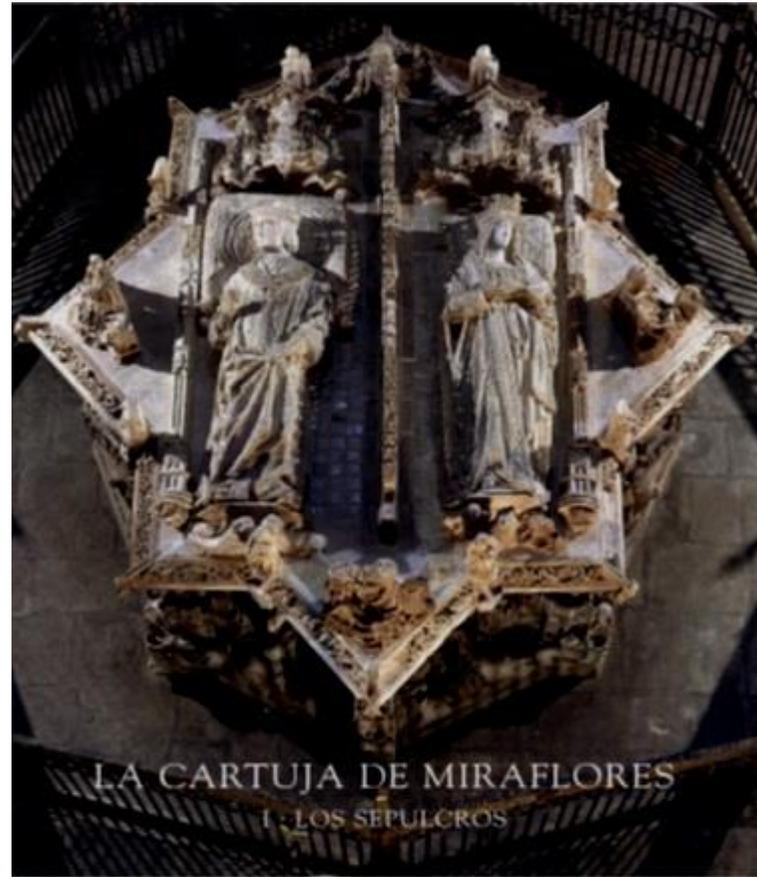
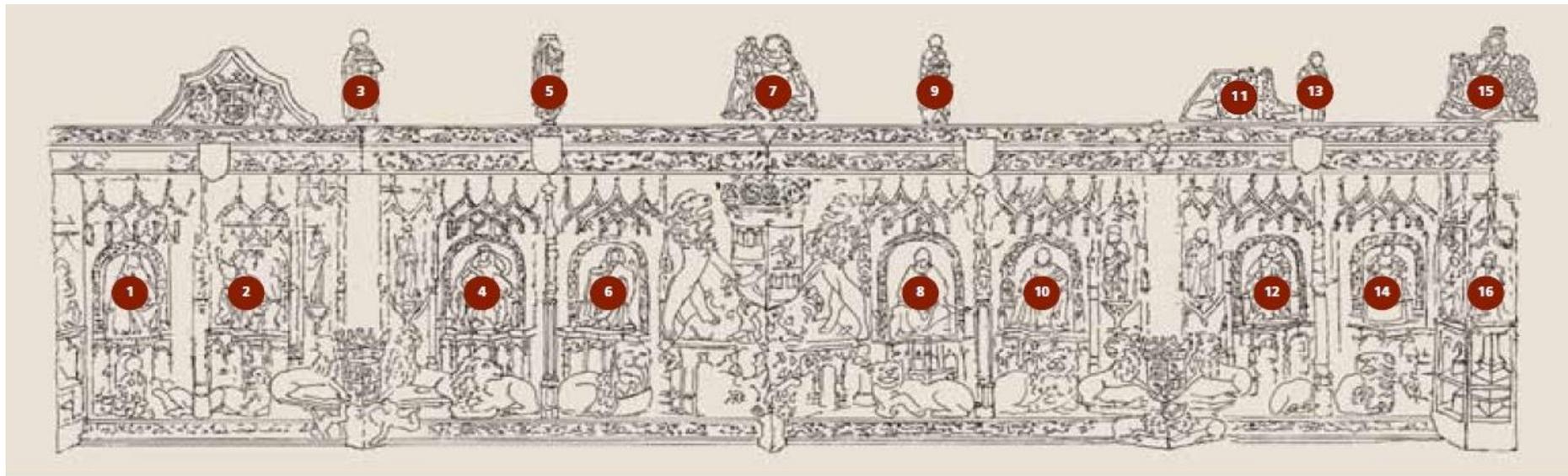
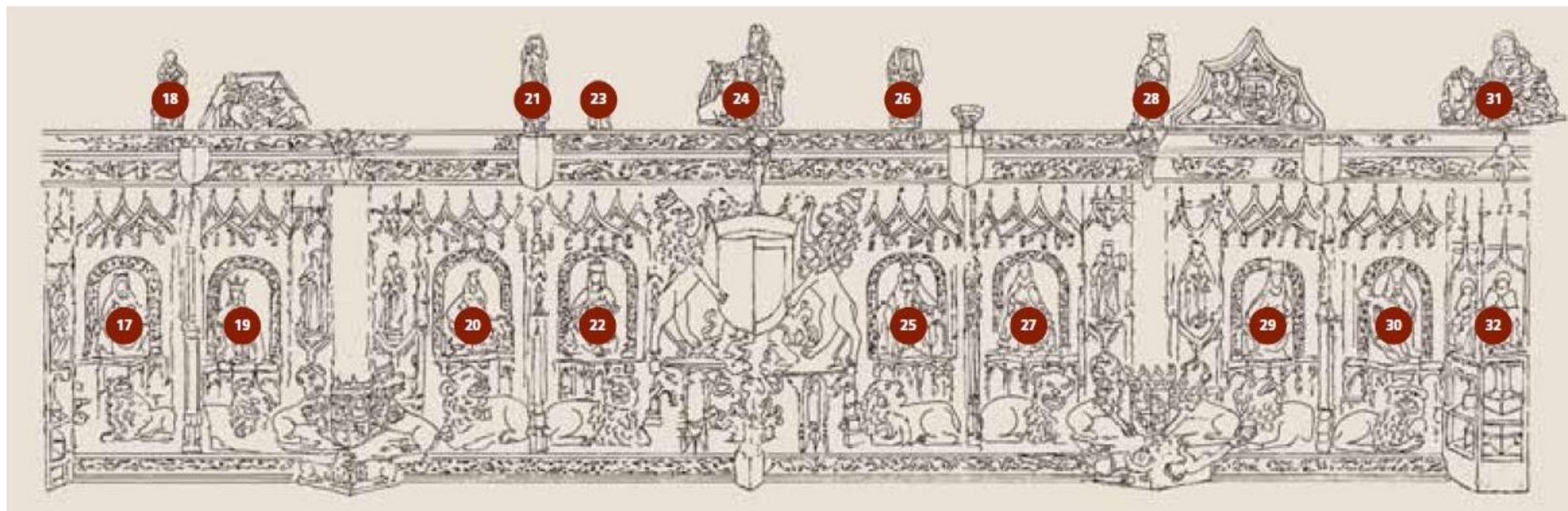


Figura 2: Vista superior de la tumba de Juan II e Isabel de Portugal en Miraflores



- | | | |
|----------------------|--|---------------------------|
| 1 Virgen de la leche | 7 San Mateo Evangelista | 12 Esdrás |
| 2 Abraham | 8 Rey David | 13 Profeta |
| 3 Profeta | 9 Profeta (ubicado en el mismo
lugar que en 1952) | 14 Reina Ester |
| 4 Joseph | 10 Daniel | 15 San Marcos Evangelista |
| 5 Profeta | 11 León con dos cuerpos | 16 Monjes cartujos |
| 6 Sansón | | |

Figura 3: Esquema del repertorio iconográfico del lado norte o lado del rey del sepulcro de los reyes en Miraflores.



17 Alegoría de La Fe
 18 Profeta
 19 Alegoría de La Esperanza
 20 Alegoría de La Caridad
 21 Profeta

22 Alegoría de La Prudencia
 23 Profeta (dudosa procedencia)
 24 San Lucas Evangelista
 25 Alegoría de La Justicia
 26 Profeta
 27 Alegoría de La Fortaleza

28 Reina
 29 Alegoría de La Templanza
 30 Piedad o Quinta Angustia
 31 San Juan Evangelista
 32 Monjes cartujos

Figura 4: Esquema del repertorio iconográfico del lado sur o lado de la reina del sepulcro de los reyes en Miraflores

Anexo III. Procedencia de las figuras.

Figura 1: Yarza Luaces, Joaquín (2007). *La Cartuja de Miraflores: los sepulcros*. Madrid:

Fundación Iberdrola: 14.

Figura 2: Yarza Luaces, Joaquín (2007). *La Cartuja de Miraflores: los sepulcros*. Madrid:

Fundación Iberdrola: portada.

Figura 3 y 4: Yarza Luaces, Joaquín (2007). *La Cartuja de Miraflores: los sepulcros*. Madrid:

Fundación Iberdrola: 87.