

La Escultura Gótica Funeraria de la Catedral de Ávila

Sonia Caballero Escamilla



de Alba
(189)



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ÁVILA
INSTITUCIÓN GRAN DUQUE DE ALBA



Institución Gran Duque de Alba



Institución Gran Duque de Alba

CDU 73.033.5(460.189)
726.82(460.189)

Sonia Caballero Escamilla

LA ESCULTURA GÓTICA FUNERARIA DE LA CATEDRAL DE ÁVILA



2007



MONOGRAFÍAS DE ARTE Y ARQUITECTURA ABULENSES

1. LA IGLESIA Y EL CONVENTO DE SANTA ANA EN ÁVILA
María José Arnáiz, Jesús Cantera, Carlos Clemente, José Luis Gutiérrez.
2. ALDEAVIEJA Y SU SANTUARIO DE LA VIRGEN DEL CUBILLO
Amalia Descalzo Lorenzo.
3. MOLINOS DE LA ZONA DE PIEDRAHITA Y EL BARCO DE ÁVILA
Agustín del Castillo de la Lastra.
4. LA CUSTODIA DEL CORPUS EN ÁVILA
Nicolás González González y Antonio de la Cruz Vaquero.
5. ÁVILA ROMÁNICA. TALLERES ESCULTÓRICOS
DE FILIACIÓN HISPANO-LANGUEDOCIANA
M^{re} Margarita Vila Da Vila.
6. PASEOS Y JARDINES PÚBLICOS DE ÁVILA
Sonsoles Nieto Caldeiro.
7. EL ROMÁNICO DE SAN VICENTE DE ÁVILA
(ESTRUCTURAS, IMÁGENES, FUNCIONES)
Daniel Rico Camps.

I.S.B.N.: 978-84-96433-37-3

Dep. Legal: AV-179-2006

Imprime: IMCODÁVILA, S.A.

Área Industrial de Vicolozano. Parcela 29
05194 Vicolozano (Ávila)

AGRADECIMIENTOS

a mis padres



Institución Gran Duque de Alba

AGRADECIMIENTOS

Deseo manifestar mi agradecimiento a aquellas personas e instituciones que han contribuido de una u otra manera a la realización de este trabajo.

En primer lugar quiero expresar mi gratitud a mi directora de Tesis, Lucía Lahoz, por haber aceptado la dirección de esta investigación y aquellas que le van a seguir, por su paciencia, entrega y sobre todo por sus acertados e inteligentes consejos. Igualmente, a todos los miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca por estar siempre ahí.

Por otro lado, a mi familia y sobre todo a mis padres, puesto que sin su apoyo incondicional no hubiera sido posible llevarlo a término. A mis amigos, y entre ellos especialmente, Alberto Medina González y M^a Carmen Gómez Muñoz que, aparte de su amistad y magisterio, me han ofrecido en todo momento ayuda material y moral así como el apoyo y la confianza en alguien que da sus primeros pasos en el complejo mundo de la investigación.

Por supuesto, agradezco al Cabildo Catedralicio, al Vicario general de la Diócesis D. Fernando Gutiérrez Santamaría, a D. Vicente Aparicio y a D. Tomás Sobrino, Delegado de Patrimonio, las facilidades que me han prestado, su atención y sugerencias, así como su autorización para la realización del necesario reportaje fotográfico.

Finalmente a los miembros del Archivo Diocesano, Juan Carlos, D. Justo, D. Bernardino..., al personal de bibliotecas de la Universidad de Salamanca, del Archivo Histórico Provincial de Ávila, Archivo Nacional, Biblioteca Nacional de Madrid y sobre todo a la Asociación de Heráldica Española, en especial, a Elena Fernández del Cerro por su amabilidad e información prestada sobre esa disciplina y a la Fundación Cultural Santa Teresa junto al que fue su director, D. José Luis Gutiérrez Robledo, así como a Isabel López Fernández por su ofrecimiento constante.

Para cerrar este apartado, mi más sincera gratitud a la Institución Gran Duque de Alba y a su director D. Carmelo Luis López, sin cuyo apoyo hubiera sido posible ver esta investigación en forma de libro y a la Junta de Castilla y León por hacerme beneficiaria de una de las becas del programa de "Formación de Personal Investigador".

SUMARIO

*Vida del alma triste, y desdichada,
Desdichada al que al mundo dio acogida
Acogida de todos ocupada.
Ocupada en andar siempre escondida,
Escondida de aquel, que eres deseada,
Deseada solamente te detienes,
Detienes nos el bien, y en ello vienes.*

(El Autor a la Muerte. Octava.
Fr. Luis Ariz.: *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila*, 1607.
Ed. Facsimil, Ávila, 1978. Tercera parte. Pág. 312).

SUMARIO

Presentación	15
Prólogo	17
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	
LA ESCULTURA GÓTICA FUNERARIA EN ÁVILA	21
2. INTRODUCCIÓN	
LA IDEA Y EL SENTIMIENTO DE LA MUERTE EN EL	
ÁVILA BAJOMEDIEVAL	29
3. LA ESCULTURA GÓTICA FUNERARIA DE LA CATEDRAL	
DE ÁVILA	39
3.1. La Catedral: proceso constructivo	41
3.2. La Liturgia en la Catedral y su influencia en los momentos	
funerarios	49
3.3. Comitentes	54
3.4. Artistas y Talleres	56
3.5. Tipología de los sepulcros	59
3.5.1. Arquitectónica	59
3.5.2. Sepulcros con yacente	61
3.5.3. Sepulcros sin yacente	63
3.6. Variantes iconográficas	63
3.6.1. Temas de carácter escatológico	64
3.6.2. Temas de carácter religioso	66
3.6.3. Temas de carácter litúrgico	70
3.6.4. Temas de carácter cotidiano	71
3.6.5. Temas de carácter profano	73
3.7. Los Epitafios y su simbolismo	74

4. LAS CAPILLAS DE LA CATEDRAL Y SUS SEPULCROS GÓTICOS	77
4.1. Capilla de San Miguel	79
4.1.1. Advocación	80
4.1.2. Sepulcro de Esteban Domingo	82
4.1.3. Sepulcro de Blasco Muñoz	95
4.1.4. Sepulcro de Ruy González Dávila	97
4.2. Capilla de San Pedro	98
4.2.1. Sepulcro de Nuño González del Águila	98
4.2.2. El Retablo de San Pedro	101
4.3. Capilla de San Antolín	105
4.4. Capilla de S. Rafael y Capilla de los Velada	107
4.4.1. Sepulcro de D. Domingo Martínez	109
4.4.2. Grisalla de Santa Ana	110
4.5. Capilla de S. Nicolás	116
4.5.1. Advocación	116
4.5.2. Sepulcro de D. Hernando	118
4.5.3. Sepulcro de D. Domingo Dentado	128
4.6. Capilla de Santiago	129
4.6.1. Sepulcro de Domingo Blasco	129
4.6.2. Sepulcro del obispo D. Yagüe	130
4.7. Capilla de Nuestra Señora de Gracia	131
4.7.1. Sepulcros	132
4.8. Capilla de San Juan Evangelista	133
4.8.1. Sepulcro de Beatriz Vázquez	134
4.8.2. Sepulcro de D. Domingo Juárez	135
4.9. Capilla de San Esteban	136
4.9.1. Sepulcro de Gonzalo del Águila	137
4.9.2. Sepulcro de Diego del Águila	138
4.10. Capilla de Nuestra Señora de la Clastra	138
4.10.1. Advocación	139
4.10.2. Sepulcro de don Diego de las Rocas	142
4.10.3. Juan Nuñez Dávila	152
4.11. Capilla de San Blas	154
4.11.1. Aspecto primigenio de la capilla	155
4.11.2. Sepulcro de D. Sancho Blázquez Dávila	157
4.11.3. Sepulcro de Blasco Dávila	164
4.11.4. Sepulcro de D. Sancho Dávila	168
4.11.5. Sepulcro de D. Sancho de Peralta	170
4.11.6. Pinturas	170

4.12. Capilla de San Ildefonso	174
4.12.1. Sepulcro de D. Pedro González de Valderrábano	176
4.12.2. Sepulcro de <i>deán gordo</i> : Don Alonso González de Valderrábano	182
4.12.3. Sepulcro de D. Alonso II	185
4.13. Capilla de San Andrés	188
5. EL CLAUSTRO COMO ESPACIO FUNERARIO	189
5.1. Sepulcros	194
6. YACENTE DE MADERA	197
7. SEPULCROS DESAPARECIDOS	203
7.1. Sepulcro de Gómez Dávila	205
7.2. Sepulcro de González Dávila	207
8. CONCLUSIÓN A MODO DE EPÍLOGO	209
9. DOCUMENTACIÓN	215
10. BIBLIOGRAFÍA	225
ANEXO GRÁFICO	247

PRESENTACIÓN

Siempre es una satisfacción la presentación de un nuevo estudio que nos proporcione las claves necesarias para la valoración y comprensión del rico patrimonio de nuestra provincia. En este caso, una joven investigadora de la Universidad de Salamanca, Sonia Caballero Escamilla, se encarga de guiarnos por una senda apenas explorada, la escultura gótica funeraria de la Catedral de Ávila.

Uno de los objetivos planteados por la propia autora en su libro fue la de continuar la labor emprendida por D. Eduardo Ruiz Ayúcar en su libro *Sepulcros artísticos de Ávila* escrito allá por el año 1985 y publicado por la Institución "Gran Duque de Alba". Aquel primer acercamiento a los monumentos funerarios de Ávila fue consecuencia directa del interés que suscitaban estos depositarios de la memoria individual y colectiva de una sociedad del pasado. Pues bien, el libro que el lector tiene en sus manos nos acerca a una época pretérita, convirtiéndonos en testigos privilegiados de un acontecer que se denomina histórico, de una mentalidad, una manera de vivir y de morir, sirviéndose no sólo del documento escrito sino de todo aquello que recoge más directamente las creencias, impresiones y sensaciones de la sociedad medieval, es decir, las manifestaciones literarias, los edificios, su mobiliario, la topografía templaria, la liturgia y los diversos tipos de imágenes que, de una manera muda, actúan de interlocutores entre nuestra época y la pasada. Ahora bien, como soportes de un mensaje exigen el conocimiento del código y el contexto en el que fueron creadas, más aún cuando la recepción ha variado con el transcurso de los siglos, y es precisamente lo que Sonia se ha encargado de proporcionarnos en este estudio.

Las próximas páginas suponen la recreación de un ambiente en el que la muerte era un elemento más de la vida cotidiana y en el que los mismos sepulcros y su

ubicación marcaban perfectamente las diferencias de acuerdo con la jerarquía social establecida. Así, la propia elección del lugar de sepultura, su ubicación dentro del templo elegido, las advocaciones o las imágenes representadas en los sepulcros y pinturas constituyen un conjunto único y coherente para aproximarnos a una época y a sus personajes. Pero además, la preferencia por un estilo artístico determinado, la importación de modelos foráneos así como la llegada de artistas procedentes de otras zonas geográficas se refleja en la tipología y características de los sepulcros, informándonos de cuestiones relativas al gusto de los que efectúan el encargo artístico, es decir, sus promotores, pero también sobre sus ejecutores, los artistas o, según la mentalidad medieval, artesanos. De este modo, Sonia Caballero no sólo se ocupa de interpretar el contenido sino también de analizar la forma, pues con ella se relaciona, en parte, la función de una obra. Precisamente, los usos y significados originales y los escenarios en los que tenían lugar se han desvirtuado con el transcurso de los siglos, privándonos así de una apreciación adecuada, una carencia a la que se da respuesta en las páginas que siguen.

En resumidas cuentas, el libro que aquí se presenta tiene un gran interés no sólo para la comunidad científica por las novedades que aporta para el conocimiento de la escultura gótica funeraria, sino también para el gran público, al que invitamos a valorar y admirar las joyas del arte funerario del que la Catedral de Ávila ofrece una buena muestra. Al retablo mayor y al sepulcro de El Tostado, calificados en varias ocasiones como "joyas absolutas del templo", debemos sumar muchos de los sepulcros góticos que pueblan silenciosamente las naves catedralicias. Las pautas para una percepción adecuada se ofrecen en este libro, la contemplación y el disfrute es cosa de cada uno.

Agustín González González

Presidente de la Diputación Provincial de Ávila

PRÓLOGO

Que en los últimos años, la historiografía artística se ha interesado por la producción funeraria gótica, es argumento que se confirma por sí solo. Una simple hojeada a la bibliografía denota con claridad la atención concedida a la investigación centrada en el Sentimiento y la Idea de la muerte en la Edad Media, ligada, por otra parte, al cultivo de la historia de las mentalidades. Al hilo de esa corriente historiográfica, con amplia vigencia en la escuela francesa, pronto comenzó a despertar la atención de un nutrido grupo de estudiosos de la Península que, desde el campo de la literatura, la historia o la historia del arte, se preocuparon, y ocuparon, en despejar el alcance, el valor y la proyección que esas manifestaciones gozaron. Gracias a sus trabajos hoy conocemos mejor el comportamiento del hombre medieval hacia la muerte, las prácticas funerarias, sus miedos, sus preocupaciones, sus intereses... No sería justo ignorar las deudas con la historiografía europea, especialmente con los pioneros Panofsky, Tenenti, Jacobs, Ariès, Duby, Le Goff y tantos otros. Pero sería igualmente arbitrario no aludir al salto cuantitativo y cualitativo de la investigación hispana desde aquellos primeros estudios de Orueta, a los más recientes de Ara Gil, Gómez Bárcena, Moralejo, Núñez, Español, Sánchez Ameijeiras, Yarza, Mitre, Guinace, entre otros, todos -y otros que no se citan- han contribuido, en distinta medida, a perfilar un panorama más nítido.

A estos estudios me es grato añadir un nuevo título: *La escultura gótica funeraria de la catedral de Ávila*. El trabajo constituye la Tesis de Licenciatura de Sonia Caballero, realizada bajo mi dirección y defendida en la Universidad de Salamanca en junio del 2003. En principio, la elección del tema venía a cumplir un vacío de investigación. Se contaba con la monografía de Ruíz Ayúcar *Sepulcros artísticos de Ávila*, pero el tiempo transcurrido desde su aparición y el nuevo panorama de la investigación actual aconsejaban abordarlo bajo otros presump-

tos. Existían igualmente una serie de contribuciones, puntuales y punteras, sobre determinados conjuntos como las de Sánchez Ameijeiras para la producción del siglo XIII, las interpretaciones tangenciales -siempre atinadas, esclarecedoras y pioneras- de Francesca Español, las de Pérez Liguera sobre la producción del taller de Ferrand González, las de Abad Castro sobre alguna capilla o los estudios de Carrero sobre el espacio claustral y la funcionalidad de sus dependencias. Partiendo de esa realidad y, por supuesto, teniendo muy presentes, Sonia Caballero construye la suya propia.

Por una parte centrarse en un edificio posibilitaba vislumbrar la evolución de ese sentimiento a lo largo de los siglos del Gótico a través de la práctica artística funeraria, así como analizar sus cambios formales y estilísticos, detectar el ritual litúrgico, apurar los usos y las variantes iconográficas, e incluso reseñar la implicación de los distintos estamentos sociales. Tarea que Sonia Caballero ha acometido con éxito. Se trata de un estudio riguroso, aunque no podemos olvidar que es su primer trabajo y, como todos, puede superarse, si bien ya se perfila el tono de sus futuras investigaciones con que nos sorprenderá, no lo dudo, en su Tesis Doctoral sobre las Artes Plásticas del S. XV en Ávila. Como directora deseo destacar en primer lugar su curiosidad e interés, pero ello unido a la madurez y coherencia. Es un estudio reflexivo y razonado, bien argumentado y valiente en sus hipótesis.

De todos modos, el título no hace justicia a lo que en realidad se aborda, en principio es mucho más. No se limita única y exclusivamente a la producción funeraria de la catedral abulense sino que busca las implicaciones con la producción monumental, e incluso llega a rastrear la influencia o los ecos de determinados proyectos prestigiados en la práctica artística doméstica de la ciudad castellana. No se olvidan tampoco los cauces y los préstamos cruzados entre las diversas actividades artísticas, que nos ayudan a conocer mejor cómo operaban estos talleres y cómo se concibieron los conjuntos, formando parte de esa vida de las formas que el historiador a veces ignora. Aludimos arriba a su valentía, se arriesga en sus interpretaciones, con argumentos expone sus razones y no duda en modificar la cronología de determinadas piezas, así como cambiar las atribuciones, o incluso la propia funcionalidad o destino de algunas obras. Interés reviste la atención que concede a los distintos ámbitos litúrgicos con función funeraria, analizando sus advocaciones, intentado rastrear sus causas y sus porqués, así como recomponiendo los programas iconográficos originales. Se marca la evolución y las dependencias del arte funerario catedralicio, desde sus vinculaciones salmantinas y especialmente leonesas del XIII, hasta la posterior influencia toledana.

Pero Sonia ha buscado también los cambios que han alterado nuestra percepción de esas obras e incluso dedica un capítulo al arte desaparecido, intentado desentrañar esos silencios de la Historia. En suma, una muestra de un buen hacer por el que no me queda más que felicitar a la autora y a la Institución Gran Duque

de Alba por su publicación, dado que contribuye a un mejor conocimiento de nuestra Historia, pues como decía Saramago: *El respeto por el patrimonio está, probablemente, en relación directa con el don de recordar.*

Lucía Lahoz

**Profesora Titular de Historia del Arte Medieval.
Universidad de Salamanca**



Institución Gran Duque de Alba

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

LA ESCULTURA GÓTICA FUNERARIA EN ÁVILA



Institución Gran Duque de Alba

El tema de la muerte ha ocasionado en los últimos años un gran número de seguidores que se han visto atraídos por la investigación en este campo, siendo también muchos los cursos y congresos que se vienen organizando en torno a este tema. Los que marcaron un hito por la variedad de materias que recogen, son los organizados en Santiago de Compostela bajo el título *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y el Arte de la Edad Media*¹. La importancia que se les otorga viene justificada puesto que se analiza el fenómeno de la Muerte bajo distintas ópticas que van desde la liturgia, pasando por los testamentos, la iconografía, literatura...superando así la mera "historia del arte sepulcral" para utilizar las manifestaciones artísticas fúnebres como objetos comunicativos que reflejan la esencia de una época en la que "el espectáculo de la muerte formaba parte de la vida cotidiana de la ciudad"².

Serán los historiadores de las mentalidades quienes se interesen en primer lugar por el fenómeno de la muerte. Destacan los libros de Tenenti³, Ariès⁴, Vovelle⁵ o Guance⁶ entre otros. Con sus reflexiones pusieron de manifiesto la riqueza de este tema visto desde diversos ángulos, utilizando toda forma de expresión humana como objeto parlante que comunica el modo de sentir de la sociedad que lo crea.

Organizados por los profesores Portela Silva y Nuñez Rodríguez: *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, I y II, Santiago de Compostela, 1986 y 1992.

² Portela, E. y Pallares: "Los espacios de la muerte", *La idea y el sentimiento...* (II), 1992. Op. cit. Pág. 31. Anteriormente Huizinga ya se manifestaba en este sentido: "No hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV. Sin cesar resuena por la vida la voz del *Memento mori*", *El Otoño de la Edad Media*, Alianza Universidad, Madrid, 1994, duodécima reimpresión). Pág. 194.

³ Tenenti, Alberto: *La vie et la mort à travers l'art du XV siècle*, Armand Colin, Paris, 1952.

⁴ Ariès, Philippe: *La Muerte en Occidente*, Barcelona, 1977; *Essais sur l'histoire de la mort*, Paris, 1975; *El Hombre ante la Muerte*, ed. Taurus, Madrid, 1983.

⁵ Vovelle, Michel: *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Gallimard, Paris 1983.

⁶ Guance, Ariel: *Los Discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998.

En España, aunque con retraso respecto a Francia, arraigó con mucha fuerza constituyendo hoy día uno de los temas más interdisciplinares que nos permite conocer distintas facetas de la sociedad de una época, desde la mentalidad, pasando por el contexto histórico o la producción artística. Reflejo de ello son las numerosas publicaciones sobre escultura funeraria que han aparecido en distintas regiones de nuestro país. Basta con citar los estudios de Franco Mata en el ámbito leonés¹, Ara Gil en la provincia de Valladolid², el profesor Núñez para la zona gallega³, Francesca Español en Cataluña⁴, Gómez Bárcena dedica su atención al foco burgalés⁵, Lucía Lahoz sobre la escultura funeraria en el foco alavés⁶ o el profesor Yarza con artículos y libros de carácter general, destacando entre los primeros su estudio sobre la capilla funeraria en torno a 1400⁷; y así podríamos seguir la lista hasta abarcar un gran número de provincias con estudios, más o menos rigurosos, que analizan el fenómeno de la muerte en sus distintas manifestaciones.

Por su carácter de pioneros, es obligado destacar los artículos de Francesca Español titulados "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la Península Ibérica"⁸ y "Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)"⁹. Ambos tuvieron una gran repercusión historiográfica puesto que invalidaron teorías que se habían mantenido hasta ese momento como ciertas. En el caso del primero, se creía que "El Encuentro de los Tres Vivos y los Tres Muertos" no existía en la Península Ibérica. Con este trabajo demostró lo contrario al identificarlo en un relieve de un frontal de Fraga o los frescos de Alcañiz.

¹ Franco Mata, Ángela: *Escultura gótica en León*. Instituto <<Fray Bernardino de Sahagún>>, Excmo. Diputación de León, Patronato <<José M^a Quadrado>>, C.S.I.C., León, 1976. Posteriormente ha realizado una revisión. Vid. *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, Instituto Leonés de cultura, León, 1998. De muy reciente aparición es el libro *Escultura Gótica en Ávila*, Fundación Las Edades del Hombre 2004, en el que la misma autora dedica unas páginas a la escultura funeraria.

² Ara Gil, Clementina Julia: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977.

³ Núñez Rodríguez, Manuel: *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega (la imaginería funeraria del Caballero S. XIV y XV)*. Orense, 1985.

⁴ Español Bertrán, Francesca: *La escultura gótica funeraria en Cataluña (siglo XIV)*. Universidad de Barcelona (Tesis doctoral inédita), 1987.

⁵ Gómez Bárcena, M^a. Jesús: *Escultura funeraria gótica en Burgos*, Diputación Provincial de Burgos, Madrid, 1988.

⁶ Lahoz, Lucía: *La escultura gótica funeraria en Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1996.

⁷ Yarza Luaces, Joaquín: "La capilla funeraria hispana en torno a 1400", *La idea y el sentimiento de la muerte...* op. cit. Pp. 67-92. Santiago de Compostela, 1986.

⁸ Español Bertrán, Francesca: "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la Península Ibérica", *Estudios de Iconografía Medieval Española*, Edición a cargo de Joaquín Yarza Luaces, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1984. Pp. 53-133.

⁹ Idem: "Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)", *Revista d'Art*, Universitat de Barcelona, Departament d'Art, 1987. Pp. 125-176.

Con el segundo, tras la identificación de la representación de la ceremonia conocida como *Correr les armes* en un sepulcro nobiliario de la segunda mitad del S.XIV, demostró su ejercicio por miembros de la nobleza frente al argumento tradicional que lo consideraba exclusivo de la Casa Real; por otro lado, adelanta su práctica al siglo S.XIV en contra de la propuesta mantenida hasta entonces que lo fechaba en el S.XV¹⁶.

Con un sentido más general son imprescindibles los estudios de Rocío Sánchez Ameijeiras sobre la iconografía funeraria en el ámbito castellano-leonés¹⁷; más allá de suponer un corpus de temas utilizados en el marco funerario, se busca el fondo de la cuestión viendo la interacción que existe entre las distintas artes y la importancia que tienen como reflejo de mentalidades. En este sentido es importante citar también la tesis de Marta Cendón sobre la *Iconografía del Obispo en la Castilla de los Trastámara*¹⁸.

Si centramos la atención en Ávila, el famoso *Catálogo de la Provincia de Ávila* de D. Manuel Gómez Moreno¹⁹, supone un clásico de obligada consulta en cualquier estudio histórico-artístico que se emprenda, y un punto de partida importante sobre todo por las noticias que nos ofrece de obras hoy desaparecidas o modificadas en distintos aspectos. Sin embargo su propio carácter de catálogo hace insuficiente el conocimiento del tema que nos proponemos abordar.

El primer libro que trata específicamente de sepulcros es el titulado *Sepulcros artísticos de Ávila* de Eduardo Ruiz Ayúcar²⁰. Realiza una valoración independiente de los monumentos funerarios y, por otro lado, la abundante documentación recogida al final del libro, constituye una importante referencia para iniciar una investigación en este sentido.

El resto de citas, quedan relegadas a obras de carácter general como el tomo correspondiente de *Ars Hispaniae*²¹ o el manual sobre *Arte Gótico en España* de Azcárate²² que, sin obviar su contribución a la hora de establecer sobre todo

¹⁶ Martínez Ferrando, J. E.: "Exequias y enterramientos reales en la Corona de Aragón", *Boletín Arqueológico*, Tarragona, 1947. Pp. 77 y ss.

¹⁷ Sánchez Ameijeiras, Rocío: *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del S. XIII* (Tesis doctoral en microforma), Santiago de Compostela, 1993.

¹⁸ Cendón Fernández, Marta: *Iconografía funeraria del Obispo en la Castilla de los Trastámara*, Tesis Doctoral (microfichas), Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

¹⁹ Gómez Moreno, Manuel: *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, Institución Gran Duque de Alba. Excmo Diputación Provincial de Ávila (3 vols), Ávila, 1983. (Existe una 2ª edición 2002).

²⁰ Ruiz Ayúcar, Eduardo: *Sepulcros artísticos de Ávila*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1985.

²¹ Durán Sanpere, A y Ainaud de Lasarte, J.: *Escultura gótica*, col. *Ars Hispaniae*, Tomo VII, Plus Ultra, Madrid, 1956.

²² Azcárate Ristori, José M^{te}: *Arte Gótico en España*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1996 (2ª edición).

filiaciones estilísticas, no dedican una especial atención por el propio carácter que tienen de obras generales.

Por tanto es obligado preguntarnos desde dónde partimos, cuáles son las principales dificultades con las que contamos *a priori* y hasta dónde pretendemos llegar.

El punto de partida es claro, como hemos puesto de manifiesto líneas más arriba. El número de sepulcros conservados en la actualidad en la ciudad de Ávila es mínimo en relación a los que debieron existir. De alguno de ellos tenemos constancia documental. Son muchos los que han desaparecido por causas de guerras y saqueos o por el "proceso de limpieza" a que fue sometida la Catedral de Ávila en el S.XVI. La calidad artística de alguno de ellos está fuera de toda duda, puesto que sabemos que en este campo trabajaron artistas de una valía incuestionable, como es el caso de Juan Guas. Sin embargo hay que contar con esos *silencios de la historia*, en palabras de Le Goff. El hecho de que no hayan llegado hasta nuestros días no supone que no existieran en un momento dado, por tanto hay que tenerlo en cuenta a la hora de analizar cualquier cuestión para ofrecer una visión global de lo que fue.

La mayor parte de los sepulcros medievales conservados pertenecen a la Catedral. Un conjunto de igual calidad o incluso superior debía albergar el convento de San Francisco de la misma ciudad, del que nos ha llegado únicamente el eco de lo que debió ser, intuido al contemplar la arquitectura desnuda que muestra en alguno de sus muros los restos de arcosolios, algunos de ellos incluso con manifestaciones pictóricas.

Otros enterramientos medievales se pueden admirar en los muros interiores y exteriores de las distintas iglesias de la ciudad, destacando entre ellas San Pedro o San Vicente. No obstante son sepulcros de una tipología arquitectónica que no presentan yacente ni iconografía pero que, no por ello, están exentos de una simbología relacionada con algunas de las obras que vamos a estudiar dentro del marco catedralicio en las próximas páginas.

Entre las dificultades encontradas, se puede citar la ausencia de documentación de estas fechas que, sin olvidar el carácter de documento de las obras en sí, arroja una gran cantidad de información sobre el emplazamiento original de determinados sepulcros, su cronología, la liturgia, el contexto histórico y cultural que se va a reflejar en los monumentos funerarios. Si bien, a pesar de ser escasa, hemos podido localizar algunas fuentes que han resultado de gran utilidad para llevar a buen término este trabajo.

Por tanto, nuestra intención *a priori* es contribuir al mejor conocimiento del arte funerario, no sólo de Ávila sino de todas aquellas zonas que se relacionan de

un modo u otro con la producción funeraria abulense. Igualmente pretendemos superar la mera historia de monumentos funerarios para ahondar en todo aquello que los conforma y en su propio carácter comunicativo como testigos de una sociedad que proyecta en ellos su testimonio más completo.

2. INTRODUCCIÓN

1. EL MONUMENTO DE LA CLASIFICACIÓN DE LA



Institución Gran Duque de Alba

2. INTRODUCCIÓN

LA IDEA Y EL SENTIMIENTO DE LA MUERTE EN EL ÁVILA BAJOMEDIEVAL



Institución Gran Duque de Alba

Las actitudes ante la muerte van a experimentar un cambio en el propio marco de la Edad Media. Hasta el S.XII el hombre se va a considerar como un ser pecador ante un Dios lejano y justiciero que se manifiesta a través de los santos. A partir de este siglo, a esa condición de pecador se va a unir la posibilidad de obtener la salvación gracias a las buenas obras y con la ayuda de los méritos de Jesucristo. En el Gótico, el Tránsito, no sólo va a suponer el paso de esta vida a la otra sino que va a llevar aparejado un deseo de evitar la muerte social, de tal manera que la muerte se convertirá en un sentimiento individualizado en el que el hombre es consciente de su fin próximo y por tanto de la inmediata salvación o condena de su alma³³.

La Catedral de Ávila fue, junto al Convento de San Francisco de la misma ciudad, la principal morada elegida para la eternidad por los estamentos más importantes del Ávila medieval. Era una ciudad, en la que la clase de los caballeros era tan numerosa, que casi todo el suelo urbano del interior de la muralla, estaba ocupado por sus grandes casas nobles. Casas, que por otro lado tenían su particular función defensiva, puesto que se encontraban adosadas al muro interior de la muralla mostrando su fachada fortificada hacia las calles de la ciudad con almenas y merlones así como otros elementos defensivos.

Muchos de estos caballeros fueron distinguidos por los reyes con múltiples donaciones de lugares y heredamientos por el eficaz gobierno de la ciudad y su defensa, así como por su participación en la labor reconquistadora. Es el caso del linaje de los Dávila, cuyos miembros se encuentran entre los primeros repobladores de Ávila. Ocuparon importantes puestos en el gobierno municipal y eclesiástico e incluso cargos políticos de gran relevancia como el de Notario Mayor del Reino, cargo que ocupó el obispo D. Sancho Blázquez Dávila por los servicios prestados al rey Alfonso XI³⁴.

³³ Fener García, Félix A.: "El Santo y la serpiente: leyenda y realidad en el cenotafio de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta de Ávila", *Cuadernos Abulenses*, Institución Gran Duque de Alba, Homenaje a D. Eduardo Ruiz Aynicar, 2ª parte, núm. 29, año 2000. Pp. 11-61.

³⁴ Para más datos sobre la nobleza abulense, Moreno Núñez, José Ignacio: *Ávila y su tierra en la Baja Edad Media (siglos XIII-XV)*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1992.

El espíritu caballeresco reinaba en una ciudad que con su nombre lo dice todo "Ávila de los Caballeros". Todo caballero que se preciara participaba en la labor reconquistadora y ese espíritu de cruzada lo inundaba todo, con multitud de leyendas sobre moros y cristianos que han llegado hasta hoy ocultas en cada rincón de la ciudad tras sus murallas. Este culto a lo caballeresco se dejó sentir en la iconografía de algunos sepulcros del interior de la Catedral que más adelante analizaremos.

La Catedral constituía un marco incomparable para esta clase social puesto que, no sólo era un edificio religioso, sino una fortaleza. Es una nota común a la mayoría de las catedrales que se iniciaron en el Románico y que con el paso de los años, debido a las frecuentes revueltas urbanas, fueron fortificadas, de tal manera que cumplieron también una función defensiva. Por citar otros ejemplos, destaca el caso de la Catedral de Santiago de Compostela, la Catedral Vieja de Salamanca o la Catedral de Zamora, entre otras.

La *Iglesia Mayor de Ávila* que habían elegido como lugar de reposo eterno, formaba parte del propio sistema defensivo de la ciudad, distinguida con las típicas almenas, merlones e incluso troneras, en la que los caballeros enterrados se constituían como los defensores de la causa cristiana. La función desempeñada en vida se prolongaba tras la muerte, quedando immortalizados como caballeros en las estatuas yacentes que componían su monumento funebre.

En el S.XIII el hecho de enterrarse en el interior de las iglesias era un derecho reservado a aquellas personas cercanas al poder político y religioso. Así se pone de manifiesto en *Las Partidas*:

Se puede enterrar en las iglesias únicamente a los Reyes y Reinas y a sus hijos; a los Obispos, Priors, Maestros y Comendadores. Prelados de las órdenes y de las iglesias conventuales; a los Ricoshombres, a los Fundadores de iglesias o monasterios que hubiesen escogido sepultura en ellos; y a los que lo mereciesen por su santidad de vida y costumbres²¹.

De este modo, van a ser personas de alta posición, laica o religiosa, las que van a elegir la Catedral como lugar de reposo. Otras familias acaudaladas buscaron enterrarse en los templos que detentaban las órdenes mendicantes, por dos motivos: por la nueva piedad que propagaban, que consistía en la práctica del voto de obediencia y pobreza, y por ser más permisivas a la hora de admitir enterramientos, debido a los altos ingresos que alcanzaban. Aquellos que habían detentado el poder en vida, se van a someter a quienes tienen en sus manos el poder de la sal-

²¹ *Las Siete Partidas, firmadas por Alfonso (El Sabio) y publicadas por Alfonso XI*, Tomo I. Partida primera, segunda y tercera. (Compendiadas y anotadas por D. José Muro Martínez. Editor D. Mariano Muro López Salgado). Valladolid. Año 1875. Partida Primera, título XIII, ley 11. Pag. 113.

vacación, los hombres de Iglesia. Por eso, reyes y nobles eligen cuidadosamente el lugar de sus sepulturas y piden oraciones a quienes vivían la plenitud del cristianismo, los religiosos, que se constituyen como intercesores terrenales para lograr una salvación más segura.

El principal estamento fue el eclesiástico. Como es lógico el lugar elegido por los miembros de la Iglesia fue el templo mayor de Ávila, la Catedral. Obispos como Sancho Blázquez Dávila, arcedianos como Nuño González de Ávila, chantres como D. Tacón o canónigos como D. Ada el Mayor, fueron enterrados en las distintas capillas de la Catedral o en su claustro.

Los obispos abulenses constituían un grupo de gran poder, desde el punto de vista social y económico. La mayoría de ellos procedían de familias nobles y tenían una relación muy estrecha con la Corona, como es el caso del obispo Sancho Blázquez Dávila con su cargo de Notario Mayor del Reino a que antes hemos hecho referencia.

Junto a la clase eclesiástica, destaca el estamento caballeresco, cuyo principal destino fue el Convento de S. Francisco. Sería el segundo templo elegido por muchas casas nobles para el enterramiento de sus familias.

...y digan si saben quel dicho monasterio de San Francisco es muy suntuoso e muy principal e bien labrado y de muchos frailes y donde se han enterrado y entierran los caballeros principales desta cibdad y otras personas por su devoción y rionde se celebran los officios divinos continuamente con mucha solemnidad...²⁸

El hecho de elegir una iglesia perteneciente a una orden mendicante, como hemos dicho antes, es una práctica muy frecuente en la Edad Media. Al fervor que se siente hacia los santos de reciente canonización viene a sumarse la atracción que ejerce la nueva piedad en consonancia con la preocupación por la salvación imperante en este momento. Predicaban la práctica de buenas obras, la humildad y la pobreza como atenuante para conseguir la salvación de las almas cuando sobreviniera la muerte. Encomendarse a la orden franciscana era una forma de reconocerse como seguidor de la práctica anunciada por S. Francisco y, por consiguiente, era un punto a favor a la hora del juicio de las almas, de ahí que algunos se enterraran con el hábito de la orden. Es el caso de María Velázquez que en su testamento indica lo siguiente: *et si me quisieren dar el hábito de Santa Clara para mi soterramiento mandoles cient mrs. para pitança*²⁹.

²⁸ AHN, Ordenes Militares, Calatrava, exp. 333 (Diego de Bracamonte y Guzmán, S. XVI). Recogido por Eduardo Ruiz Ayúcar en *Sepulchros artísticos de Ávila*, op.cit. Pág. 207.

²⁹ De Andrés, Gregorio: "Testamento de la ricahembra abulense María Velázquez (+130\$)", *Cuadernos Abulenses*, nº 4, 1985. Pág. 204.

Por tanto, la Catedral y el Convento de S. Francisco fueron los principales destinos de las autoridades civiles y religiosas de la ciudad en su descanso eterno. Todas las capillas funerarias fueron elegidas por miembros de los linajes más importantes para enterrarse ellos y los miembros de su familia, en un momento en el que la condición de una persona se medía por el linaje al que pertenecía.

El territorio abulense no se diferenciaba en lo sumo a otras zonas hispanas en la actitud mostrada ante la muerte. Se buscaba realizar en vida aquellas obras que permitieran un acceso más directo y seguro al otro mundo. Para lograr la tan anhelada salvación cada cual debía hacer aquello que le exigía su estado. En el caso de los religiosos las oraciones y en el caso de los caballeros *con trabajos y aflicciones contra moros*²⁸. En estas actividades el concepto de “guerra santa” jugó un papel primordial como se deduce de algunos epitafios y la importancia que va a tener en todo momento el ideal caballeresco en la configuración de algunos sepulcros. Destaca el epitafio del caballero D. Sancho Dávila enterrado en la Capilla de S. Blas en el crucero de la Catedral en el que se resalta la forma en que murió:

Aquí yace el noble cavallero Sancho Dávila capitán del rey D. Fernando e de la reyna Dña Isabel nuestros señores e su alcaýde de los alcaçares de Carmona hijo de Sancho Sanches señor de San Román y Villanueva murió peleando como buen cavallero contra los moros en la toma de Alhama por cuyo esfuerço se tomó a XXVIII de febrero año de MCCCCI XXXII²⁹.

La muerte en defensa de la religión va a ser una de las más dignas en la Edad Media. El muerto en combate es equiparado a un “nuevo mártir de la fe”³⁰ y por tanto merecedor de ocupar un puesto en el Paraíso.

En su testamento el obispo D. Sancho Blázquez lega dinero para los cruzados y para los casamientos de doncellas. La Cruzada suponía una defensa del nombre de Dios y, como consecuencia de ello, aquel que moría en combate tenía asegurado el Reino de Dios. Con esta donación el obispo participa de la causa y añade un punto a su favor en la lista de obras que le servirá como pasaporte para acceder al Paraíso. Morir por la fe supone asimilarse a Cristo.

Otras de las vías utilizadas para dar un paso más en ese camino hacia la salvación lo constituye el apartado de los patronatos. En el caso del mismo obispo, fueron varias las empresas artísticas que dirigió en vida, como la terminación del crucero de la Catedral, en cuyas claves dejó presentes sus armas con una intención

²⁸ D. Juan Manuel: *El Libro de los Estados*, edición de Ian R. Macpherson y Robert Brian Tate. Clásicos Castalia, Madrid, 1991. Citado por Martínez Gil, op.cit. Pág. 130.

²⁹ Ballesteros, Enrique: *Estudio Histórico de Ávila. Su territorio*, Ávila, 1896. Pág. 358.

³⁰ Ariel Guianee: *Los Discursos sobre la muerte*, op.cit. Pág. 341.

claramente propagandística. Pero su obra más ambiciosa la llevó a cabo en la fundación del Convento de Santa Ana situado en lo que antes era el arrabal de la ciudad. Su intención la deducimos tras leer una carta fechada el 26 de enero de 1331 por la que funda este monasterio con la advocación en aquel momento de S. Benito:

... por ende conviene que cada uno coyde en su coraçon qual sentençia abrá de aver en el día del juyzio e faga tales obras por que merezca aver buena sentençia : et que siendo en este mundo de lo que Dios le diere en buenas obras, por lo que pueda coger en los çielos con mucho fruto, porque con fuzia pueda dezir lo que dixo Ihesu Christo en el evangelio: <<Qui poco sienbra, poco coje, el qui sienbra en bediciones, de bediciones cojerá en la vida perdurable>>³¹.

También el obispo Diego de las Roelas, enterrado hoy en la capilla de la Virgen de la Claustura de la Catedral, fundó edificios religiosos como el Convento del Carmen en la zona norte de la ciudad y entre la clase civil destaca D. Juan Núñez Dávila que fundó el convento de S. Millán o la iglesia de las Vacas, ambas en Ávila.

Como es común en esta época, se desliga de esta actitud la intención de expiar en vida las posibles faltas que puedan dificultar la entrada en el Paraíso al pasar el umbral de la otra vida.

La fundación de edificios religiosos supone un punto a favor para presentar el día del juicio y, por otro lado, la posesión de un lugar donde poder descansar el día que sobreviniera la muerte. El propio devenir histórico ha trastocado en muchos casos el deseo último de muchos finados que quisieron enterrarse en una determinada iglesia, de su fundación o no, y que han acabado en destinos ajenos a su deseo, como es el caso del sepulcro del caballero D. Juan Núñez Dávila que se conserva hoy día en la capilla conocida como “de la Virgen de la Claustura” de la Catedral, sin ser éste el lugar original donde se enterró en un primer momento. En su testamento, consta el encargo de un sepulcro de alabastro destinado a ocupar el centro de la iglesia del Convento de S. Millán de su fundación³². Como en otros tantos casos, el destino quiso que no fuera ese su lugar perpetuo de descanso siendo trasladado al espacio actual, cuando desapareció la iglesia donde se encontraba.

La creencia en el Purgatorio y el deseo de mitigar las penas de las ánimas en este lugar, llevó a los hombres a buscar una serie de sufragios para ese fin. Santo

³¹ Gutiérrez Robledo, José Luis; De Vicente Delgado, Alfonso: “Santa Ana de Ávila: historia y arquitectura”, *Rehabilitación del real monasterio de Santa Ana. Ávila*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Ávila, 1991. Pág. 14.

³² Ruiz Ayúcar, E.: *Sepulcros artísticos*... op.cit. Pág. 245.

Tomás distinguió entre éstos, la limosna a los pobres u obras de caridad como la liberación de esclavos o el casamiento de huérfanas. Tenemos un ejemplo en la Capilla de S. Nicolás de la Catedral en la que están enterrados el obispo D. Hernando y D. Domingo Dentado. En el sepulcro del primero de ellos se proclama el sufragio de la limosna a los pobres y en el sepulcro del segundo la limosna para el casamiento de doncellas huérfanas³³.

Con el transcurrir del tiempo las limosnas dejarán paso a otro tipo de sufragios para la salvación de las almas: las misas y la fundación de capellanías. Es algo que se puede observar en los testamentos en los que el número de misas encargado es desmesurado³⁴. Comenzaban con la misa de difuntos y continuaban con el septenario, el novenario, una misa a los cincuenta días, al cumplirse el cabo de año y en los aniversarios. Para el cumplimiento de estas prácticas los finados dejaban destinada una cantidad de dinero a la iglesia en la que se iban a enterrar.

El propio sentimiento de la muerte se refleja en los monumentos funerarios. En este sentido es llamativo el hecho de que en nuestro momento actual, no contemos con ningún ejemplo de sepulcro exento en el templo catedralicio. Todos los enterramientos están adosados al muro y muchos de ellos no tienen ni siquiera estatua yacente. Sin embargo no fue ésta la situación inicial. De ahí la importancia de ir directamente al origen para ofrecer una visión más cercana del significado de la muerte en un determinado momento ya que el transcurrir histórico ha modificado el simbolismo original de muchas obras.

El número de sepulcros exentos fue bastante elevado hasta que en un momento dado, la actitud ante la muerte cambió, de tal manera que, quizá ante un intento de mostrar una mayor humildad o simplemente por razones prácticas debido al estorbo que ocasionaban los bultos en el interior de la iglesia, se prohibió la ejecución de sepulcros de bulto redondo, exigiendo que la realización de éstos se limitara a monumentos lisos y a ras del suelo. Este hecho está reflejado en las constituciones sinodales redactadas por el obispo D. Diego de las Roelas en 1384 en Bonilla de la Sierra³⁵. Estuvieron vigentes hasta

³³ Martínez Gil, Fernando: *La Muerte Vivida. Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1996. Pp. 124-127.

³⁴ Un ejemplo de este tipo aporta el testamento de D. Juan Núñez Davila: «...que se diga una misa perpetuamente cada día en las dichas dos iglesias de la Trinidad y Santa María de las Vucas, una semana en la una iglesia e otra semana en la otra, de más de la otra misa que se ha de decir por nosotros cada día en la dicha iglesia de Santa María de las Vucas...» publicado por Ruiz Ayúcar, Eduardo: *Sepulcros artísticos*, op.cit. Pág. 248.

³⁵ Archivo Histórico Nacional (AHN). Sección Clero, código 1444-13, en pergamino, procedente de la Catedral de Avila. (Recogido por Tomás Sobrino Chomón en *Documentos de antiguos cabildos, cofradías y hermandades abulenses*, Fuentes históricas abulenses 4, Institución Gran Duque de Alba, Avila, 1988).

1481, año en el que se organizó un nuevo sínodo con el obispo D. Alonso de Fonseca quien volvió a insistir en este punto, lo que demuestra que no se cumplió³⁶. El apartado que más nos interesa en este momento es el titulado *De Sepulturis*:

...que todas las sepulturas sean en tierra llana et eguales del pavimento o suelo. Et qualquier clérigo que en otra manera fiziere el ofiçio del enterramiento. ...que abriere o fiziere abrir la sepultura en la iglesia para soterrar y alg...

En este contexto se sitúa la polémica entre el Cabildo y D. Gonzalo de Ávila por la instalación del sepulcro de éste cerca de la Capilla mayor:

En septiembre de 1465 solicitó lugar al Cabildo Catedral que se le otorgó entre los postes del predicatorio donde se dice el evangelio, que está junto al altar de Santa Caterina. hasta el otro poste que están las redes de hierro hasta el altar mayor... el dicho señor Gonzalo pueda cavar sin peligro del arco que encima de los dichos pilares está, e si por cavar los dichos pilares algún peligro hobiere que será tenido a lo facer el dicho señor Gonzalo e non la iglesia...pero más tarde el Cabildo le prohíbe que ni él ni ninguno de su familia se pudiese enterrar en aquel lugar...ya que contradecía los bultos altos que el dicho Gonzalo dice que quiere hacer...salvo que sean llanos e non en otra manera³⁷...

De aquí se deduce la razón por la que no se cuente en la actualidad con ningún ejemplar de sepulcro exento en la Catedral. Todos los sepulcros de bulto que ocupaban el interior de las naves, el crucero y la capilla mayor, fueron desmontados y arrimados a las paredes suponiendo una pérdida irreparable de los relieves que los componían en su totalidad.

Finalmente, quienes llevaron las riendas del ritual de la muerte fueron, mayoritariamente, los miembros del Cabildo Catedralicio, no sólo en el caso de aquellas personas que se enterraran en la Catedral sino también si el deseo era enterrarse en otras iglesias, indicándose la cantidad a pagar por tales servicios. Los primeros estatutos del Cabildo conservados en el Archivo Diocesano están fechados en el año 1496 y basados en otros antiguos; en consonancia con lo que hemos dicho anteriormente leemos lo siguiente:

...habava acerca de como se avia de enterrar los cavalleros e dueñas e otras personas que ayia devoción e quieran que los dichos señores deán e cabildo con sus capellanes e sacristanes e oficiales fuesen en procesión a los encomendar e enterrar en otras iglesias e monesterios y na en la suya...³⁸

³⁶ Ver anexo I, Apartado de documentación.

³⁷ AHN Codice 411-B f° 33 Vº. Catedral de Ávila. Recogido por Ruiz Ayúcar: *Sepulcros...* op.cit. Pág. 16.

³⁸ Archivo de la Catedral de Ávila, *Estatutos del Cabildo* 19-II-1496, 135

En Ávila no obstante se dio otra circunstancia especial. El llamado Cabildo de S. Benito vino a ocupar un puesto importante en el acontecimiento de la Muerte. Era una institución integrada por sacerdotes de las distintas parroquias de la ciudad³⁹. Se encargaban de mantener multitud de capellanías de la Catedral y otras iglesias y oficiaban las ceremonias y procesiones fúnebres. Por los testamentos conservados, o incluso en los libros de capellanías, se alude constantemente a éste como responsable de llevar a cabo los distintos pasos que componían el ritual fúnebre. Un caso es el de la capilla de S. Blas y su obispo fundador D. Sancho Blázquez Dávila, quien pide en su testamento que vengan miembros del Cabildo de S. Benito a officiar sus funerales. En el *Libro de capellanías que hay en esta Santa Iglesia y obras pías* conservado en el archivo de la Catedral consta lo siguiente:

En esta santa yglesia ay otra capellania que sirbe el cabildo de San Benito desta ciudad en el altar de San Blas desta santa yglesia y diz en cada día una misa reçada que se dize en esta capellania. La capellania del obispo D. Sancho, las scripturas tocantes a esta capellania están en poder de los del Cabildo de Sant Benito⁴⁰.

Las órdenes de franciscanos y dominicos protagonizaron también los oficios fúnebres como da cuenta la propia iconografía de algunos sepuleros en la que aparecen representados miembros de estas órdenes con sus respectivos hábitos en la escena de la liturgia fúnebre, caso del sepulcro de D. Esteban Domingo o del obispo D. Hernando.

³⁹ Sobrino Chomón, Tomás: *Documentación Medieval del Cabildo de San Benito de Ávila*, Fuentes Históricas Abulenses, Ávila, 1991.

⁴⁰ Archivo de la Catedral de Ávila: *Libro de Capellanías que hay en esta Santa Yglesia y obras pías*. F^o 17.

3. LA ESCULTURA GÓTICA FUNERARIA DE LA CATEDRAL DE ÁVILA





Institución Gran Duque de Alba

3.1. La Catedral: proceso constructivo

Son muchos los interrogantes con los que cuenta aún la Catedral abulense. Entre otras dificultades se puede señalar las lagunas existentes en el plano documental, que si bien no es el único elemento a tener en cuenta en una investigación histórico-artística, sí es un instrumento auxiliar que permite el conocimiento de datos precisos sobre artistas, cronología... No obstante, procuraremos presentar con el mayor rigor posible, la evolución arquitectónica de un templo, aún hoy, desconocido.

Las donaciones reales concedidas por Alfonso VII a la Catedral de San Salvador en 1135, demuestran la existencia de un edificio anterior⁴¹. Al parecer tenía una planta muy similar a la de la vecina iglesia de S. Vicente en la misma ciudad; es decir, planta de cruz latina con tres naves en el brazo principal, una en el brazo de crucero y tres ábsides en la cabecera. La cultura medieval concede un gran valor a la tradición, de tal manera que el prestigio de una obra depende con frecuencia de su reverencia a un prototipo venerable, lo cual no impide al artista adaptarlo y transformarlo bajo la excusa de dicho homenaje⁴².

⁴¹ Gutiérrez Robledo, José Luis: *Historia de Ávila II. Edad Media (siglos VII-XIII)*. Institución "Gran Duque de Alba", Ávila, 2000. Pág. 527.

⁴² Baschet, Jérôme: "Inventiva y Serialidad de las imágenes por una aproximación iconográfica ampliada", *Relaciones*, 77, vol. XX, Pp. 51-103.

Tal vez su condición prestigiosa se explique como consecuencia de la protección regia con la que contó desde un principio. Su construcción se comenzó en el reinado de Alfonso VI y la protección que éste dispensó al templo fue constante. Por otro lado el rey Alfonso X y Sancho IV donaron a la fábrica unas tercias a fin de que pudieran concluirse las obras. Fernando IV hace una donación no para las obras sino para proveer el servicio del culto en San Vicente... Vid. Vila da Vila, Margarita: *Ávila románica: talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1999. Pág. 73. De hecho hay varios detalles que indican la protección regia. Por un lado la controvertida imagen de rey que aparece en la portada meridional del templo y por otro la presencia de castillos y leones en el manto del Niño Jesús de un grupo de la Virgen con el Niño que ha sido restaurado recientemente. En este sentido, en la Portada de los Apóstoles de la Catedral, el apóstol que se ha identificado con San Bartolomé, viste una túnica recubierta también con castillos y leones. Vid. Panadero Peropadre, Nieves: *Estudio iconográfico*

El obispo D. Sancho debió de ser el impulsor de la nueva Catedral por parecerle pequeña la de época de D. Raimundo ante el avance de los tiempos y de la vecina basílica de San Vicente que estaba superando a la *iglesia mayor* de Ávila⁴⁵. Las trazas del nuevo edificio fueron ejecutadas por el maestro Fruchel en el último cuarto del S.XII que había trabajado también en la iglesia de San Vicente de Ávila. Por tanto, esta basílica y la Catedral compartieron artistas. Según Vila da Vila el hecho de que las torres de S. Vicente quedaran inconclusas lleva a pensar en la posibilidad de que los artistas se trasladaran a trabajar a la Catedral que por entonces empezaba a construirse. La competencia de la *iglesia mayor* de Ávila, provocó que la atención de los reyes recayera en ésta, originando una falta de recursos económicos en San Vicente y escasez de mano de obra⁴⁶.

Fruchel proyectó un templo con una girola doble rodeada por nueve capillas absidales, con un triforio sobre ellas. La girola adopta por primera vez en España una solución moderna en la línea inaugurada por Saint-Denis, con absidiolas de poca profundidad para facilitar la iluminación de la doble nave⁴⁷.

Aquí nos encontramos con uno de los muchos interrogantes que plantea la Catedral abulense. La cabecera, ¿fue concebida desde el principio como un gran ábside que albergaba en su interior nueve capillas o por el contrario mostraba esos nueve absidiolos al exterior? Entre las distintas teorías destacamos la que atribuye la tipología de cabecera con absidiolos embutidos en el muro, al proyecto original de Fruchel⁴⁸ (Fig. 1). Contamos con antecedentes que tienen las capillas embebidas en el perímetro del templo. Destacan los modelos franceses, como los monasterios de Clairvaux y Pontigny.⁴⁹ En España contamos con otros ejemplos como la cripta de Carboeiro y la iglesia de San Marcos de Salamanca⁵⁰.

de la portada norte de la catedral de Ávila, Caja de ahorros y Monte de Piedad de Ávila, Ávila, 1982. Pág. 36. Como en San Vicente, los reyes concedieron importantes privilegios y donaciones para que la obra de la Catedral llegara a buen término.

⁴⁵ Rico Camps, Daniel: *San Vicente de Ávila en el S.XII (estructuras, imágenes, funciones)*, Tesis Doctoral en microfichas, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1999. Pág. 291. (En la actualidad publicada, Naušicaa, Murcia, 2002).

⁴⁶ Vila da Vila, M^a. Margarita: *Ávila románica: talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, op.cit. Pág. 92.

⁴⁷ Rico Camps, Daniel: *San Vicente de Ávila en el S. XII*, op.cit. Pág. 227.

⁴⁸ Por poner un ejemplo de los muchos que hay, vid. López Fernández, M^a. Teresa: "La Catedral de Ávila", *Las Catedrales de Castilla y León*, Edilesa, León, 1993. Pág. 26.

⁴⁹ Azcárate, José M^a: *Arte gótico en España*, op.cit. Pág. 27.

⁵⁰ Daniel Rico propone que la fórmula de capillas embebidas en el muro del templo pudo llegar a los reinos hispanos por la influencia de Clairvaux. *San Vicente de Ávila*, op.cit. Pág. 313. La fortificación en los ábsides es un fenómeno que podemos apreciar en el ámbito navarro-aragonés como en Loure, Sos del Rey Católico...Ibidem. Pág. 314.

Según Rodríguez Almeida, el aspecto original de la cabecera mostraba los ábsides al exterior hasta que en 1340 se realizó una fortificación de la misma que los ocultó dando lugar a lo que conocemos hoy como *cimorro*; pero, según él, es imposible su demostración porque los absidiolos están englobados en ese cinturón fuerte⁶⁹. No obstante, desde el espacio de acceso a la antesacristía en el comienzo de la girola en el lado de la Epístola, aún se aprecia el exterior del primer absidiolo que sigue unos patrones totalmente románicos, dividido en varias calles por columnas adosadas de gran longitud, constituyendo una prueba de que antes de la construcción de ese muro fuerte que envuelve los absidiolos, la Catedral presentaría al exterior una girola compuesta de nueve ábsides totalmente trasdosados. Seguramente serían visibles también en el lado opuesto, pero fueron tapiados al construirse la capilla de los Velada⁷⁰.

Se trata de una solución vigente en algunas iglesias de la orden cisterciense coetáneas a ésta, con una girola a la que se abren un determinado número de capillas que muestran sus perfiles al exterior del edificio. Como ejemplos se pueden citar las iglesias del monasterio de Poblet que, al igual que la catedral de Ávila, muestra también una capilla abierta a cada lado del crucero, Morenuela o Santa María de Gradefes entre otros (Fig. 2). Todas fechables en la segunda mitad del S. XII⁷¹. Contemplando el exterior de estas cabeceras nos podemos hacer una idea de cómo era la original de la Catedral de Ávila.

Un detalle más apoya esta teoría; son los vanos cegados dispuestos en todas las capillas de la girola. Demuestran que en un proyecto original se abrían al exterior directamente. En un proceso similar al de otras catedrales españolas, se procedió a fortalecer la fábrica debido a las necesidades defensivas en una época en la que los asedios a las ciudades y las revueltas urbanas formaban parte de la vida cotidiana. De esta manera es factible que en el S. XIII se añadieran algunos elementos de carácter militar. José Luis Gutiérrez ha apuntado la probabilidad de que estas obras fueran ejecutadas por el maestro D. Varón, citado en algunos documentos catedralicios⁷². Tradicionalmente se había atribuido la fortificación a la iniciativa del obispo D. Sancho Blázquez. Sin embargo la última teoría en este sentido, hace referencia a la construcción de ese triple almenado durante la segunda mitad del S. XV atribuyendo la ejecución de las obras al propio Juan Guas, activo en Ávila en ese momento, o a Ali Caro⁷³.

⁶⁹ Emilio Rodríguez Almeida: *Ensayo sobre la evolución arquitectónica de la Catedral de Ávila*, Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila, Ávila, 1974. Pág. 15.

⁷⁰ Gutiérrez Robledo, José Luis: "Arquitectura románica y mudéjar en Ávila", *Historia de Ávila II. Edad Media (siglos VIII-XIII)*, op.cit. Pág. 526.

⁷¹ Azcárate, José M^o: *Arte Gótico en España*, op.cit. Pp. 15 y 16.

⁷² Gutiérrez Robledo, José Luis: *Historia de Ávila*... Op.cit. Pág. 526.

⁷³ *Ibidem*.

Tenemos pues, un edificio no concebido en su origen como una fortaleza y que, en un proceso similar al experimentado por otras iglesias y catedrales, fue fortificándose con el transcurrir de los años debido al carácter bélico de los tiempos⁶¹.

Fruchel había proyectado asimismo una fachada bitorreada similar a la de la cercana basílica de San Vicente. La posible procedencia borgoñona de este arquitecto pudo influir en la concepción de estas fachadas siguiendo el más puro estilo de esta región francesa.

Estaba flanqueada por dos torres con una función defensiva y funeraria que albergaban entre ellas, una portada retranqueada en un tramo con respecto al cuerpo de las torres. Sobre esa portada se levantaba una tribuna que ocupaba todo el espacio del pórtico, a diferencia de S. Vicente en donde queda reducida a un estrecho pasillo abierto a la nave central y al pórtico monumental⁶².

Es una estructura derivada de los macizos carolingios, de este modo su función estaría relacionada con la desarrollada en estos espacios en las "iglesias-porche carolingias"⁶³. En éstas, la tribuna tenía una función litúrgica puesto que allí tenía lugar la liturgia Pascual y la de Navidad. Por tanto hay que pensar en una similar para este caso. Posiblemente tuvo un altar dedicado a algún santo, como puede ser San Miguel⁶⁴.

Por otro lado, *los portales de las iglesias*, servían de escenario a diversos actos. Desde la venta de mercancías hasta la celebración de juicios. Se conserva un documento de gran importancia, por la cantidad de datos que aporta, que demuestra la práctica de la actividad jurídica en la Catedral de Ávila:

Que en la yglesia cathedral ni en otra de todo el obispado no se tenga audiencia de los juyzios de pleytos.

⁶¹ Para otros casos véase el siguiente artículo, Bango Torviso, Isidro: "La iglesia encastillada, de fortaleza de la fe a baluarte militar", *La Fortificación Medieval en la Península Ibérica*. Actas del IV Curso de Cultura Medieval. Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 21-26 de septiembre de 1992, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), febrero de 2001. Pp. 33-48.

⁶² Rico Camps, Daniel: *San Vicente de Ávila en el S. XII (estructura, imágenes, funciones)*, op.cit. Pág. 265.

⁶³ Senra, José Luis: "Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas", *Gesta*, XXXVI/2, 1997. Pp. 122-144.

⁶⁴ En esta estructura de torres laterales con pórticos a dos pisos es frecuente la dedicación de altares en el piso superior, primero al Salvador y después a San Juan Bautista o al arcángel San Miguel. Vid. Senra, José Luis, "Aproximación...", op.cit. Pág.123. Para el caso catalán, Español Bertran, Francesca: "Culte e iconographie de l'architecture dédiés à saint Michel en Catalogne", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* ("Les Anges et les archanges dans l'art et la société à l'époque préromane et romane"), XXVIII, 1997. Pp. 175-187.

Fallamos en nuestro obispado una costumbre y, por mejor hablar, corruptela, por ser contra razón y servicio de Dios, que así en nuestra yglesia cathedral como en otras yglesias deste nuestro obispado han tenido y tienen las audiencias de los pleytos y contiendas que nascen⁸⁹.

Pero la puerta principal de esta Catedral sirvió de marco para otra ceremonia, la de recepción de obispos:

Modo y forma que se a de tener en el recibir al Sr. Obispo en esta iglesia el día que viniere a ella la primera vez.

Aderêçase un altar fuera de la puerta de la iglesia, junto a ella vien adereçado como conviene con cruz, candeleros y belas blancas encendidas con un dosel en la pared del altar y algún quadro en forma de retablo, delante del altar una alfombra con dos almoadas de carmen. Quando el Sr. Obispo llega encima de los descalços sale el cavildo a cavallo y dádole el vien benido llegan ciudad y cavalleros y le acompañan hasta la puerta de la iglesia y el cavildo se huelve a su iglesia y toma sobre pellices⁹⁰.

Por otro lado, el atrio fue el lugar ocupado por los catecúmenos antes de recibir el sacramento del Bautismo. Aunque el catecumenado fue más frecuente en los primeros años del cristianismo, contamos con pruebas documentales que demuestran su práctica en la Edad Media⁹¹.

Una estructura similar presentaba también la cercana Catedral Vieja de Salamanca con un pórtico occidental con la portada al fondo y tribuna encima, coronado por almenas⁹².

Del proyecto original de Fruchel se respetaría en años posteriores, la concepción de la cabecera, el planteamiento general del crucero y el cuerpo de las torres⁹³.

El templo abulense comenzó a recibir enterramientos en época temprana cuando aún estaba vigente la prohibición de inhumaciones en el interior de las iglesias del concilio

⁸⁹ García y García, Antonio: "Sinodo de Alonso de Fonseca, 1481", *Synodicon Hispanicum. Ávila y Segovia*. VI, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, MCMXCIII. Pág. 136.

⁹⁰ AHN. Sección códices. *Libro de aniversarios* 914-B. F. 111.

⁹¹ Bango Torviso, Isidro Gonzalo: "Atrio y Portico en el Románico español: concepto y finalidad civico-litúrgica", *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. XI.-XLI, 1975. 1^op. 184. En el año 1172 el canon II del Concilio de Cassel en Irlanda dice lo siguiente: <<Los niños serán llevados a las iglesias para que se les catequice a la puerta, es decir, se les exorcice, y después se les bautice>>. En el año 1242 en el Concilio de Tarragona se distinguen tres clases de penitentes, cuya penitencia se realizará como sigue: <<...acudi-rán a la catedral (o a la iglesia parroquial), y en el mismo traje, y serán espelidos de la iglesia, permaneciendo fuera de ella toda la cuaresma; acudiendo sin embargo a las puertas de la iglesia para oír desde allí el oficio>>.

⁹² Daniel Rico: *San Vicente de Ávila...* op.cit. Pág. 306.

⁹³ Gutiérrez Robledo, José Luis: *Historia de Ávila...*, op.cit. Pág. 527.

de Braga. Las capillas de la girola ejercieron desde el primer momento una función funeraria. Desde 1181 el obispo D. Sancho y D. Domingo, años después, se entierran en la cabecera, lo que ha servido a la historiografía para datar la finalización de esta parte del templo abulense anterior a esa fecha.

La construcción del resto del templo se llevaría a cabo en los siglos sucesivos, teniendo un especial impulso durante el episcopado de D. Sancho Blázquez en el S. XIV, quien llevó a cabo el abovedamiento del crucero y no su construcción como se planteó hace algunos años. Los muros perimetrales ya estarían levantados puesto que el dean Blasco Velázquez propone realizar una capilla funeraria en el transepto norte para su propio enterramiento y el de su hermana Maria Velázquez en una *cella* funeraria previa⁶⁰. Manuel Gómez Moreno cita un documento, no localizado en la actualidad, en el que se describe la capilla de San Antolín de la siguiente manera:

Comienza desde el espina de la paret de la iglia. q. es en derecho del pozó cerca la sacristania nueva como ua derecho a la otra espina que es cerca del altar de sant Dionis. et dende como torna por dentro desta capilla faza las casas del obpo. et llega al espina sobredicha q. nombramos primero, assi q. la dha. sacristania finq. dentro en la capilla. Et esta capiella sobredicha en q. a espacio de dos bueddas et la una está fecha sobre la sacristania et la otra por fazer⁶¹.

El obispo D. Sancho Blázquez Dávila promovió también, o al menos en parte, la fortificación del cimorro, que según Torres Balbás habría por tanto que fechar en el S. XIV⁶². Se conserva un documento muy importante de 1319 en el que el arcipreste y clérigos de Olmedo donan un escusado por cada iglesia durante veinte años debido al estado en el que se encontraba la Catedral. La respuesta de D. Sancho es la que sigue:

...la eglesia Catedral de Sant Salvador de Ávila nra Madre estaba en grant peligro assi q(ue) no fuesse acomida mucho ayna estava en tie(m)p(o) de se percer por mengua de q(ue) no tenia de q(ue) labrar por q(ue) las re(n)tas q(ue) solia tener era(n) mucho menguadas⁶³.

Esto indica que el obispo llevo a cabo obras de acondicionamiento⁶⁴ y seguramente aprovechó la ocasión de fortalecerlo con elementos militares. El triforio que se levantaba sobre el deambulatorio fue suprimido cuando, debido a las obras de

⁶⁰ Abad Castro, Concepción: "Sancho Blázquez Dávila y la capilla de San Blas en Ávila", *Imágenes y promotores en el arte medieval*, (Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza), Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2001. Pág. 249.

⁶¹ Gómez Moreno, Manuel: *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, op.cit. Pág. 84, Nota 1.

⁶² Torres Balbás, Leopoldo: "Arquitectura gótica", *Ars Hispaniae* VII, Madrid, 1952. Pág. 38.

⁶³ Citado por Abad Castro, Concepción: "El obispo Sancho Blázquez Dávila ..." op.cit. Pág. 247.

⁶⁴ No sabemos si el estado real del edificio era verdaderamente ése o bien se trata de un "topos" frecuente en la documentación medieval, en la que a menudo se habla del estado ruinoso de los edificios o sus precarias condiciones luminicas o espaciales como excusa para acometer reformas y ampliaciones. Agradezco a Lucia Lahoz esta sugerencia.

fortificación emprendidas, se sobreelevó el muro exterior, perdiendo su razón de ser⁶⁶. Los vanos de éste que se abrían hacia el interior de las naves fueron incorporados al cuerpo de luces.

Además de las rentas de Olmedo, el rey Alfonso XI entre 1336 y 1348 concedió importantes donaciones. Una prueba que demuestra el carácter de fortaleza de la Catedral durante el episcopado del obispo D. Sancho, lo constituye la Crónica de Alfonso XI:

...et rogó al Eleyto que tomase al Rey, et que los pusiese en la Iglesia Catedral, que es muy fuerte... et quando D. Joan Núñez llegó a Ávila et falló al Rey puesto en la fortaleza de la ciudat, et que los guardaban, pesóle porque lo non pudo tomar⁶⁷.

La Catedral queda así, en sentido real y figurado, como una versión mística de la fortaleza señorial⁶⁸. De hecho, la iglesia se interpretó como imagen simbólica de la Jerusalén Celeste, por tanto se convierte en fortaleza del Bien frente a las fuerzas del Mal⁶⁹.

La tipología de iglesia-fortaleza personifica muy bien una época en la que las continuas sublevaciones hacían obligada la existencia de un ámbito militar donde protegerse. Esta misión la cumplieron en multitud de casos las iglesias y catedrales que eran por ello fortalecidas con elementos de carácter militar como almenas, merlones, troneras... todos ellos presentes en nuestro caso. Por otro lado concuerda también con la propia función de los obispos medievales que, aparte de cumplir con su misión religiosa, eran verdaderos paladines colaboradores de los reyes en las campañas militares en defensa de la fe⁷⁰. La utilización de los edificios religiosos con fines militares durante la Reconquista era una práctica generalizada, no sólo en Ávila sino en todas las ciudades hispanas. En un sínodo celebrado en Plasencia en 1499 se demuestra que la

⁶⁶ Rodríguez Almeida, Emilio: *Ensayo arquitectónico*... op.cit. pág. 19.

⁶⁷ Nieto Soria, José Manuel: *Las relaciones monarquía-episcopado castellano como sistema de poder (1252-1312)*. 2. Tomos, Universidad Complutense de Madrid, 1983. Pág. 47. (Crónica de Alfonso Onceno, B.A.E. LXVI, Cap. I, p. 174.)

⁶⁸ Sobelzine, André: *El Arte Feudal y su contenido social*. Biblioteca Mondadori, España, 1990. Pág. 112.

⁶⁹ Bango Torviso, Isidro: *Edificios e Imágenes medievales. Historia y significado de las formas*. col. Historia de España, Historia 16, Madrid, 1995. Pág. 42.

⁷⁰ Lampérez y Romea, Vicente: "La Catedral de Ávila", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, IV, 1909-10. Pág. 138. En este sentido destaca una de las cláusulas del testamento del obispo D. Sancho en la que dona a sus sobrinos sus armas: *E otrosí, mandamos las nuestras armas en esta manera: a Juan Blázquez, nuestro sobrino... las nuestras torigas menores de cuerpo e de cavallo e el nuestro gambar e una capellina... Otrosí... la nuestra espada*. Moreno Núñez, José Ignacio: "Semblanza y patrimonio de don Sancho Blázquez, obispo de Ávila (1312-1355)", *Hispania Sacra. Revista de Historia eclesiástica de España*, Instituto Enrique Flórez, vol. XXXVII, 1985. Pág. 181.

iglesia fue utilizada como castillo desde donde se atacaba⁷⁴. En Salamanca se celebra un pleito entre un obispo y el Cabildo por haberse apoderado aquel de la torre y haberla encastillado. San Vicente de Ávila fue utilizada como fortaleza "para luchar contra los moros"⁷⁵. El sínodo de Alonso de Fonseca prohíbe el "encastillamiento de las iglesias de su obispado"⁷⁶ y, entre ellas la *iglesia cathedral*:

Y agora algunos nobles y señores temporales y justicias seglares y aún eclesiásticos poderosos, por su propia voluntad, con osadía temeraria, sin tener para ello licencia y poder de los perlados, ocupan y encastillan y enfortalecen las dichas yglesias y templos sanctos, contra los sanctos estatutos... y nos... estatuyimos y mandamos que ninguno ni algunos de los sobredichos, no sean osados de encastillar, ni amentar de cercar, ni fortalecer nuestra yglesia cathedral de Ávila ni otra alguna de nuestro obispado sin nuestra licencia o mandado o del perlado que por el tiempo fuere, ni para ello dar ayuda, consejo o favor⁷⁷.

La iglesia de San Nicolás de Portomarín (Fig. 3) o la Catedral de Sigüenza muestran igualmente aspecto de ciudadela. La propia Catedral de Santiago de Compostela fue fortificada desde el S. XII en adelante. Se debió a una insurrección urbana en 1117. La torre original del crucero también se fortificó y de esta manera la Catedral poco a poco se iría convirtiendo en un auténtico castillo aunque en su origen no se concibió así⁷⁸.

Un proceso similar pudo sufrir la Catedral abulense. El proyecto original no respondía a la idea de una iglesia como fortaleza. Seguramente fue el propio devenir histórico y las propias exigencias defensivas lo que convirtió el templo original en una ciudadela. Siguió el mismo modelo de S. Vicente para asumir funciones militares. Las Catedrales de Salamanca y Zamora también presentan elementos arquitectónicos relacionados estrechamente con la actividad militar. Tales son las escaleras en muchas zonas, corredores en los tejados, torres fuertes...⁷⁹.

Por tanto, durante los siglos XIII y XIV se construyó el cuerpo de las naves así como el claustro y algunas de las dependencias situadas alrededor, y se llevó a cabo parte de las obras de fortificación que se completarían después en el S.XV.

Las obras marcharon más deprisa en el lado sur que en el norte. De hecho en la capilla de San Blas aún se pueden ver las huellas de un abovedamiento bajo el nivel

⁷⁴ Bango Torviso, Isidro: *Edificios e Imágenes...* op.cit. pág. 47.

⁷⁵ Rico, Daniel: *San Vicente...* op.cit. Pág. 298.

⁷⁶ García y García, Antonio: *Synodicon Hispanum...*, op.cit. Pág. 129. Vid anexo II. Apartado de documentación.

⁷⁷ Conant, Kenneth John: *Arquitectura románica de la Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, Colexio de Arquitectos de Galicia, MCMLXXXIII. Pág. 198. Se dice que el examen del ábside de D. Diego Peláez demostró que el edificio no se concibió así en un principio.

⁷⁸ Rico, Daniel: *San Vicente...* op.cit. Pág. 305.

de los vanos actuales que prueba que el triforio fue construido hasta esa zona, mientras que en el lado opuesto, en la capilla de San Antolín no se había llegado aún ni a las cubiertas en el S. XIV como explicábamos más arriba.

En el S. XV el obispo Alonso Carrillo de Albornoz, buscando proporcionar mayor luminosidad a la iglesia, ordena derribar los muros y bóvedas que cubrían las capillas de S. Blas y S. Ildefonso en el lado sur del crucero, y las capillas de las Vírgenes y S. Antolín en el lado norte. A tenor de lo expuesto, se abrieron amplios ventanales cubiertos con bellas vidrieras para aportar más luminosidad al interior⁷⁸.

Por tanto, como se ha visto, el proceso constructivo de la Catedral abulense es de una gran complejidad, acentuada por la falta de documentación que nos obliga a movernos en el campo de las hipótesis.

3.2 La Liturgia en la Catedral y su influencia en los monumentos funerarios

Una de las principales fuentes de la iconografía funeraria es la liturgia. El desarrollo de las distintas ceremonias, las propias oraciones y el uso y significado de los espacios, encuentran su eco en la decoración escultórica de los sepulcros.

A pesar de la escasez documental, hemos podido entresacar algunas noticias vinculadas al apartado litúrgico dispersas en los estatutos del Cabildo y en los libros de aniversarios.

La liturgia fúnebre se componía de un complicado ceremonial que consistía en el desarrollo de procesiones por el exterior e interior del templo y la celebración de misas cuya duración se alargaba durante varios días.

Las ceremonias más importantes fueron las que se llevaron a cabo con motivo de la muerte de los más altos dignatarios de los poderes civil y eclesiástico, el Rey y el Obispo.

En el caso de los monarcas se celebraban aniversarios con participación de los religiosos de diversas órdenes, las autoridades concejiles y la intervención del Cabildo Catedralicio. Era una forma de exaltación de la monarquía⁷⁹.

⁷⁸ Ruiz Ayúcar, M^a. Jesús: "Los obispos y el Arte". *Cuadernos Abulenses*, Institución Gran Duque de Alba, núm. 28, 1999, Pp. 97-126.

⁷⁹ Nieto Soria, José Manuel: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Nerea, 1993. Pág. 100.

Se conoce el desarrollo de las honras fúnebres del rey Enrique IV en Ávila celebradas el domingo 18 de diciembre de 1474⁸⁰. Participaron los miembros del Concejo de la ciudad que "enjuergados" acudieron a la iglesia de S. Juan. Una vez que fueron celebrados los oficios los asistentes recorrieron las calles de la ciudad portando escudos negros que eran quebrados en lugares señalados, diciendo a grandes voces á por buen Rey é por buen Señor. El último de ellos lo fue ante la puerta de los Apóstoles de la catedral, tras lo cual, entraron todos en el templo siguiendo al pendón, hasta llegar al altar mayor. Allí, entre el altar y el coro se hallaba dispuesto un estrado con ataúd cubierto de negro y con hachas de cera ardiendo alrededor. A continuación se comenzaba una misa de Requiem, estando también presentes los moros y judíos de la ciudad dando muestras de su dolor⁸¹.

Se trata de una manifestación social del lenguaje de los gestos tan grato a la Edad Media. Mediante los cortejos públicos o las celebraciones religiosas, se ofrecía una imagen de poder y prestigio que afirmaba la posición social de la familia⁸².

Avanzando en el tiempo, conservamos también la descripción de los funerales celebrados por la muerte de la emperatriz Isabel de Portugal⁸³, Juana la Loca, Carlos V que, aunque sobrepasan los límites de este estudio, son una muestra de cómo el ceremonial se va a repetir durante siglos y, por tanto, de su supervivencia.

El desarrollo de estas actividades se hacía extensivo a los cardenales y obispos. En el caso de los obispos, sabemos que sobre su túmulo se colocaba un paño negro en señal de duelo durante nueve días:

Ha de poner la tumba y candeleros a las memorias de los reyes y cardenales y poner los paños a los obispos que se suelen poner en la tumba con el paño nueve días al qual beneficiado que falleciere y se enterrase en la dicha yglesia⁸⁴.

⁸⁰ En los funerales del rey Juan II de Castilla se organizó un cortejo similar por las calles de Arévalo: "...fueron por la ronda a la plaza de San Miguel..., tornaron a la plaza de San Martín haciendo gran llanto antes de que entrasen en la iglesia, quebrando el cuarto escudo... De Montalvo, J. J.: *De la Historia de Arévalo y sus señores*, Valladolid, 1928 (recitada en Ávila, 1983). Pp. 222-223. Citado por José Luis Martín: *Enrique IV de Castilla, Rey de Navarra, Príncipe de Cataluña*, Nerea, Hondarribia, 2003.

⁸¹ Nieto Soria, José Manuel: *Ceremonias de la realeza*, op.cit. Pág. 108.

⁸² Aurell Cardona, Jaume: "La impronta de los testamentos bajomedievales: entre la precariedad de lo corporal y la durabilidad de lo espiritual", *Ante la Muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, (Aurell, Jaume y Pavón, Julia, editores), Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona, 1ª edición, Abril, 2002. Pág. 77.

⁸³ Manuel de Foronda y Aguilera: "Honras por Enrique IV y proclamación de Isabel la Católica en la ciudad de Ávila", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo L.XIII, 1913. Pág. 431.

⁸⁴ Archivo de la Catedral de Ávila. *Estatutos de 1513*. F. 17.

Esta costumbre de cubrir las tumbas con paños negros decorados con motivos heráldicos influyó en la concepción de algunos sepulcros con detalles decorativos que simulan estas alcañizas o telas que cubrían los enterramientos⁸⁵. El sepulcro del infante D. Fernando de la Cerda o el de doña Blanca en las Huelgas de Burgos presentan el arca decorada con motivos heráldicos que se repiten immortalizando las alcañizas que los cubrían durante nueve días⁸⁶. La misma costumbre de ornamentar el sepulcro con escudos remite a las propias ceremonias en las que los monumentos eran cubiertos con paños negros⁸⁷. Y en este sentido, el propio color negro de la piedra que además tiene labrado en su frente el escudo familiar del difunto, imitaría esos paños negros que, con los escudos cosidos, cubrían los túmulos⁸⁸.

El desecho de prestigio manifestado por los miembros de la nobleza, llevó a éstos a imitar algunos comportamientos de los monarcas. Son muy conocidos los casos del S. XV en el que se levantaron grandes capillas funerarias superando, en muchos casos, las de los monarcas. Pero esta actitud ya se dio en el S. XIII no sólo en lo que se refiere a la adquisición de capillas funerarias, sino en el desarrollo de las propias ceremonias litúrgicas. El prestigio que suponía contar con un entierro similar al de los reyes llevó a la nobleza a organizar cortejos públicos por las calles de la ciudad en la misma manera que los reyes⁸⁹.

El propio oficio fúnebre se convirtió en el principal motivo iconográfico. Situados en el muro frontal o bien en la propia yacía se representaban los oficiantes de la ceremonia religiosa. En el caso de los personajes con cierta relevancia social era oficiada por el obispo que, acompañado de otros eclesiásticos y acólitos portadores de libros de oraciones, incensarios, agua bendita o la cruz procesional, pronunciaba las últimas oraciones por la salvación del difunto.

⁸⁵ Lahoz Gutiérrez, Lucía: "La vida cotidiana en el ámbito de la escultura funeraria gótica", *La Vida Cotidiana en la España Medieval*, Actas del VI Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo (Palencia), 26-30 de Septiembre de 1994. (Madrid, 1998). Pág. 420. Idem.: "El sepulcro de Don Fernán Ruiz de Gaena y la iconografía de exequias en el Gótico en Álava", *Boletín Sancho el Sabio* nº 3 (1993). Pp. 209-225.

⁸⁶ Lucía Lahoz lo ha interpretado como una forma de sugerir la inmediatez del óbito en "La vida cotidiana...", op.cit. Pág. 420.

⁸⁷ Gómez Bárcena, M^a. Jesús: *Escultura Gótica Funeraria en Burgos*, op.cit. Pág. 39.

⁸⁸ El uso de estas piedras negras en los enterramientos será analizado en capítulos posteriores.

⁸⁹ En este sentido cabe destacar el ceremonial caballeresco conocido con el nombre de *Correr les armes*. Para más detalles véase el siguiente artículo, Español, Francesca: "Esteban de Burgos y el sepulcro de los Querales...", op.cit. Pp. 125-176. El deseo de mantener un prestigio, poco a poco debilitado, les llevó a imitar a los monarcas para dar una imagen de poder y ostentación que no coincidía, en ocasiones, con la realidad. En el ámbito castellano-leonés los ceremoniales públicos de prestigio también tuvieron su reflejo en la iconografía sepulcral. Entre los ejemplos se pueden citar los casos del sepulcro de Esteban Domingo en la Catedral de Avila o los de Matallana, Palazuelos, Vileña o del infante D. Felipe en Villalcázar de Sirga en los que aparece el caballo del difunto enjaezado pero sin ser montado por nadie.

Las oraciones dictadas en esta ceremonia así como los textos bíblicos leídos en ella, tuvieron también su reflejo en los programas iconográficos. Ya en la liturgia hispánica, los ángeles eran citados con frecuencia durante la celebración. Son los diáconos en la liturgia celeste y a la vez nuestros protectores. Así los consideraba San Ambrosio, siguiendo la traducción al francés de Robert Cabié:

Il faut implorer les anges pour nous, car ils nous ont été donnés comme protecteurs⁶¹.

Se les pedía que bajaran y transportaran el alma de los fieles al Paraíso. Esta misión de los ángeles como los responsables de conducir las almas a la Jerusalén Celeste, tiene su correspondencia en la liturgia de difuntos. En el *Responsorio Subvenite* y en la antífona *In Paradisum* se hace alusión a esta función angelical⁶².

La invocación de santos y apóstoles fue muy frecuente en las *Commendatio animae*. La inseguridad del Hombre medieval en el último momento de su vida le llevaba a buscar la protección e intercesión de los santos hombres a favor de una entrada más certera en el Paraíso. El eco de estas creencias se puede ver en la representación del Colegio Apóstolico y, en concreto, San Pedro y San Pablo, como motivo decorativo de los sepulcros o bien en las obras pictóricas en las que el donante-difunto se presenta ante los personajes sagrados.

Entre los textos bíblicos tuvo especial relevancia, ya desde la liturgia hispánica, la "parábola de Lázaro y Epulón". Fue fuente de dos temas propios del oficio funeral, el *Seno de Abraham* y el protagonismo de los ángeles en el momento de la muerte. Los dos se incluyen entre las oraciones pronunciadas a favor del cristiano muerto, inmediatamente después del deceso y posteriormente en el rito de sepultura⁶³.

Tuvo también su reflejo en las artes plásticas y así lo vemos sobre todo en ámbitos con funciones funerarias. Un ejemplo puede ser el pórtico meridional de Saint-Semin de Toulouse, panteón de los condes de Toulouse, o en la misma capital abulense, en la iglesia de San Vicente, en cuya fachada occidental aparece representado este tema en los dos tímpanos que la componen, entre dos torres que cumplían la función de capillas funerarias⁶⁴.

⁶¹ La traducción vendría a ser: "Es necesario rogar a los ángeles por nosotros porque nos han sido dados como protectores", Cabié, Robert: "Les Anges dans la liturgie", *Les Anges et les Archanges dans l'Art et la Société à l'époque préromane et romane*, op.cit. (1997). Pág. 8.

⁶² Gómez Bárcena, M^a. Jesús: "La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla", *La idea y el sentimiento de la Muerte*... (II), op.cit. Pág. 40.

⁶³ Llopis Sarrió, Juan: "La Sagrada Escritura. Fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico", *Hispania Sacra* XVII, 1964, Pág. 381.

⁶⁴ Rico Camps, Daniel: *San Vicente de Ávila en el S.XII* - op.cit. Pág. 387.

Por otro lado en la Catedral, contamos con un capitel que contiene este tema. Se encuentra situado entre las capillas de Nuestra Señora La Mayor y S. Esteban. La función funeraria de esa zona está fuera de toda duda.

El desarrollo de las misas oficiadas no sólo el día del entierro sino posteriormente en los distintos aniversarios fue objeto de atención por parte de los escultores que inmortalizaron este momento en los sepulcros con una simbología clara de purificación continua:

Y por quanto muchas personas de esta ciudad así hombres como mugeres han devoción de se enterrar en la Iglesia Catedral y que los capellanes de la dicha Iglesia han de ir en procesion con la cruz de la referida iglesia por el tal difunto y le han de decir vegilia y lo demás y misa cantada con toda la solemnidad⁹⁴.

Es justamente esta misa la que sirve de decoración a los sepulcros de Esteban Domingo o Blasco Dávila en las capillas de S. Miguel y S. Blas respectivamente.

Junto a las misas, la práctica de la caridad con los seres marginados de la sociedad, estuvo siempre presente en el último pensamiento del Hombre medieval, como se deduce de la lectura de los testamentos; entre las cláusulas aparecen con frecuencia referencias al vestido y alimento de los pobres:

Otrosi, mandamos quel día que acabare la novena de nuestro enterramiento den a mil pobres de los que en Ávila estobieren e vinieren por ella sendas vestiduras de sayal, e a los pobres que vinieren a toda esa novena mandamos que les den a cada uno cada día dos maravedis fasta cient maravedis cada día, porque rueguen a Dios por nuestra alma... (Testamento de D. Sancho Blázquez Dávila)⁹⁵.

Como manifestaciones de la vida cotidiana contaron con una proyección iconográfica como parte integrante de las decoraciones de los sepulcros, pero hay que señalar también cierto carácter litúrgico, no obstante el desarrollo amplio de este tema se expondrá en el capítulo referente al sepulcro del obispo D. Hernando.

Finalmente los claustros fueron desde el primer momento escenario de las procesiones que realizaban prácticamente a diario los miembros del Cabildo. Se dividían en varias estaciones presididas cada una de ellas por distintos grupos de imágenes situadas en los muros. Hoy no se conserva ninguna de ellas *in situ* pero las tenemos documentadas en los libros de aniversarios. Sin embargo, el desarrollo de éste y otros temas esbozados en este apartado será presentado en su capítulo correspondiente.

⁹⁴ Archivo de la Catedral de Ávila, *Estatutos del Cabildo de 1513*, Pág. 62.

⁹⁵ Moreno Núñez, José Ignacio: "Semblanza y patrimonio...", op.cit. Pág. 178.

3.3 Comitentes

Realizar un encargo artístico que incluyera sepulcro y retablo exigía, por parte de quien lo hacía, una capacidad económica que no estaba al alcance de cualquier mortal. De este modo la propia demanda artística va a ser un indicativo de clase. Los protagonistas de este apartado en la plástica abulense serán fundamentalmente los hombres de Iglesia y los poderes laicos representados por los grandes linajes abulenses.

Algunos de sus miembros van a tener cierta relevancia en la vida social puesto que ocuparon puestos en el gobierno municipal, como es el caso de Esteban Domingo o Blasco Muñoz. Otros destacaron por su posición alcanzada en el ámbito eclesiástico. Me refiero al obispo D. Sancho Blazquez Dávila que, aparte de pertenecer a una de las familias más importantes del panorama abulense en esta época, los Dávila, llegó a ser obispo de la diócesis además de conseguir puestos importantes en el gobierno de Castilla.

La importancia de los comitentes y clientes va a residir en el protagonismo que van a tener, en ocasiones, como mentores de sus propios programas iconográficos. En el caso que nos ocupa, puede ilustrar este hecho, el retablo de Santa Ana conservado hoy día en el museo de la Catedral y atribuido a Sansón Florentino¹⁶.

Hasta el momento no conocemos la identidad del promotor pero nos podemos hacer una idea de "las líneas maestras de su pensamiento traducido en imágenes"¹⁷. La propia selección de unos determinados santos, como son Santa Catalina, San Cristóbal, y no otros, nos está hablando de su devoción particular, aparte de la relación lógica que estos santos tienen con el contexto funerario. Por otro lado, todo el programa gira en torno al papel de Santa Ana, como Madre de la Virgen y a la misteriosa Concepción.

Si atendemos al contexto histórico e ideológico del momento comprenderemos su significación profunda. El S. XV se distinguió entre otras cosas, por la discusión que se dio en torno al tema de la Inmaculada Concepción. Tuvo sus defensores y detractores, encontrándose entre los primeros los franciscanos y los dominicos entre los segundos. El donante de esta pintura, representado como orante ante el grupo de Santa Ana, debió de ser un defensor de este dogma y así lo quiso poner de manifiesto para la posteridad.

¹⁶ Aunque vamos a realizar el análisis completo de estas obras en sus capítulos correspondientes, quiero adelantarlo la importancia que va a tener el cliente en la elección del programa iconográfico.

¹⁷ Yarra Luaces, Joaquín: "Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.º 3, 1989. Pág. 28.

Si bien éste es un caso aislado de los que expondremos en las siguientes páginas, nos sirve para poder entender la importancia que tuvieron los demandantes de encargos artísticos en la configuración de las obras, no sólo desde el punto de vista iconográfico sino también estilístico. Serán ellos los que introduzcan los distintos modelos imperantes en la estética de cada momento.

En el caso de la pintura son muy pocas las manifestaciones que se han conservado en relación a las que debieron existir. Sin embargo aún conservamos algunas que nos permiten tener una idea del alcance de estos encargos y el gusto de los promotores. Primaba sobre todo el interés por la pintura de estilo flamenquizado como son prueba el retablo de San Pedro, el retablo de Ntra. Sra. de Gracia o el retablo de San Marcial. Pero conservamos un ejemplo excepcional, la grisalla de Santa Ana, obra de un pintor italiano Sansón Florentino que introduce nuevos aires en el ambiente pictórico abulense⁹⁸, aunque en gran medida hispanizados.

Por otro lado, en la capilla de S. Blas se conservan restos de unas pinturas que debieron cubrir gran parte de sus muros. Aunque no son de una gran calidad, presentan algunos detalles que coinciden con la corriente trecentista introducida de lleno en otras zonas. En este caso no sabemos quién fue el promotor. Lo más lógico sería pensar que fue el obispo fundador de la capilla, D. Sancho Blázquez, quien manifestaría el deseo de dedicar un retablo a su santo patrono San Blas, con el que se identificaría debido a su condición episcopal. Sin embargo la materialización de la obra se llevaría a cabo después de su muerte.

En cuanto a la escultura, los talleres de Burgos y León fueron los principales centros en el S. XIII. Hacia ellos se dirigió el gusto de los promotores de esta época. Es el caso del sepulcro del chantre D. Tacón, fray Domingo Juárez, Esteban Domingo o D. Hernando, entre otros. Todos miran hacia los dictados de los centros antedichos, pero a ello hay que añadir la situación periférica de Avila. Los artistas que trabajaron en estas obras conocerían directamente las modelos ejecutados en los grandes centros castellanos, manejando por tanto estos nuevos lenguajes pero entremezclados con otros locales. Esta va a ser la causa de la aparición de detalles que, lejos de constituir una copia literal de los originales, van a aportar cierta particularidad a las obras⁹⁹.

⁹⁸ Una de las características del S. XV va a ser la dicotomía en el gusto de los promotores. Dos serán los modelos elegidos: fundamentalmente el modelo de los Países Bajos y el italiano. Vid. Yarza Luaces, Joaquín: "Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos", *Lecturas de Historia del Arte*, Instituto Municipal de estudios iconográficos, Vitoria, 1992. Pág. 51.

⁹⁹ En este sentido Joaquín Yarza advirtió del peligro de analizar las obras periféricas como si tuvieran el "mismo refinamiento ideológico, idéntico rigor expositivo y trasposición sin más matices de lo que estaba justificado en los centros en que todo se había originado", "Reflexiones..." op.cit. Pág. 44.

En el S. XIV, a la línea gótica tradicional ejemplificada en el sepulcro de D. Blasco Dávila, se van a añadir las novedades introducidas por el taller escultórico más importante del momento, el de Ferrand González en Toledo que trabaja en el interior de la Portada de los Apóstoles y en los sepulcros de los obispos D. Alonso II o Diego de las Rocas.

Finalmente el S. XV estará protagonizado sobre todo por los encargos de la nobleza. Las obras funerarias conservadas pertenecen a caballeros de las grandes casas nobles. El gusto de éstos coincidirá con la estética de Juan Guas. Será éste junto a sus discípulos, quien monopolizará la ejecución de las obras escultóricas funerarias en este momento. La labor realizada no sólo en la Catedral sino en otros edificios de la ciudad como puede ser el convento de San Francisco, lo corrobora.

El italianismo entrará tarde en la Catedral. Tan sólo en obras ya correspondientes al S. XVI, como el sepulcro de Diego del Aguila, se pueden ver detalles como grutescos que suponen la introducción de nuevos gustos. Pero será en el sepulcro del Tostado cuando se asiente definitivamente esta estética.

En resumidas cuentas, se puede concluir diciendo que el gusto de los promotores abulenses del S. XIII se dirigió sobre todo hacia la estética gótica cuyos modelos provendrán de los grandes centros, Burgos y León, sobre todo de este último, no sólo en obras funerarias sino en la escultura monumental, como es prueba la Portada de los Apóstoles del mismo templo^[9].

El S. XIV se caracteriza por la presencia del foco toledano con el taller de Ferrand González y finalmente en el S. XV va a prevalecer el gusto tardogótico, tanto en pintura como en escultura, cuyo monopolio, en el caso de ésta última corresponderá a Juan Guas y su taller. A ello hay que añadir que, en otras zonas de la Península, el italianismo ya estaba entrando poco a poco de la mano de grandes familias como los Mendoza^[10].

3.4 Artistas y Talleres

A la hora de plantearnos este tema hay que tener en cuenta el carácter de "zona marginal" de Ávila en lo que se refiere a las artes plásticas góticas. Los grandes centros escultóricos de la Corona de Castilla durante los siglos S. XIII, XIV y XV se localizaron en Burgos, León y Toledo. Desde estos grandes focos irradiaron las influencias a otros centros como Salamanca o Ávila. De tal manera que, al igual

^[9] Azcárate, José M.: *Arte gótico en España*, op.cit. Pág. 170. Califica a la portada como ecléctica, obra de un escultor más ligado al taller leonés que burgalés.

^[10] En la época de los Reyes Católicos convivieron las dos tendencias: la nórdica y la italiana. Ambas están presentes en la mente de los más importantes promotores, de tal manera que el eclecticismo será una nota destacada. Yarza, Joaquín: "Gusto y promotor...", op.cit. Pp. 51-70.

que señalaba Lucía Lahoz para el caso alavés¹⁰², no podemos hablar de escultura gótica abulense sino de escultura gótica en Ávila, puesto que carece de unas características propias que la definan como un estilo propio.

En muchos casos, las obras fueron importadas de los grandes centros. Es el caso del obispo D. Diego de las Rocas, cuyo sepulcro fue fabricado en Toledo en el taller de Ferrand González y después trasladado a Ávila donde se montó.

La situación periférica de Ávila va a provocar, que al trabajo de esos artistas que conocían lo que se estaba haciendo en los grandes centros cuyas novedades van a utilizar aquí, añadan detalles locales que hacen diferir estas obras de las originales.

Las primeras obras góticas que tenemos en la Catedral datan del S. XIII. Tenemos que distinguir el eco de los focos leonés, burgalés y toledano. No sólo en lo que se refiere a escultura funeraria sino también en la escultura monumental. La Portada de los Apóstoles presenta influencias sobre todo del foco leonés pero, debido a su pertenencia a un zona marginal, tiene detalles de una gran originalidad que le confieren un carácter propio¹⁰³. Artistas que se formaron en Burgos y León son los que realizaron la Virgen de la Clastra o S. Cristóbal del último tercio del S. XIII¹⁰⁴.

El sepulcro del obispo D. Hernando, de finales del S. XIII, constituye prácticamente una copia del sepulcro del obispo D. Martín Rodríguez en la Catedral de León. El extraordinario parecido iconográfico y estilístico, nos hace pensar en la posibilidad de que fuera realizado en León y después trasladado a Ávila donde se procedería a realizar las obras de adaptación en el espacio curvo del absidiolo. Pero dada la presencia de un taller proveniente de León en la Portada de los Apóstoles nos lleva a pensar que también intervino en esta obra, debido al alto coste que suponía el traslado de piezas ya hechas.

Por otro lado, la influencia del foco leonés la vemos también en el sepulcro del Chantre D. Tacón situado en la capilla de Nra Sra de Gracia. El frente está decorado con series de rosetas de ocho pétalos del mismo tipo que las que aparecen en el sepulcro del arcediano de Triacastella en el claustro de la Catedral de León. La tosquedad del yacente abulense nos está hablando de la participación de artistas secundarios que conocieron las obras leonesas utilizando después su formulación en zonas de la periferia.

Entre estos artistas hay que destacar la presencia de mudéjares procedentes de Toledo y que dejaron su huella en varias zonas de la Catedral y en lo que se refiere

¹⁰² Lahoz Gutiérrez, Lucía: *Escultura Funeraria Gótica en Álava*, op.cit. Pág. 33.

¹⁰³ Azcárate, José M^º: *Arte gótico en España*, op.cit. Pág. 170.

¹⁰⁴ AA.VV.: *La España Gótica. Castilla y León* 1, Encuentro, vol. 9, Madrid, 1989. Pág. 463.

a escultura funeraria, en dos sepulcros, el de Esteban Domingo y el del obispo D. Hernando. Ambos están rematados por un friso de clara raigambre mudéjar cuya concepción tiene total dependencia de los sepulcros toledanos situados en el claustro del convento de Santa Clara, entre otros.

Durante el S. XIV notamos de nuevo el peso de Toledo y en concreto del taller más importante de este momento, el de Ferrand González. Encontramos sus obras repartidas por toda la geografía española. En Toledo se realizaban las piezas importadas después a otros lugares. Estamos en el S. XIV lo que implica un cambio de mentalidad. Los artistas ya no son itinerantes sino que abren sus talleres en zonas concretas hacia las que se desplazan los comitentes. Las huellas de éste en concreto se ven en el interior de la portada occidental, en el frente del sepulcro de D. Alonso II y en el sepulcro del obispo D. Diego de las Roelas. Ambos son de procedencia toledana lo que puede explicar la elección de Ferrand González y sus discípulos para la ejecución de sus sepulcros.

Finalmente la presencia toledana sigue dándose en el S. XV. La importancia de este siglo radica en la estancia en Ávila de uno de los mejores artistas del momento, Juan Guas.

A diferencia de los siglos anteriores en que hablábamos del trabajo de artistas secundarios o el traslado de las piezas ya hechas, en este momento Juan Guas va a trabajar directamente en el traslado de la Puerta de los Apóstoles y en su posterior adaptación así como en alguno sepulcros de la capital. Es el caso del monumento de D. Pedro González o los yacientes de D. Alonso González de Valderrábano o D. Nuño¹⁰¹.

Por otro lado, sus discípulos, siguiendo su modo de hacer, se ocuparon de otros sepulcros como son los de los Águila, Beatriz Vázquez... en las distintas capillas de la Catedral¹⁰².

Ávila fue sobre todo receptora de influencias pero también proyectó su eco en otras zonas. En este sentido Azcárate apuntaba la fusión de la influencia

¹⁰¹ Brans, J. V. L. "Juan Guas escultor", *Revista Goya*, nº 36, Madrid, 1960. Pp. 362-367. Relaciona los sepulcros de la Catedral de Ávila con los de los Arce en la catedral de Sigüenza.

¹⁰² Azcárate sitúa en torno al taller de Sebastián de Toledo el taller de Ávila, entre 1460 y principios del S. XVI. Destaca, según el autor, el de Ruy González Dávila, que se relaciona con Egas, de 1459 "al que siguen los sepulcros que ofrecen salvajes en los frentes de la cama: los de Pedro de Valderrábano (+1465), Nuño González del Águila (+1467), Beatriz Vázquez (+1470), Alonso de Valderrábano (+1478) y el de Sancho Dávila (+1469), con paje como el de Juan Núñez Dávila en el Seminario" (En este grupo sitúa también los de los condes de Tendilla en San Ginés de Guadalajara. El taller de Sebastián de Toledo en Segovia en el claustro de la Catedral (Piedad) y en El Parral.) *Arte gótico*... op. cit. Pág. 248.

leonesa con la abulense en el sepulcro de D. Alfonso Vidal en la Catedral Vieja de Salamanca¹⁰⁷.

3.5 Tipología de los sepulcros

3.5.1 Arquitectónica

Son aquellos que están formados por elementos tomados de la arquitectura propiamente dicha de tal manera que están concebidos a manera de pórticos, vanos o pequeños templos con una simbología clara.

Los sepulcros de esta tipología son los correspondientes a un miembro de los Dávila en la capilla de San Miguel, el obispo electo Domingo Martínez a la entrada de la capilla de los Velada, el sepulcro del obispo Domingo Dentado en la capilla de San Nicolás, el obispo Domingo Juárez en la capilla de San Juan Evangelista o el sepulcro de D. Antón en la capilla de San Andrés en la torre sur. Junto a estos destacan los del ala norte del claustro, entre los que destaca el de D. Ada el Mayor o el de Dña Bona.

Normalmente se les da escaso valor por carecer de iconografía y yacente. La mayoría están concebidos a manera de pórticos formados por arquillos que en ocasiones apoyan sobre capiteles colgantes. Los modelos de todos ellos fueron los que aparecen en el muro sur de San Vicente¹⁰⁸. Éstos pertenecen a unas de las principales familias aristocráticas de la Edad Media¹⁰⁹ y se constituirán en modelos prestigiosos¹¹⁰ imitados en obras funerarias de la Catedral y en otras iglesias de la ciudad, caso de San Pedro. Una excepción la constituyen los sepulcros de los obispos Domingo Martínez y Domingo Juárez. El primero de ellos tiene aspecto de vano abierto en arco apuntado que alberga en su interior dos arquillos lobulados con un óculo en el espacio sobrante mientras que el sepulcro del obispo Juárez se abre en el muro en un arco polilobulado.

Algunos motivos que los decoran son repetidos en los mismos sepulcros de la Catedral y de otras parroquias como son las cadenas entrelazadas que aparecen en un sepulcro del claustro y otro de la capilla de S. Miguel; según Grande Martín hacen alusión "a la presencia de los caballeros yacentes en la batalla de

¹⁰⁷ Ibidem. Pág. 185.

¹⁰⁸ Sánchez Ameijeiras, Rocio: *Investigaciones iconográficas...* op.cit. Pág. 69.

¹⁰⁹ Los situados en el muro exterior sur del transepto son de los Estrada y el que se halla bajo el pórtico tiene un escudo que Eduardo Ruiz Ayúcar identificó con la familia López de Haro. Vid. Ruiz Ayúcar, Eduardo: *Sepulcros artísticos...* op.cit. Pág. 42.

¹¹⁰ El carácter prestigioso de este modelo local ya fue señalado por Rocio Sánchez Ameijeiras: *Investigaciones iconográficas...* op.cit. Pág. 69.

las Navas de Tolosa" quienes "rompieron las cadenas que guardaban la tienda famosa de Miramamolín" junto a Sancho "el Fuerte"¹⁰¹.

La mentalidad medieval daba doble sentido a cualquier detalle del mundo terrenal, lo que nos lleva a ver una posible simbología en esta tipología. Sabemos que en la Edad Media las formas no surgían al azar sino que todo estaba supeditado al simbolismo. Cada movimiento era estudiado con gran cuidado de tal manera que no podemos pasar por alto la mentalidad medieval en la que cualquier cosa perteneciente al mundo de las apariencias debía entenderse como un reflejo del mundo sobrenatural y una vía más que nos lleva hacia él.

Puesto que lo sobrenatural y lo trascendente estaba presente en todos los momentos de la vida, y el arte constituía uno de los principales, las construcciones arquitectónicas actuaban como imágenes del cielo. No es nueva la idea de representar las "moradas celestiales" en forma de templo y es que el cosmos es considerado como una gran arquitectura creada por Dios.

La manifestación más importante de esta idea de la arquitectura como imagen del Paraíso y lo sobrenatural, la encontramos en el principal edificio que define toda una época, la Catedral. La Catedral siempre se ha entendido como una imagen de la Jerusalén Celeste y en la consecución de este hecho se ha ayudado de otras artes como son la vidriera o la propia escultura. En relación con la primera, la luz ejerce todo un protagonismo en la transformación del espacio en algo trascendente perteneciente a un mundo superior¹⁰².

En línea con lo expuesto están los sepulcros de tipología arquitectónica. Más que su importancia desde el punto de vista estético destacan por su simbolismo y por todas las préstamos que toma de la arquitectura. En este sentido Rocio Sánchez Ameijeiras ya puso en relación alguno de estos sepulcros con otros de la Catedral de León o del propio Monasterio de Santa María de Huerta que tiene en alguno de sus enterramientos soluciones adoptadas de la construcción de vanos¹⁰³.

Por otro lado, junto a la disposición de los arcos que los componen, está la decoración que los completa. La mayoría presenta motivos vegetales y otros geométricos que bien pueden estar en relación con la idea de Paraíso y que, en este caso, conectaría muy bien con el simbolismo de este marco funerario en el que se inscriben. El principio de geometría también entraría en este apartado. Dios como Creador supremo del cosmos había utilizado la geometría para crear el mundo en

¹⁰¹ Grande Martín, José: "Ávila. Emoción de la ciudad y reportaje de los obispos de Ávila", *Temas Avilenses*, Institución Gran Duque de Alba. Diputación Provincial, Ávila, 1972. Pág. 56.

¹⁰² Otto von Simson: *La Catedral Gótica*, Alianza Forma, Madrid, 1980.

¹⁰³ Sánchez Ameijeiras, Rocio: *Investigaciones iconográficas*. op.cit. Pág. 25

el que todo está ordenado y proporcionado. De ahí que para el artista medieval juegue un papel tan importante el mundo de los números y de la proporción y el orden, como principios ordenadores de la Creación.

Se observa una similitud entre los sepulcros del obispo D. Domingo Blasco (†1190) y el del canónigo Adán el Mayor (†1272); deben de tener una cronología cercana por lo que se debieron ejecutar en años próximos a la muerte del último. En esta serie entrarían también los sepulcros de Domingo Suárez (+1271) y Domingo Martínez, electo (†1273).

Sánchez Ameijeras considera a los dos primeros deudores del sepulcro de los Estrada en San Vicente, mientras que los dos segundos tienen como referente modelos leoneses, como el caso de Domingo Martínez que presenta una estructura similar al arco del sepulcro del deán Martín Fernández (†1250) de la catedral de León. (Alfiz, enjutas con trifolios –sepulcro de Martín Fernández– y arco polilobulado –Rodrigo Álvarez y Martín Rodríguez–¹¹⁴).

Frente a la escasa proyección de esta tipología de lucillo en otras zonas como Álava, destaca la numerosa serie desplegada en Salamanca, León, Toledo o Cataluña¹¹⁵.

3.5.2 Sepulcros con yacente

Fueron muchos los sepulcros de esta tipología, tanto exentos como adosados al muro, pero hoy únicamente nos han llegado estos últimos.

Se abren en el muro por medio de arcos apuntados en unos casos, conopiales en otros, que albergan en su interior la estatua yacente del finado. Son, o bien caballeros, o bien obispos, ambos caracterizados con su indumentaria propia.

En el caso de los eclesiásticos las dignidades representadas son desde el chantre, pasando por el arcediano, deán y obispo.

El obispo tiene unos rasgos distintivos que son el báculo, símbolo del oficio pastoral, el anillo, emblema de la unión con su Iglesia, el libro de los Evangelios que tiene obligación de predicar al pueblo, la mitra y los guantes, referentes a la pureza y limpieza que el obispo ha de guardar en las manos para ofrecer el sacrificio¹¹⁶.

¹¹⁴ Ibidem. Pág. 69.

¹¹⁵ Lahoz Gutiérrez, Lucía: *Escultura funeraria...* op.cit. Pág. 52. Tipología ligada, tal vez, a los centros catedralicios por ajustarse a la distribución por el claustro o las naves. Álava en la Edad Media no disponía de sede episcopal propia. Lahoz, Lucía: "Promoción y patronato religiosos en el gótico en Álava", *Norba Arte*, XVI (1996). Pág. 19.

¹¹⁶ Cabrol, Fernando: *La Antigua oración de la Iglesia. Compendio de Liturgia*, Excelsa, colección "Divino Maestro", Buenos Aires, 1947. Pág. 425.

Entre los laicos encontramos caballeros en su mayoría, entre los que cabe distinguir dos alcaldes y un capitán del ejército. El hecho de enterrarse con traje militar proclama una actitud de orgullo al pertenecer a la orden caballeresca lo que supone prestigio para su familia cuya identidad se pone de manifiesto al mostrar las armas. Por otro lado, el caballero se constituye en *miles Christi* que defiende su fe frente al enemigo. Muchos de estos caballeros van acompañados de pajes, símbolo de fidelidad que sustituyen a los animales tradicionales, como el perro o el león más presentes en los sepulcros de los miembros de la Iglesia.

Ese afán por vencer a la muerte mediante la fama póstuma recordando los hechos gloriosos realizados en vida es propio de este momento final de la Edad Media y supone una avanzadilla del Renacimiento. Se buscaba perpetuar el prestigio y la posición social de un determinado linaje a través de los actos bélicos. Una forma de hacerlo fueron los epitafios. Está en conexión con el concepto de gloria inmortal de la Antigüedad Clásica.

La idea de que el muerto en batalla alcanzará la gloria y la salvación conecta con los textos literarios. Un ejemplo es la obra de Juan de Mena *Laberinto de la Fortuna* en la que concede a un caballero muerto en Granada "la corona del cielo e la tierra/ que ganan los tales en la santa guerra"¹¹⁷. Los que participan en la reconquista "bibían/ por gloria en los cielos e fama en la tierra"¹¹⁸. A finales de la Edad Media van entrando nuevas lecturas, se encargan traducciones: la vuelta a la Antigüedad llega poco a poco. El hecho de afrontar la muerte de una forma tranquila y la creencia en la conquista de la inmortalidad, de la fama y la salvación mediante la consecución de hechos heroicos y nobles, hace que volvamos la vista a la Antigüedad grecolatina, lo que supone poco a poco la entrada en un nuevo periodo, el Renacimiento.

La lista de los finados que cuentan con yacente en la Catedral quedaría por tanto como sigue:

Estamento religioso

Obispos: D. Hernado (Capilla de S. Nicolás), D. Diego de las Rocas (Capilla de la Virgen de la Claustro), D. Blasco Dávila (Capilla de S. Blas), Alonso II (Capilla de S. Ildefonso).

Deán: D. Alonso González de Valderrábano (Capilla de S. Ildefonso).

Arcediano: D. Nuño González del Águila (Capilla de S. Pedro).

¹¹⁷ Morás-Falco, María: "Mors bifons: las élites ante la muerte en la poesía cortesana del cuatrocientos castellano", *Ante la Muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, op.cit. Pág. 181. (Vv 1574-1575)

¹¹⁸ Ibidem.

Chantre: D. Tacón (Capilla de Ntra. Sra. de Gracia).

Estamento laico

Alcaldes del rey: Esteban Domingo y Blasco Muñoz (Capilla de S. Miguel).

Caballeros: D. Juan Núñez Dávila (Capilla de la Virgen de la Clastra), D. Sancho Davila (Capilla de S. Blas), D. Pedro González de Valderrábano (Capilla de S. Ildefonso).

Otros sepulcros que no han llegado hasta nosotros pero de los que sí tenemos constancia son los del caballero Gonzalo Dávila, cuyo sepulcro fue encargado a Juan Guas para ser situado en el presbiterio aunque, por razones que explicaremos en su momento, no llegó a ser así, terminando por desaparecer.

En la capilla de S. Blas contábamos también con otros dos bultos. En concreto con el del caballero Gómez Davila y el del obispo D. Sancho Blázquez. Finalmente el yacente de D. García Alfonso *entre los altares de Santa María e de Santiago*¹¹⁶.

3.5.3 Sepulcros sin yacente

La mayor parte de ellos se abren en el muro por medio de un arco apuntado presentando en el frente una piedra negra *de las de Toledo* decorada con motivos heráldicos entre elementos vegetales. Dentro de esta tipología se pueden citar los sepulcros de Beatriz Vázquez, Gonzalo y Diego del Águila...

Otros presentan simplemente un frente de granito decorado con una línea en zigzag que rodea el borde, modelo muy repetido en otras iglesias de la ciudad. De esta clase son los sepulcros de los Fortún o de Domingo Núñez entre otros.

Una excepción la constituye el sepulcro de Ruy González Dávila formado por una lápida que estuvo en su origen dispuesta en el suelo y que en el S.XV fue arrimada al muro colocándose en el interior de un arco abierto con este fin. La decoración es de niños desnudos con elementos vegetales y motivos heráldicos en la línea del estilo de Juan Guas.

3.6 Variantes iconográficas

A la hora de clasificar los temas que decoran los distintos sepulcros de la Catedral, tenemos que hacer una división entre aquéllos de naturaleza escatológica,

¹¹⁶ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 914-B. F.16 vº. Estos casos se analizarán con detalle en el capítulo de los sepulcros desaparecidos.

los que tienen un carácter religioso, litúrgico, profano e incluso los que representan escenas de la vida cotidiana de la Edad Media.

3.6.1. Temas de carácter escatológico

Las representaciones más comunes que aluden al Más Allá, son las de la *transitio animae*. Se trata de una iconografía que lleva de forma implícita un simbolismo alusivo al mundo sobrenatural, puesto que es una representación del alma del difunto y por tanto de su condición como ser transcendente que ya no forma parte del mundo de los vivos. Este tema lo encontramos en dos sepulcros, concretamente el sepulcro del obispo D. Hernando en la capilla de S. Nicolás y el sepulcro de Esteban Domingo en la capilla de S. Miguel. También en un capitel situado entre las capillas de Ntra. Sra. de Gracia y Santiago que, por la función del espacio en que se sitúa, está relacionado de forma directa con el mundo funerario.

El sepulcro de D. Esteban Domingo sigue un modelo tradicional de *transitio* representada en el ámbito privado del personaje recientemente fallecido; dos ángeles tiran de una sabanilla que lleva en su interior el alma del difunto. Sin embargo en el caso del obispo D. Hernando, esta representación adquiere un verdadero protagonismo al ocupar el muro de fondo en el que está empotrado el sepulcro. El alma del obispo aparece entre dos ángeles, pero en este caso no se cubre con un lienzo sino que su mitad inferior se oculta bajo una serie de líneas alabeadas, modeladas en relieve, y que han sido identificadas con "cadenas". No obstante, estas y otras cuestiones las analizaremos en el apartado correspondiente a la capilla de S. Nicolás.

Dentro de este capítulo, no quería pasar por alto las representaciones de **donantes** ante los personajes sagrados¹²⁰. La cultura medieval es ante todo una cultura de gestos¹²¹. Se trata de un recurso imprescindible para establecer una transmisión eficaz de los significados de la imagen. Un gesto como el de dependencia o servidumbre es el que muestran los donantes en las distintas representaciones: arrodillados demuestran su servicio a Dios con las manos unidas en señal de sumisión, en una disposición similar a los siervos ante su señor feudal. Estos aparecen en el sepulcro de D. Esteban Domingo, en el sepulcro del obispo Blasco Dávila en la capilla de S. Blas y también en dos retablos que formaban parte del mobiliario litúrgico de dos de las capillas funerarias de la Catedral: el retablo de S. Pedro, que constituyó el altar de su capilla homónima, y el retablo de Santa Ana, cuyo lugar primitivo fue la capilla de Santa Ana. Los dos han perdido su uso y significado al

¹²⁰ Yarza Luaces, Joaquín: "El retrato medieval: la presencia del donante", *El Retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994. Pp. 67-97.

¹²¹ Le Goff, Jacques: "Los gestos del Purgatorio" y "Los gestos de San Luis", ambos en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, ed. Gedisa, Barcelona, 1994 (3ª edición). Pp. 44-65.

conservarse hoy en las dependencias del Museo Diocesano y por tanto lejos del contexto funerario para el que fueron concebidos.

En la mayor parte de estos casos, el donante aparece ante los personajes sagrados en actitud de orante, por tanto pidiendo clemencia por la salvación de su alma. Habría que interpretarlo como el alma del finado que tras su "viaje de trasmundo"¹²² ha vencido todas las dificultades y se halla finalmente en la Corte Celestial, teniendo implícita la idea de su salvación. Este tipo de representaciones constituye una opción muy frecuente en la Edad Media. Según Scobeltzine esta actitud coincidiría con el modelo feudal. "Los fieles piden a los santos que intercedan en su favor como si la sociedad celeste estuviera estructurada según el modelo feudal. Como si Dios, a semejanza del Carlomagno de la Canción de Rolando recabara la opinión de sus vasallos antes de cada decisión"¹²³. Entre los numerosos casos se podría citar el retablo de la Cartuja de Miraflores, el retablo del Canciller Ayala, la *Piedad* de Fernando Gallego, la *Piedad Desplá*... todos imbuidos de un mismo simbolismo escatológico.

No debemos olvidar aquellas obras que no nos han llegado o que se han conservado de forma parcial. Me estoy refiriendo a las pinturas que decoraban la capilla de S. Blas de las que se ha conservado una mínima parte. Sabemos que en el centro estuvo la figura del santo titular S. Blas. Remitiéndonos a otros casos coetáneos, tenemos la capilla de S. Blas de la Catedral de Toledo cuyo aspecto primitivo es descrito por el viajero Eugenio Narbona¹²⁴. Según éste existía una representación del santo titular ante la que figuraba arrodillado el obispo Pedro Tenorio. En el caso de la capilla del Canciller Ayala en Quejana éste es introducido en la escena sagrada por S. Blas¹²⁵. Se trata, pues, de un santo muy frecuente en contextos funerarios. Seguramente en nuestro caso, existía una representación del obispo D. Sancho Blázquez, fundador de esta capilla, dispuesto en forma de orante ante su santo protector. Por tanto, constituiría otro ejemplo con un carácter escatológico bien definido.

Según Panofsky se trata de la evolución del tema de la *transitio* en la que el alma transportada por ángeles psicopompos es sustituida por el *alma al donante* protegida por santos¹²⁶. Actuarían como reflejo de la futura condición de los difuntos entre los bienaventurados del Paraíso¹²⁷.

¹²² Existe un paralelismo claro con la literatura. Vid. Guance, Ariel: "El Más Allá", *Los Discursos sobre la Muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, op.cit., 1998. Pp. 131-231.

¹²³ Scobeltzine, André: *El Arte Feudal y su contenido social*, op.cit. Pág. 139.

¹²⁴ Biblioteca Nacional de Madrid. Sala de Manuscritos y Raros. Eugenio Narbona: *Historia de D. Pedro Tenorio*, 1624. Ms 17. 380.

¹²⁵ Lahoz Gutiérrez, Lucía: *Escultura funeraria*... op.cit. Pág. 147.

¹²⁶ Panofsky, Erwin: *Tomb sculpture, its changings aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Londres, 1964. Pág. 78. Citado por Lahoz, Lucía: *Escultura funeraria*... op.cit. Pág. 148.

¹²⁷ Gómez Bárcena, M^o. Jesús: *Escultura gótica funeraria*... op.cit. Pág. 29.

3.6.2 Temas de carácter religioso

Son muy escasos. De hecho sólo encontramos dos ejemplos: la **Crucifixión** y la representación de **personajes bíblicos**. A diferencia de otros centros cercanos que han sido relacionados con Ávila, como Salamanca, en los que se puede observar representaciones del Nacimiento, la Epifanía... en la Catedral abulense sólo encontramos esta variante de la Crucifixión. En concreto en el sepulcro de D. Esteban Domingo y en el sepulcro de D. Blasco Davila en la capilla de S. Miguel y S. Blas respectivamente. Es un tema con un carácter funerario claro en el que el poder salvífico de la sangre de Cristo repercute en nuestra Salvación. Precisamente al Salvador está dedicado este templo.

En ambos relieves se representa a Cristo crucificado y muerto siguiendo la tipología propia del S. XIV, colgado de la cruz con tres clavos, con los brazos dispuestos en "v" y el cuerpo ligeramente arqueado. Se trata de la representación de Cristo Hombre y no Dios. El objetivo no es representar a Cristo en su gloria sino en su vertiente más humana y, por tanto, más cercana al finado. A ambos lados de la cruz se disponen Longinos y Stephaton, seguidos de Maria y S. Juan respectivamente. Este último sigue la plantilla habitual de disponer una de sus manos sobre la mejilla. Se trata de un gesto que ya se veía en el arte egipcio y en el arte griego¹²⁸. Es un "gesto ritualizado" de aflicción que heredó el arte medieval de la Antigüedad. Este tipo de gestos son críticos a la hora de analizar determinados relieves ya que no sólo suponen la representación de "las acciones del cuerpo" sino también del "funcionamiento del alma"¹²⁹. El lenguaje de los gestos es el único recurso del que disponen los artistas para transmitirnos el sentimiento de las figuras, "a crear el contexto y a hacer legible la escena"¹³⁰. En palabras de Gombrich "...en lo que respecta al gesto...el arte y el ritual...no pueden separarse fácilmente"¹³¹. En estos dos sepulcros aparece el finado, en una representación doble, a los pies de la cruz¹³².

La presencia de la crucifixión en el sepulcro expresa la salvación del difunto de una forma simbólica. El difunto pone entre su juicio y su alma los méritos de la Pasión de Cristo. Adelanta así una de las principales fórmulas que formarán parte del *Ars bene moriendi* en el S. XV:

¹²⁸ Como se puede ver en el sarcófago de Sidón. Véase Gombrich, E. H.: *La imagen y el ojo*, Alianza Forma, Madrid, 1991. Pág. 71.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem. Pág. 84.

¹³¹ Ibidem. Pág. 66.

¹³² Este mismo caso se da en el sepulcro episcopal de Poblet o en el del canónigo de Santa Coloma en la Catedral de Barcelona. Vid. Español Bertrán, Francesca: "*Sicut ui decet*. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval", *Ante la Muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, op.cit. Pág. 136. Nota 71.

Señor, yo pongo la muerte de nuestro Señor Jesu Cristo entre tú y mi y tu juicio; e no quiero en otra manera contender contigo¹³³.

En detrimento de sus propias obras, se acoge a los méritos de Jesucristo en la cruz.

El sepulcro del obispo D. Diego de las Roelas, o al menos lo que se conserva de él, presenta en su frente una serie de medallones tetralobulados en los que se insertan algunos apóstoles o santos como S. Francisco. La labor de éstos como intercesores es primordial en la Edad Media y por tanto tendrían cabida también dentro de la variante escatológica. La presencia de los Apóstoles puede hacer referencia al Juicio Final o a su posición privilegiada en la Salvación.

Aunque hemos señalado únicamente estos dos temas presentes en la decoración de los sepulcros, no debemos olvidar las escenas, tanto escultóricas como pictóricas que, con una simbología eminentemente funeraria, decoraron las galerías del claustro o algunas zonas del interior de la Catedral¹³⁴.

En este sentido tenemos documentadas dos Anunciaciones, una de ellas en el claustro y la otra a la entrada de la capilla mayor, en el interior. La Anunciación es un tema vinculado al mundo funerario que aparece en multitud de sepulcros, sobre todo de la zona burgalesa, formando parte, en muchos casos, de la decoración externa del arco que lo cobija. Supone el inicio de la vida humana de Cristo y por tanto su camino hacia la Redención¹³⁵.

La Anunciación del claustro estaba situada en la galería este cerca del sepulcro de Destalia y su marido. Aparece citada con frecuencia en la documentación medieval de la Catedral¹³⁶. Actualmente los muros del claustro aparecen desnudos. La mayoría de los grupos escultóricos que ocupaban las galerías y que están documentados como el *Noli me Tangere*, un Calvario, una Piedad, la rueda de Santa Catalina...¹³⁷ se han perdido.

Los libros de aniversarios nos documentan otro grupo de la Anunciación que se encontraba situado a la entrada de la capilla mayor:

¹³³ Adeva Martín, Ildefonso: "Ars bene moriendi. La muerte amiga", *Ante la muerte...* Op.cit. Pág. 328.

¹³⁴ El retablo de Ntra. Sra. de Gracia en la capilla central de la girola, incorpora las escenas de la Anunciación y el Nacimiento a ambos lados de la Virgen y una serie de profetas en la predella. A él nos referiremos en el capítulo sobre esta capilla.

¹³⁵ Gómez Barceña, M^a. Jesús: *Escultura gótica funeraria...* op.cit. Pág. 31.

¹³⁶ Se expone con mas detalle en el capítulo relativo al claustro.

¹³⁷ Se aludirá a ella cuando se estudie el claustro.

Vien aniversario por todos los beneficiados finados desta eglesia de Ávila e por Diego Ms del Bodón escrivano del Rey e nottario desta eglesia. La su sepultura es delante la puerta del choro e ante las ymagines de Santa Maria e del ángel S. Gabriel¹⁰⁰.

De aquí deducimos que las dos imágenes ocupaban un lugar en el entorno del crucero, bien en los pilares de entrada a la capilla mayor, bien en los pilares de entrada al actual coro. No resulta extraño puesto que es muy común la presencia de este grupo en sitios privilegiados del interior de los templos. A esto hay que añadir la posibilidad de que fuera una Anunciación-Concepción, es decir que la Virgen estuviera representada en estado de gravidez sintetizando de esta manera la Anunciación con la Encarnación del Hijo de Dios. Aunque son sólo hipótesis puesto que nada de esto nos ha llegado, es probable al constituir un tipo muy común en la zona castellana.

Ángela Franco señaló la existencia de un grupo de este tipo a ambos lados de la entrada a la capilla mayor de la Catedral de León¹⁰¹. Según dicha autora sería el modelo de esta tipología iconográfica que tendrá éxito en los siglos del gótico, como así lo demuestran los grupos de la Colegiata de S. Isidoro (Figs. 4 y 5), que constituye una copia del de la Catedral, Toro, La Hiniesta, Benavente, Vitoria y Tarazona¹⁰², entre otros¹⁰³.

Todos ellos ocupan un lugar privilegiado en el interior del ámbito eclesiástico. Suelen ocupar sendos puestos en los pilares del crucero frente al altar. Están formados por las figuras exentas del ángel San Gabriel y la Virgen Maria en el momento de la salutación angélica y a la vez la gestación virginal. Esto lo indica el estado de gravidez de la Virgen que suele disponer su mano derecha sobre el vientre.

¹⁰⁰ AHN. Sección códices. *Libro de aniversarios* 907-b. F. 183.

¹⁰¹ Actualmente no se conserva *in situ*, sino que la *Virgen de la Esperanza* -así es como aparece en la documentación- se encuentra ubicada en la capilla donde está enterrado D. Diego Ramírez de Guzmán. El ángel lo ha identificado con el que está situado en la portada de la Virgen del Dado. Vid. Franco Mata, Ángela: *Escultura gótica...* op.cit. pág. 359.

¹⁰² Lahoz Gutiérrez, Lucía: *Santa Maria de los Reyes de Laguardia. El Portico en imágenes. El Portico imaginado*. Diputación Foral de Alava, Vitoria, 2000. Pág. 69. También se extiende a Bélgica y Portugal.

¹⁰³ Mahn señala junto a éstos los grupos de Valladolid, Palencia, Sasamon, Salamanca, Gamonal, Sigüenza y otros en portadas y sepulcros. Vid. Mahn, Hanshubert: *Kathedralplastik in Spanien. Die monumentale Figurenplastik in Alt-Kastilien, León und Navarra zwischen 1230 und 1380*. Reulingen, Gryphius = Verlag, 1931. Citado por Franco Mata, *Escultura gótica...* op.cit. pág. 360. Azcarate, José M.^a: *Arte gótico...* op.cit. Pág. 207. Cita otro en madera de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Julia Ara recoge otros grupos del Museo Diocesano de Valladolid y otros en la provincia: *Escultura gótica de Valladolid y su provincia*. Inst. Simancas, Valladolid, 1977. Pág. 171. Por otro lado en el antiguo trascoro de la Catedral de Santiago de Compostela también existía un grupo de estas características que presidía un altar. Núñez Rodríguez, Manuel: "La Virgen de la O del antiguo trascoro de la Catedral compostelana y su filiación conimbricense", B.S.E.A.A., tomo XI.VII, Valladolid, 1981. Pág. 409.

El texto de la misa de esta festividad atribuido por De Bruyne a S. Ildefonso, insiste no sólo en la virginidad de María sino también en el mensaje del ángel¹⁴². La fiesta de Nuestra Señora de la O o *Expectatio Partus* fue introducida en el calendario litúrgico en el X Concilio de Toledo del año 656. Se ha atribuido este hecho a San Ildefonso que se caracterizó por la defensa a ultranza de la virginidad de María¹⁴³.

Esta festividad se celebraba también en la Catedral abulense. Así queda recogido en la documentación:

Quando se a de dezir en el choro el officio menor de Nra Señora. (por el orden del Breviario romano por todo el año en los dias simples y feriales salvo desde las primeras v[is]peras de la fiesta de Nra S^a q se dize expectatio partus o la O fasta pasada la octava de la epiphania)¹⁴⁴.

Su frecuente situación en el crucero vendría a coincidir con la posición del grupo abulense. El emplazamiento fijado en los pilares de la iglesia puede obedecer a razones litúrgicas según ha puesto de manifiesto Lucía Lahoz¹⁴⁵. Puesto que la Encarnación supone el inicio de la Iglesia en sentido alegórico, la posición del grupo de la Anunciación-Concepción refrendaría esta creencia en sentido real y figurado.

El grupo no nos ha llegado a la actualidad o al menos no se conoce su paradero. Sin embargo otro de los libros de aniversarios de la Catedral, probablemente posterior, recoge la misma cita a la hora de situar la sepultura del escribano del rey Diego Ms con la peculiaridad de que la mención de las imágenes de la Virgen y el ángel aparece tachada:

Ytem aniversario por todos los beneficiados finados desta iglesia...e por Diego Ms del Budon escrivano del rey e notario desta iglesia. La su sepultura es deante del altar de San Segundo ~~entre las imagines de Santa Maria e del angel San Gabriel~~¹⁴⁶.

Seguramente en un momento dado el grupo fue retirado de ese lugar y se tachó cualquier cita que aludiera a él por carecer ya de razón de ser.

No sabemos la razón por la que no nos han llegado estas dos esculturas, sin embargo atendiendo a lo que ocurrió en otros casos, muchas de estas imágenes fueron destruidas o retiradas de su lugar original durante la rigida ortodoxia de los siglos XVIII y XIX, que no veía con buenos ojos la representación de la Virgen

¹⁴² Núñez Rodríguez, Manuel: "La Virgen de la O...", op.cit. pág. 413.

¹⁴³ Ibidem. Pág. 410.

¹⁴⁴ AHN. Sección códices. *Libro de aniversarios* 914-B. F. 4 vº.

¹⁴⁵ Lahoz, *Santa María de los Reyes*... op.cit. Pág. 235. Nota 75.

¹⁴⁶ AHN. Sección códices. *Libro de aniversarios* 914-B. F. 12.

encinta de una forma tan real⁴⁸. Sin salirnos del campo de las hipótesis al no existir hasta el momento ninguna prueba que lo confirme, ésta puede ser la misma razón que explique la desaparición de este grupo escultórico.

3.6.3 Temas de carácter litúrgico

La liturgia de la Iglesia se puede considerar como un gesto social más de la cultura medieval. Influyó de muchas maneras en la decoración iconográfica de los sepulcros. "La obra adquiere su significación en relación con el momento litúrgico o ritual que le confiere un sentido específico"⁴⁹. En este apartado se incluye el tema de las **exequias**. Lo encontramos en dos casos: el sepulcro del alcalde Esteban Domingo y el sepulcro del obispo D. Blasco Dávila. En ambos se representa en el primer registro del "timpano", una fila en la que se disponen acólitos, diáconos y el obispo oficiando la ceremonia fúnebre. Ésta tenía lugar en el interior de la Catedral y en ella se leían las últimas preces de recomendación del alma y se asperjaba incienso sobre el féretro para alejar al demonio del alma del finado. Es precisamente este momento el que se ha inmortalizado en los monumentos fúnebres. El obispo lee las oraciones de un libro que sostiene un acólito. Otro porta el aceite y el hisopo y finalmente un tercero muestra el símbolo de la salvación, la Cruz. La misión del agua bendita consistía en ahuyentar a los malos espíritus y por otro lado en limpiar las almas de los pecados, como lo demuestra el siguiente salmo:

Rociame con hisopo y seré limpio, lávame y quedará mas blanco que la nieve (Salmo 51, Miserere).

El incienso tiene también una gran presencia en las celebraciones litúrgicas. Es el símbolo de la oración que asciende hasta el Cielo, purifica el aire y aleja a los malos espíritus⁵⁰.

Estas representaciones tienen su origen en la propia liturgia: Os ofrecemos Señor sacrificios y preces de alabanza, acéptalos a favor de estas almas cuya memoria recordamos; hacedlas pasar Señor de la muerte a la vida que prometisteis en otro tiempo a Abraham y a sus descendientes⁵¹.

La representación de las exequias en la sepultura alteraba el factor tiempo de tal manera que se daba una "purificación eterna del lugar de la sepultura"⁵². Mediante la escultura se materializaba de forma perpetua las plegarias y misas a favor del difunto.

⁴⁸ Núñez Rodríguez, Manuel: "La Virgen de la O...", op. cit. Pág. 409. Vid también Trens, M.: *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947. Pág. 75.

⁴⁹ Baschet, Jérôme: "Inventiva y serialidad de las imágenes medievales por una aproximación iconográfica ampliada", op.cit. Pp. 51-103.

⁵⁰ Cabrol, Fernando: *La antigua oración de la Iglesia. Compendio de Liturgia*, op.cit. Pág. 345.

⁵¹ Ibidem. Pág. 116.

⁵² Español, Francesca: "Sicut ut decet..." op.cit. Pág. 135.

La imagen se convierte de este modo en una oración continua que actúa como sufragio en pro de la salvación del alma.

En este apartado también se podrían incluir los ángeles portadores de cirios e incensarios, dispuestos en las arquivoltas de los sepulcros de Esteban Domingo y Blasco Dávila. Entrarían dentro del apartado litúrgico, pero de la liturgia celeste. El cirio encendido y el incienso en la tradición medieval tenían el poder de ahuyentar al diablo que intentaba arrebatarse el alma del difunto. Entre otros textos medievales, las *Cantigas* nos dan buena cuenta de ello:

Porque me torvei todo quando morri,
Esto foi porque os diaboos vi, mais poi-la candeia adusseron y,
Fugiron en todos...¹⁵²

Por otro lado el cirio encendido y la propia indumentaria de los ángeles de tipo litúrgico pueden hacer alusión a la celebración en el marco celestial por la llegada del difunto y a la *lux perpetua* de cuya visión sólo puede gozar quien ostente la condición de bienaventurado. Ángeles con incensarios o portadores de cirios flanquean a la Virgen en el momento de la Coronación.

De este modo podemos decir que se trata de la celebración del oficio fúnebre en la tierra y a la vez la misa de difuntos celebrada en el Cielo, “para glorificar por adelantado *l’adventus animae*”¹⁵³.

Otra de las funciones de los ángeles es la de transportar las almas de los fieles al Paraíso. Esta representación coincide con la propia liturgia del oficio de difuntos en la que se invoca a los santos ángeles para que “con sus manos, el alma del difunto sea llevada al Seno de Abraham”¹⁵⁴.

Finalmente debido a la práctica de la **caridad** en el propio marco eclesiástico con ocasión de los funerales, habría que incluirla entre los temas de carácter litúrgico; si bien será desarrollado cuando hablemos del programa iconográfico del sepulcro de D. Hernando.

3.6.4 Temas de carácter cotidiano

Me refiero a dos escenas que forman parte de los sepulcros de Esteban Domingo y D. Hernando. El primero de ellos es un relieve que está

¹⁵² Recogido por Martínez Gil, Fernando en *La Muerte Vivida. Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, op.cit. Pág. 37.

¹⁵³ Panofsky, Erwin: “Les debuts de l’Ere Chrétienne et le Moyen Âge au nord des Alpes”, *La Sculpture Funéraire. De l’Ancienne Égypte au Bernin. Idées et Recherches*, Flammarion, París, 1995. Pp. 72-73.

¹⁵⁴ Gómez Barceña, M^a. Jesús: *Escultura gótica funeraria*... op.cit. Pág. 38.

representado en el cuadro inferior derecho que decora el frente del sepulcro. Está dividido en dos registros. El superior muestra una fila de religiosos y el inferior un grupo de personajes con exacerbados gestos de dolor y junto a ellos un paje tirando de un caballo enjaezado. Es una iconografía propia del ámbito castellano-leonés como se ve en otros ejemplos citados anteriormente. Se trata en mi opinión de una alusión al *cortejo fúnebre* que, en honor del difunto, circulaba por las calles de la ciudad. En él participaban las autoridades civiles, religiosas, pobres y planideras así como los familiares del finado. El caballo y armas del difunto eran conducidos hasta la iglesia en que iba a ser enterrado.

Una de las interpretaciones que se ha dado para este relieve es que se trata de la entrega del caballo y las armas a las dignidades eclesiásticas siguiendo una costumbre que fue advertida por Antonio Ponz tras leer una tablilla conservada en Santa María de Huerta¹⁵⁵. Por otro lado no sería un caso aislado puesto que conservamos el testamento de Ramón Folch de Cardona del S. XIII en el que se dice lo siguiente:

...elegimos ser enterrado en Poblet y queremos que se haga honorablemente. Dejamos en razón de la mencionada sepultura a dicho monasterio un buen caballo, el cual deberá ser llevado y presentado, junto con nuestro cuerpo y nuestras armas, según es costumbre en los funerales de nuestros predecesores...¹⁵⁶

Se puede considerar, por tanto, una costumbre aplicable a los distintos reinos hispánicos. El relieve del sepulcro de Esteban Domingo haría alusión al cortejo público que, en un deseo de afirmación de poder personal, se llevaba a cabo por las calles de la ciudad siguiendo un trayecto previamente fijado. Se trata, pues, de una escena de carácter cotidiano.

El otro tema de este tipo es la representación de la *caridad*, una costumbre muy extendida en esa época. Constantemente nos encontramos en los testamentos la voluntad de dar de comer y vestir a un determinado número de pobres para mostrar de una forma visible el carácter piadoso y añadir un punto más a favor de la salvación¹⁵⁷. Prueba de que era una costumbre arraigada, nos la da la frecuencia de su práctica y representación, no sólo en obras escultóricas y de carácter funerario sino en pictóricas, como pueden ser las *Cantigas*, entre multitud de ejemplos. Se pretendía destacar que el personaje se despojaba de sus bienes a favor de los necesitados "en función de alcanzar la gloria

¹⁵⁵ Sánchez Ameijeiras, Rocio: *Investigaciones iconográficas...* op.cit. Pág. 209.

¹⁵⁶ Recogido por Español, Francesca: "Esteban de Burgos...", op.cit. Pág. 167.

¹⁵⁷ Gómez Bárcena, M^a. Jesús: "La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla", *La idea y el sentimiento de la muerte...* (II), Pág. 35. Para ver la práctica de esta costumbre en Ávila. Vid. Anexo VI.

divina¹⁵⁸. A ello se sumaba la idea de prestigio personal puesto que, a través de estas limosnas, se exaltaba la posición social del difunto y su familia¹⁵⁹.

Representaciones de este tema encontramos en los sepulcros de la Catedral de León y en otro de la Catedral de Burgos, el del obispo D. Gonzalo de Hinojosa de la segunda mitad del S. XIV.

3.6.5 Temas de carácter profano

Hemos incluido en este apartado los motivos de los sepulcros de la capilla de S. Ildelfonso pertenecientes a la familia de los Valderrábano, el sepulcro de Beatriz Vázquez y el sepulcro del arcediano Nuño González del Águila. Todos coinciden en un punto: la presencia del **salvaje**. La figura del salvaje es muy común en el final del periodo medieval, época a la que pertenecen estos enterramientos. En todos ellos se ha utilizado la "piedra negra" en la que se han labrado estos seres que pertenecen al mundo fantástico e imaginativo medieval. Pero su aparición constante en monumentos de carácter funerario debe obedecer a un simbolismo concreto. La figura del salvaje en enterramientos de caballeros, está en consonancia con el carácter alegórico de este ser como antítesis del ideal caballeresco de valentía y gentileza¹⁶⁰.

Directamente unida a los salvajes está la **decoración heráldica**, puesto que aquellos se disponen como tenantes de escudos. Bango llamaba la atención sobre el contrasentido que suponía este tipo de decoración en los edificios religiosos en los que serían más propios temas piadosos¹⁶¹. Efectivamente son muchos los sepulcros que presentan en su decoración temas heráldicos o épicos, como es el caso de los epígrafes que recordaban a la comunidad de los vivos las gloriosas hazañas de los caballeros allí enterrados. Destaca, en este sentido, el sepulcro del caballero Sancho Dávila en la capilla de S. Blas que presenta el frente ocupado por un epitafio en el que se le honra por haber muerto combatiendo en defensa de la fe contra los moros en la guerra de Granada¹⁶².

¹⁵⁸ Miranda García, Carlos: "La idea de la fama en los sepulcros de la escuela de Sebastián de Toledo", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, tomo III, núm. 3, 1989. Pp. 116-124.

¹⁵⁹ "La importancia de estas limosnas subraya, pues, el rango social del difunto y aseguraba la popularidad de la familia". Heers, J.: *El clan familiar en la Edad Media*, Barcelona, 1987. Pág. 265. Recogido por Lahoz, Lucía: "La vida cotidiana...", op.cit. Pág. 415.

¹⁶⁰ Merino, Eulogio y Díaz de Sarabia, Jesús P.: "Los salvajes en la heráldica. Algunas aportaciones al estudio de los tenantes españoles", *Hidalguía*, T. 31, 1983. Pp. 619-635. El desarrollo de este tema está expuesto de manera más extensa en el capítulo correspondiente a la capilla de San Ildelfonso.

¹⁶¹ Bango Torviso, Isidro G.: "Un mundo para la eternidad", Catálogo de la exposición *Monjes y Monasterios. El Cister en el Medievo de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998. Pág. 311.

¹⁶² El epitafio se transcribe de nuevo en el capítulo correspondiente a la capilla de S. Blas.

Con frecuencia los escudos aparecen colgados de correas. La explicación que se ha dado es la posible imitación de la costumbre de los caballeros de llevar colgadas no sólo las espadas sino también los escudos¹⁸³:

Primera Crónica General de España:

...a este tan noble rey D. Sancho et tan cumplido en todas las cosas de bien et de buenas virtudes que en omne podrien ser... más este rey don Sancho, ayuntando en sí las virtudes de todas las virtudes, a sy mismo las llegó como correa con fiviella llega los pannos all omne que las cinne¹⁸⁴.

Como vemos, el número de sepulcros que presentan un programa iconográfico es bastante reducido si se compara con otros casos, ya sea Burgos, León o Salamanca. La razón puede estribar, entre otras, al hecho de que en Ávila no se contara con un taller propio. Seguramente los artistas que ejecutaron estas obras, procedían de los grandes centros, permaneciendo de forma temporal en la ciudad. O en el caso de otras obras, como puede ser el sepulcro de D. Diego de las Roelas, fueron directamente importadas de otras zonas, como Toledo.

3.7 Los Epitafios y su simbolismo

Los sepulcros góticos de la Catedral de Ávila fueron en su origen anepígrafos. El hecho de que en la actualidad podamos ver en cada uno de ellos un epitafio, se debe a la iniciativa del racionero Manso en el año 1554 de dotarles de su epitafio correspondiente a fin de identificar a cada uno de los difuntos que descansan en este templo. No obstante no son del todo fiables, puesto que ya se han descubierto bastantes errores.

Hay que buscar el origen de los epitafios en la Antigüedad. Durante la época romana, cada lápida funeraria tenía su correspondiente epitafio e incluso un retrato del propio difunto a fin de que su memoria siempre estuviera entre los vivos. Pero a partir de la Edad Media, aunque sí hay casos de inscripciones que honran al difunto, se observa una brusca disminución de esta costumbre hasta el S. XVI cuando se recupera, adquiriendo muchos de ellos un desarrollo nunca visto, hasta el punto de incluir poemas dedicados a exaltar las virtudes del difunto.

En la Antigüedad y en el Renacimiento, predominaba el valor conmemorativo. También es un hecho que se vislumbra ya en el Otoño de la Edad Media como consecuencia de la importancia que adquiere el tema de la fama. Los monumentos funerarios tienen como función primordial conmemorar y eternizar la presencia del difunto entre los vivos para así evitar el tan temido olvido. Qué ocurre en ese paréntesis de los siglos XIII y XIV. En la decoración sepulcral, generalmente, se va

¹⁸³ Gómez Barceña, M. Jesús: *Escultura gótica* ...op.cit. Pág. 40.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

a conceder especial importancia a los temas narrativos. Todo el espacio disponible muestra escenas simbólicas que dejan paso a imágenes cada vez más realistas con el devenir de los tiempos, puesto que representan momentos de la vida cotidiana, constituyendo una de las fuentes fundamentales para el estudio de esta época en todas sus manifestaciones: desde las costumbres, tradiciones, ceremoniales, moda y todo un sinfín de detalles.

Por tanto podemos deducir cuál es el valor predominante de los monumentos funerarios en este momento de la Historia: el valor escatológico. Aunque no se puede generalizar puesto que depende de cada caso concreto, aún no prevalece el deseo de la fama y de la presencia perpetua en este mundo, sino el anhelo de salvación, de alcanzar el reposo en el Paraíso. De ahí que todos los temas representados guarden relación con esta idea¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Para ver una análisis de los epitafios Ariès: *El Hombre ante la Muerte*, op.cit.

4. LAS CAPILLAS DE LA CATEDRAL Y SUS SEPULCROS GÓTICOS



Institución Gran Duque de Alba

El presente trabajo es el resultado de una investigación realizada por el autor en el Archivo de la Real Academia de la Historia, en el Archivo de la Catedral de Toledo y en el Archivo de la Real Academia de la Historia. El autor agradece a los señores directores de estos archivos, a los señores académicos de la Real Academia de la Historia y a los señores profesores de la Universidad de Toledo por su colaboración y ayuda en la realización de este trabajo.



Institución Gran Duque de Alba

4.1 Capilla de San Miguel

La Capilla de San Miguel está situada bajo la torre septentrional flanqueando la portada occidental. No es el único caso de capilla emplazada en el cuerpo bajo de las torres dedicada a este arcángel. Un ejemplo muy cercano es la basílica de San Vicente, situada en el extremo noreste extramuros de la ciudad. Sigue una solución muy parecida a la que figuraba en el proyecto de Fruchel para la Catedral. Un cuerpo occidental a manera de nártex albergaba en su interior la Portada de los Apóstoles. Exactamente la misma estructura que tuvo la *iglesia mayor* de Ávila. La torre sur de San Vicente tiene también la advocación de San Miguel. Por otro lado, en una reciente investigación¹⁶⁶, se puso de manifiesto la función funeraria de esta capilla y su semejante, situada en el lado septentrional, dedicada a Santa Marina.

Otro ejemplo cercano es el de la Catedral de Zamora. En 1135 Alfonso VII hizo una donación a este edificio¹⁶⁷ con el fin de construir un nuevo espacio que sirviera de claustro con sus respectivas dependencias alrededor conforme a la organización de clero regular que tenía entonces el Cabildo. A la vez que se construía el claustro fue levantada la torre entre los siglos XII y XIII. Esta torre, alberga en su parte baja una capilla funeraria que está dedicada a San Miguel. El culto a San Miguel está relacionado en la Edad Media con las alturas. De ahí que se pongan bajo su advocación las torres o los altares situados en zonas altas ya desde época carolingia¹⁶⁸.

Por otro lado, la dedicación a este santo en el caso de una capilla funeraria, ha de ponerse en relación con su función de *psicopompo*, al ser el encargado de trasladar las almas al Cielo.

¹⁶⁶ Rico Camps, Daniel: *San Vicente de Ávila en el S. XII (Estructuras, imágenes, funciones)*, op.cit. Pág. 298.

¹⁶⁷ Carrero Santamaría, Eduardo: "El claustro medieval de la Catedral de Zamora: topografía y función", *Anuario 1996*. Instituto de estudios zamoranos <<Florián de Ocampo>>, Zamora, 1996. Pp. 107-127.

¹⁶⁸ Para la zona catalana, vid. Español, Francesca: "Culte et iconographie de l'architecture dédiés à Saint Michel en Catalogne", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa...*, op.cit. 1997. Pp. 175-187.

Por tanto, la fachada occidental de la Catedral de Ávila se concibió a la manera de la basílica de San Vicente, es decir con dos torres que albergaban entre sí y bajo un pórtico, la portada propiamente dicha. Tradicionalmente se ha aceptado la teoría que ofrece una cronología temprana para la parte inferior de esta zona. Gómez Moreno¹⁹⁹ descubrió la existencia de un lucillo en la capilla de San Andrés, ubicada bajo la torre sur, fechado en 1193 y por otro lado cita un documento que no ha sido localizado, en el que se habla de la capilla de San Miguel en 1211, lo que le lleva a plantear que esta parte estuviera finalizada a principios del S. XIII²⁰⁰.

Se encuentran enterrados en la misma, miembros de la familia de los Dávila, de la rama de Esteban Domingo.

El estado actual de la capilla, como ocurre en otros casos de esta misma Catedral, no se corresponde con el original. Debió de hacerse una reordenación cuando falleció el deán D. Ruy González Dávila en 1459. Se ha apuntado la posibilidad de que Juan Guas fuera el maestro que dirigió esa reorganización en la que abriría también la portada que está situada junto al sepulcro de Esteban Domingo, en forma de arco conopial recorrido por las típicas bolas abulenses²⁰¹. Quizás sea ésta la razón del apiñamiento de los sepulcros en el muro. Juan Guas también dirigió la remodelación de la capilla de S. Ildefonso poco después.

Tenemos documentadas otras reformas posteriores que alterarían más aún su aspecto primigenio. Por el libro de fábrica del año 1530 sabemos que se hicieron obras: que se les pague (a Juan Carretero y otros) por lybramiento de los señores maestro y Peñafiel fecho a veinte y seis de março myll y quinientos y çinquenta y syete mrs de cada siete días que trabajaron en revocar y pinzelar la capilla de Sant Miguel y en revocar y adereçar los pilares donde se deribó el arco.

No sabemos a qué arco se refiere. Puede ser un arco de entrada a la capilla que perdería su razón de ser cuando la Portada de los Apóstoles se adelantó en un tramo alineándose con las torres y la capilla pasó a formar parte de las naves del templo, constituyendo la última del lado de Evangelio.

4.1.1 Advocación

Son múltiples los ejemplos de capillas funerarias y torres que están dedicados al arcángel. Un caso próximo en el espacio es la torre meridional de San

¹⁹⁹ Gómez Moreno, Manuel: *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, op.cit. Pág. 69.

²⁰⁰ Sin embargo Daniel Rico apuntó la posibilidad de que ese documento, no localizado, en el que se habla de la capilla de San Miguel, sea el testamento de D. Esteban Domingo de 1261, existiendo por tanto un error de lectura, planteando el retraso en cuanto a cronología de esta parte de la Catedral. Vid Rico, Daniel: *San Vicente*..., op.cit. Pág. 125. Nota 244.

²⁰¹ Martínez Frías, José M^o.: *La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila*, Papeles de arquitectura española, Ávila, 1998. Pág. 32.

Vicente¹⁷². Incluso en la propia Catedral de Santiago de Compostela, el arzobispo Gelmírez le consagró un altar en alto en la zona de las tribunas¹⁷³. La función de San Miguel como guardián de las puertas de las ciudades cuenta con una tradición tanto en Oriente como en Occidente¹⁷⁴. Aparece como el santo que disputa con los demonios el destino del alma y, por otro lado, es el *psicopompo* por excelencia, sustituto del Hermes-Mercurio de la Antigüedad que se encargaba de llevar las almas de los condenados a los infiernos. San Miguel es conocido en la tradición cristiana como aquel que conduce las almas de los bienaventurados hacia el Más Allá y a la vez como el que efectúa el pesaje de las almas durante el juicio individual tras la muerte.

En el mismo oficio de difuntos se le otorgaba esta misión: *...San Miguel, portaestandarte (del cielo) las presente a la luz santa que prometisteis en otro tiempo a Abraham y a sus descendientes*¹⁷⁵.

El culto a este santo fue muy importante en el occidente medieval y una prueba son los numerosos centros de peregrinación que se crearon por todas partes, como el de Monte Gargano y el Mont Saint-Michel¹⁷⁶.

Como decíamos, su devoción está relacionada, entre otras cosas, con el pesaje de las almas en el Juicio Final. Según Joaquín Yarza, la primera vez que aparece en España S. Miguel con la balanza es en el "Infierno" del *Beato de Silos*¹⁷⁷. Se trata de la escena de la *psicostasis*, desarrollada en el momento posterior a la muerte cuando son juzgadas las obras de toda la vida. El acto del juicio después de la muerte en el que un tribunal juzga los hechos del difunto en vida, es un tema que proviene del mundo egipcio y que podemos admirar en el *Libro de los Muertos*.

La relación del tema con el mundo funerario está fuera de duda, pero además, en el caso que nos atañe, tenemos que añadir un segundo significado. Las advocaciones dedicadas a S. Miguel y directamente relacionadas con el mundo de

¹⁷² En Oviedo también había una torre que formaba parte del palacio real con la advocación de San Miguel. En el S. IX se erigirá la Cámara Santa dividida en dos pisos. Como la torre era el elemento de comunicación entre uno y otro, el piso superior sería dedicado a San Miguel. Vid. Español, Francesca: "Culte et iconographie...", op.cit. Pág. 177.

¹⁷³ Senra, José Luis: "Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León...", op.cit. Pág. 143. Nota 86.

¹⁷⁴ Rico Camps, Daniel: *San Vicente de Ávila...*, op.cit. Pág. 310. Véase también Jolivet-Lévy, Catherine: "Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'orient byzantin: le témoignage de quelques monuments Cappadoce", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, op.cit. Pp. 187-199.

¹⁷⁵ Cabrol, Fernando: *La antigua oración de la Iglesia. Compendio de Liturgia*, op.cit. Pág. 116.

¹⁷⁶ Para más detalles sobre estos santuarios, vid. Bonnelly, André: "Les sanctuaires associés de Marie et de Michel", *Les Anges et les Archanges...*, op.cit. Pp. 11-20.

¹⁷⁷ Yarza Luaces, Joaquín: "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales", *Formas artísticas de los Imaginario*. Anthropos, Barcelona, 1987.

la justicia, no son algo nuevo. Son muchas las iglesias dedicadas a este arcángel que tuvieron funciones jurídicas dentro del marco urbano. Un ejemplo, de entre muchos, lo constituye la iglesia de S. Miguel de Vitoria; aparte de su sentido funerario debido a la proximidad de un cementerio, en su pórtico se celebraban juicios y en esta dirección va el programa iconográfico que se desarrolla en la portada¹⁷⁹.

Los miembros enterrados en la capilla de S. Miguel ejercían, en su mayor parte, funciones jurídicas. En el caso de Esteban Domingo desempeñó el cargo de alcalde de la ciudad de Ávila. Se trataba de una magistratura con función judicial y administrativa. Antes del S. XIII existían jueces con funciones esencialmente militares, pero cuya magistratura desapareció en este siglo dejando paso a los alcaldes. Los alcaldes, en principio, subordinados al juez con el que formaban un tribunal de jueces ordinarios, eran seis en Ávila. Administraban justicia ateniéndose a las normas de la colación o sexmo al que representaban¹⁸⁰. Por tanto, una vez más podemos comprobar cómo la elección de una determinada advocación no es algo fortuito, sino que en la mayoría de los casos, va íntimamente ligado a la personalidad que está detrás de un determinado encargo, sea una capilla funeraria o cualquier obra de carácter plástico.

4.1.2 Sepulcro de Esteban Domingo

Esteban Domingo fue alcalde de la ciudad de Ávila. Era señor de Villafranca y Las Navas, señorío que le fue otorgado por San Fernando. Pertenece a una de las dos ramas de la familia de los Dávila. La otra rama la constituían los herederos de Blasco Jimeno y se diferencian del anterior en el propio escudo. Mientras que el linaje de Esteban Domingo muestra trece roeles, los de Blasco Jimeno tienen sólo seis.

Su sepulcro es uno de los principales de los que componen la serie de esta Catedral (Fig. 6). Está situado en el lado norte de la capilla y se abre en el muro en forma de arco apuntado con una tipología similar a la de cualquier portada coetánea, como es común en la escultura gótica funeraria la influencia de las tipologías arquitectónicas. El arco apuntado que, como en el caso de las portadas puede hacer alusión a la bóveda celeste y por tanto marcar la separación entre la zona terrenal y la celeste, presenta ángeles ceroferrarios y turiferarios que simbolizan la "lux perpetua" y la llegada del difunto a terrenos celestiales o bien la acción de impedir cualquier intento del demonio de apropiarse del alma del finado (Fig. 7).

¹⁷⁹ Para más detalles véase, Lahoz, Lucía: "El programa de San Miguel de Vitoria, reflejo de sus funciones cívicas y litúrgicas", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1.º semestre, n.º 76, Madrid, 1993. Pp.389-419.

¹⁸⁰ Moreno Núñez, José Ignacio: *Ávila y su Tierra en la Baja Edad Media...* op.cit. Pág. 142.

También ángeles turiferarios y ceroferarios recibieron a la Virgen a su llegada al Paraíso como se puede ver en la escena de la Coronación en la propia Portada de los Apóstoles de esta Catedral o en la portada de San Francisco de la Catedral de León.

En la clave, un busto en forma de orante puede representar el alma del propio difunto, pidiendo clemencia por la salvación de su alma, en el juicio particular al que se hace referencia más arriba con las figuras de Cristo y la Virgen que más adelante comentaremos.

En la parte inferior cuatro leones sostienen el sepulcro. Es una solución frecuente en los monumentos funerarios. Su simbolismo ligado al tema de la resurrección explica su inclusión en este tipo de obras.

El frente estaba compuesto de tres relieves, pero en la actualidad sólo se conservan dos de ellos por estar picado el que ocupaba el lado derecho (Fig. 8). Seguramente esto ocurrió en el momento en que el racionero Manso incorporó a los enterramientos de la Catedral su correspondiente epitafio en 1554. Como se ve, en el lugar del relieve encontramos hoy parte del epitafio incompleto que dice así:

AQUÍ YAZ ESTEVAN DOMINGO SEÑOR DE LA CASA DE VILLA...

En el relieve central aparece representada la escena posterior a la muerte de Esteban Domingo. El difunto está tendido sobre el lecho de muerte cubierto aún con la sabanilla que indica la inmediatez del suceso. Próximo al lecho una serie de personajes muy mutilados, rodean al difunto. A pesar de la imprecisión ambiental podemos decir que se trata de la despedida por parte de los familiares de su ser querido en el ámbito privado del finado. Escenas de este tipo aparecen en los sepulcros de Palazuelos, Matallana o en algunos sepulcros de la Catedral Vieja de Salamanca como el perteneciente al deán D. Fernando Alonso¹⁸⁰. El difunto está ya expuesto tras su preparación y rodeado de sus familiares al tiempo que acontece la *transitio animae*.

No sabemos la escena que se representaría en el primer recuadro hoy perdido. Si se sigue un orden cronológico debería contener los primeros preparativos del cuerpo, es decir el lavado, unción... Sin embargo estas escenas no cuentan con representaciones escultóricas en la tradición sepulcral. Si cuenta con representaciones plásticas la presencia de los clérigos acompañando al difunto en su casa para realizar las primeras bendiciones y asperjación, aunque son los familiares los que suelen tener más protagonismo¹⁸¹.

¹⁸⁰ Gómez Barceña, M. Jesús: "La Liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica", op.cit. Pág. 38.

¹⁸¹ Ibidem.

Por tanto, nuestra propuesta seguiría el siguiente orden: de izquierda a derecha desde el punto de vista del espectador se representaría en el primer recuadro la presencia de los eclesiásticos en la casa del difunto. Seguramente estaría dividido en dos registros como el del extremo opuesto buscando la simetría. A continuación, en el mismo marco privado, el difunto ya preparado sobre el lecho mortuario rodeado de sus familiares. Estos dos primeros relieves tendrían lugar en la casa del difunto, constituyendo el primer espacio de la muerte¹³². El último recuadro contiene el "segundo espacio", las calles de la ciudad en las que se desarrolla el cortejo fúnebre. Finalmente el "tercer espacio", el de la iglesia tiene cabida en la parte superior del sepulcro en el que se dispone el yacente y tras él la dignidad episcopal acompañado de sus respectivos acólitos en el ritual funeral propiamente dicho.

Comenzando por la primera escena conservada, es decir, el relieve central del frente (Fig. 9), la forma en la que se representa coincide con un sarcófago procedente de Carrión de los Condes conservado en el Museo Arqueológico de San Marcos de León e incluido en la escuela de los sarcófagos de Villalcazar de Sirga del infante D. Felipe y Dña. Leonor. El cadáver sobre el lecho rodeado de los suyos, con las manos juntas sobre una cama cubierta con el paño que cae "en pliegues rectos bajo el cuerpo del yacente". Se apoya sobre un cojín doble y la túnica que porta deja visibles los pies. Alrededor los familiares se inclinan sobre el cadáver¹³³. Un detalle que indica lo reciente del suceso es la representación de la *transitio animae*¹³⁴ en la que unos ángeles llevan el alma del difunto en una sábana hacia el Cielo. La forma en que se representa es bastante arcaica y coincide en lo sustancial con las fórmulas empleadas en obras románicas de la ciudad. Un caso es el tímpano de la portada occidental de San Vicente de la segunda mitad del S. XII en el que una pareja de ángeles conduce el alma de Lázaro hacia el Cielo o una escena similar en la propia Catedral en uno de los capiteles del S. XII de la capilla de San Juan Evangelista en la girola. Pudiera hablarse en este caso de influencia directa.

Una escena semejante presenta el sepulcro del arcediano D. Fernando Alonso, hijo de Alfonso IX de León en la Catedral Vieja de Salamanca. En el frente de la caja aparece representada la escena del difunto en su ámbito privado, amortajado con la vestimenta propia de su cargo, rodeado de sus familiares, al tiempo que se representa la escena de la *transitio animae*¹³⁵.

¹³² Portela, Ermelindo y Pallares, Carmen: "Los espacios de la muerte", *La Idea y el Sentimiento de la Muerte*, (II), Pág. 28.

¹³³ Franco Mata, Mª. Ángela: *Escultura Gótica en León*, op.cit. Pág. 478.

¹³⁴ Ibidem. Pág. 411.: Según esta autora el origen de esta fórmula no es original de la escultura funeraria sino que sería "una adaptación figurativa de la Muerte de María, de la salida del alma del cuerpo". Ejemplos similares en León, sepulcros de Pedro Yañez y Domingo Juan, ambos en la Catedral.

¹³⁵ Ruiz Maldonado, Margarita: "La dama, el caballero y el eclesiástico en tres sepulcros salmantinos", *Imágenes y Promotores en el Arte Medieval*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2001. Pág. 606.

El relieve del extremo derecho está dividido en dos registros por medio de una serie de arcos apuntados que albergan tríbulos, solución muy utilizada en la separación de escenas, en la escultura y en las miniaturas. Ambos hacen alusión al “segundo espacio de la muerte”¹⁸⁶, es decir el marco urbano en el que actúan los clérigos en cortejo y los pajes del caballero que, mesándose los cabellos y arañándose la cara, muestran así un sentimiento de dolor desesperado¹⁸⁷ (Fig. 10). Escenas de este tipo las encontramos en otros sepulcros entre los que cabe citar los sepulcros de Matallana, Palazuelos, Vileña, Santa Cruz de Campezo...

A pesar de las continuas prohibiciones sobre la participación de plañideras y dolientes en los entierros, se va a convertir en una iconografía frecuente en los monumentos de personajes importantes, puesto que no hacía más que resaltar el prestigio y la clase del finado (ej: Sepulcro de Martín Rodríguez, Fig. 11. Sepulcro de Diego Ramírez de Guzmán. Ambos en la Catedral de León). Los duelos con plañideras que manifiestan el dolor de una manera exagerada, formaba parte de una tradición muy arraigada en el medievo como lo demuestra el hecho de que aparezca constantemente en la literatura coetánea:

Los parientes del duelo andaban enloquecidos,

Tirando sos cabellos, rompiendo sus vestidos: los que cran con ellos en compaña venidos
a derredor del cuerpo sedien muy doloridos”¹⁸⁸.

La Iglesia de la Alta Edad Media ya había perseguido prácticas que se relacionaban con el paganismo, como el hecho de llevar comida a los entierros, es decir el *refrigerium* pagano, los enterramientos con gran lujo en los detalles, en lo que se refiere a las joyas o vestimentas, o los propios gestos¹⁸⁹. El gesto estaba relacionado con “el dominio del teatro y el de la posesión diabólica. La milicia de Cristo era discreta, sobria en sus gestos. El ejército del diablo gesticulaba”. Basta sólo con echar un vistazo a los tímpanos románicos, como el de San Lázaro de Autun, donde se observa una gran diferencia entre el lado de los bienaventurados en el que reina la monotonía, el sosiego, la falta de movimiento y el lado de los condenados donde un sinfín de personajes se arremolinan produciendo todo un efecto de caos. Se observa una diferencia notable en los gestos de los distintos personajes. A la desesperación de los pajes que, como es común en su representación, aparecen con gestos desgarrados de

¹⁸⁶ Portela, Emelindo y Pallares, M^a Carmen.: “Los espacios de la muerte”, op.cit. Pág. 31.

¹⁸⁷ En este caso se han sustituido las plañideras por pajes como lo demuestra la indumentaria que llevan con la espada colgando del cinturón.

¹⁸⁸ Gonzalo de Berceo: *Vida de San Millán*, estrofas 347 y 355, BAE, T. LVII, pág. 75. Martínez Gil, Fernando: *La Muerte Vivida*... op.cit. Pág. 100. También se ven escenas de este tipo en las miniaturas de *Los Cantigas*.

¹⁸⁹ Le Goff, Jacques: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*... op.cit. Pág. 45.

dolor mesándose los cabellos o arañándose la cara, se opone la actitud del clero, pausada y serena con un control frío ante la muerte¹⁹⁰.

Sin embargo estas prácticas continuaron desarrollándose, jugando un papel importante los propios sacerdotes que dedicaban una especial atención a la liturgia de los funerales por constituir una de sus principales fuentes de riqueza. En la Edad Media, uno de los detalles que demostraban el poder de una persona era precisamente el número de asistentes a su entierro. Era una manera de fijar para la eternidad su privilegiada situación, su poder, de tal manera que su muerte social nunca aconteciera y su alta posición permaneciera para el resto de los siglos. Es una muestra de una sociedad feudal, en la que "el poder de un jefe dependía en gran parte de la devoción y fuerza de la pequeña tropa de fieles vinculados a él"¹⁹¹. En realidad, como ha apuntado Boase, las ceremonias y pompas fúnebres y todo lo que ello conlleva, suponían una forma de consuelo y purga para la conciencia de los vivos más que un beneficio para los muertos¹⁹².

En el registro inferior del siguiente cuadro, se representa un grupo de pajes mesándose los cabellos junto a un personaje que lleva de las riendas un caballo, posiblemente el del finado (Fig. 10). Los caballos tuvieron un gran protagonismo en el mundo funerario. Además de ser un indicativo de la posición de un personaje determinado por ser un símbolo propio de los caballeros, fue sinónimo de fuerza y victoria. a la vez que gracias a sus dotes apotropaicas, tenían el poder de desvío de las fuerzas maléficas conduciendo al "iniciado hacia su destino"¹⁹³. En ocasiones, como es ejemplo el sepulcro del infante D. Felipe en Villalcázar de Sirga¹⁹⁴, aparecen caballos que llevan los escudos del finado al revés, siendo una muestra típica de duelo.

¹⁹⁰ De nuevo en las *Cantigas* tenemos escenas similares: Cantigas XVI, XXI, XLII, XLIII, XLII. Citado por Fernando Martínez Gil, *La Muerte Vivida...* op.cit. Las láminas se pueden consultar en Guerrero Lovillo, José: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. C.S.I.C. Madrid, 1949.

¹⁹¹ Scobeltzine, André: *El Arte Feudal y su contenido social*, op.cit. Pág. 113.

¹⁹² Boase, T.S.R.: "La Reina Muerte: Agonía, Juicio y Recuerdo", *La Baja Edad Media. El florecimiento de la Europa Medieval*, Ed. Labor ("Historia de las Civilizaciones", dirigida por Joan Evans), Vitoria, 1993. Pág. 204.

¹⁹³ Núñez Rodríguez, Manuel: "El Caballero, su Panegírico y la Conjunción del Miedo", *Semata. Ciencias Sociales e Humanidades* 10, ("Cultura, Poder y Mecenazgo"), Universidad de Santiago de Compostela, 1998. (Edición a cargo de Alfredo Vigo Trasancos). Pp. 361-389.

¹⁹⁴ En el Museo Arqueológico de Palencia se conserva un sepulcro que procede del monasterio de Santa María de Vega con una temática de este tipo: en el lado izquierdo un grupo de pajes expresan el dolor mesándose los cabellos a la vez que conducen el caballo del difunto con el escudo del revés. También en el Museo Diocesano de Valladolid, se conserva un sepulcro de caballero procedente de Palazuelos fechado en 1300, que presenta en el lado menor de los pies el caballo del difunto con el escudo del revés, en señal de duelo. y tirado por un paje acompañado de personajes mesándose los cabellos. Vid Ara Gil, Clementina Julia: "Imágenes e Iconografía de los sepulcros cistercienses de Castilla y León", Catálogo de la exposición *Monjes y Monasterios. El Cister en el Medioevo de Castilla y León*, op.cit. Pp. 363-388.

En el sepulcro abulense, el caballo aparece sólo, tirado de las riendas por uno de los personajes, mientras que el escudo, a pesar de ser apenas visible, se puede apreciar en el suelo a los pies del grupo de pajes que muestran su dolor desesperado. En mi opinión representa el cortejo en el que se conducía el caballo del finado con sus escudos hacia la iglesia y, una vez llegados allí, se quebraban ante la puerta principal del templo. Imitaría una ceremonia documentada en Ávila en el S. XV propia de la realeza que seguramente responde a una tradición anterior. Se organizaba un desfile por las calles de la ciudad en el que participaban los familiares, pajes, las autoridades como representantes de los distintos poderes e incluso los caballos enjaezados del difunto con sus armas.

El caso documentado en Ávila es el de las honras fúnebres por Enrique IV⁹⁵. Se describe la comitiva que desfiló por el escenario urbano con los miembros del Concejo y sus caballos engalanados, miembros de las órdenes religiosas... pero lo más interesante para nosotros en este momento es que, los que encabezaban la comitiva, portaban escudos negros que eran quebrados en varios lugares hasta llegar a la Puerta de los Apóstoles de la Catedral abulense donde era fracturado el último de ellos. A continuación se entraba en el templo y se celebraban los oficios fúnebres.

Hemos hecho alusión al afán de algunos nobles por imitar los comportamientos de los miembros de la Casa Real, con una pretensión de prestigiar su posición. Los cortejos fúnebres eran propios de la realeza pero estas prácticas se extendieron a personajes de la nobleza por constituir una forma de expresión de poder. La pompa organizada en torno a ese espectáculo público arraigaba con más fuerza en la conciencia del espectador medieval que identificaba, a través de la magnificencia de los funerales, a los componentes más prestigiosos y poderosos de su sociedad, a la vez que el recuerdo perduraba más de este modo.

Por tanto, de una forma semejante a la que veíamos en la celebración de las honras fúnebres por el rey Enrique IV, la escena representada en el relieve haría alusión a la llegada a las puertas del templo, sugerido tal vez por la serie de arquiños que lo remata, en el momento en que se ha depositado el escudo para ser quebrado ante la puerta principal de la iglesia, en torno al cual se amontona una multitud que manifiesta su dolor con los gestos ya fijados.

La acción de "quebrar el escudo" es propia de la Corte. Al morir los reyes, y por extensión los nobles, eclesiásticos..., se procedía a la fractura de sus imágenes de poder⁹⁶. Una vez más mediante el lenguaje de los gestos, se pretendía acabar con cualquier lazo de unión con el mundo terrenal para

⁹⁵ De Foronda y Aguilera, Manuel: "Honras por Enrique IV y proclamación de Isabel la Católica en la ciudad de Ávila", op.cit. Pp. 427-434.

⁹⁶ Puigarnau, Alfonso: "Muerte e iconoclastia en la Cataluña medieval", *Ante la Muerte...* op.cit. Pp. 197-214.

acceder de forma más segura y directa al Más Allá. Se trataría de una ceremonia destinada a fracturar la imagen de magnificencia, en este caso de un noble, sus armas. De igual modo se alude a la entrega del caballo de Esteban Domingo a la iglesia, como ya había puesto de manifiesto Rocío Sánchez Ameijeiras¹⁹⁷ dentro de una costumbre generalizada y practicada en otros reinos peninsulares como hemos comprobado en el caso de Ramón Folch de Cardona en el S. XIII¹⁹⁸.

El cortejo funerario es una temática que no cuenta con muchas representaciones en Castilla frente a la gran proyección que tuvo el momento de la muerte y el enterramiento. Quizás influyeron las constantes prohibiciones que se hicieron en cortes y sinodos ante esta muestra de ostentación¹⁹⁹.

Sobre esta escena, el registro superior se muestra más lineal y monótono (Fig. 8). Representa una fila de clérigos vestidos con capas, lo que nos hace pensar en la posibilidad de que puedan pertenecer al llamado Cabildo de San Benito de Ávila. Este Cabildo fue fundado en los comienzos de la segunda mitad del S. XIII²⁰⁰. Estaba integrado por un total de treinta y cuatro clérigos procedentes de las distintas parroquias de la ciudad. Surgió a imitación del Cabildo Catedralicio y entre sus funciones destacan las relacionadas con procesiones y entierros. Estos clérigos estaban presididos por un abad, que seguramente es el que aparece representado en el relieve con un báculo.

No sería la única vez que los miembros del Cabildo de San Benito se harían cargo de las ceremonias fúnebres de miembros enterrados en esta Catedral, incluso de obispos, como es el caso de D. Sancho Blázquez Dávila quien, en su testamento, expresa el deseo de que los miembros de este Cabildo asistan a su entierro vestidos con capa²⁰¹.

¹⁹⁷ Antonio Ponz, en su viaje por Castilla leyó un tablero en Sta. María de Huerta donde se decía que los hombres que se enterrarán allí tenían que llevar "...un cuerpo de dosel de oro, o de seda, para poner sobre su sepultura, y el caballo o la mula en que venía se quedaba en el monasterio". Véase Sánchez Ameijeiras, Rocío: *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del S. XIII en Castilla y León*, op.cit. Pp. 209 y 210.

¹⁹⁸ Hemos hecho referencia en el capítulo de "variantes iconográficas": "...elegimos ser enterrado en Poblet y queremos que se haga honorablemente. Dejamos en razón de la mencionada sepultura a dicho monasterio un buen caballo, el cual deberá ser llevado y presentado, junto con nuestro cuerpo y nuestras armas, según es costumbre en los funerales de nuestros predecesores..." (Testamento) Recogido por Español, Francesca: "Esteban de Burgos...", op.cit. Pág. 167.

¹⁹⁹ Cortes de Burgos en 1379 y Soria en 1380, Sinodos en Toledo y Alcalá de Henares en 1323 y 1480, respectivamente. Vid. Martínez Gil, Fernando: *La Muerte Vivida. Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, op.cit. Pág. 80.

²⁰⁰ Sobrino Chomón, Tomás: *Documentación Medieval del Cabildo de San Benito de Ávila*, op.cit. Pág. 9. *Baja Edad Media*, op.cit. Pág. 80.

²⁰¹ Archivo de la Catedral de Ávila: *Traslada en Ávila de otra hecha en Burgos del Testamento del Obispo D. Sancho*, 136.

Por tanto, el relieve representaría el cortejo de clérigos que intervinieron en la procesión pública que conducía el cadáver hacia la Catedral²⁰², donde se le daría la absolución y se llevaría a cabo el entierro propiamente dicho. Según Ariès si el difunto no era clérigo, no había presencia de clérigos o sacerdotes en el cortejo²⁰³. Sin embargo vemos por la iconografía funeraria que su presencia era muy común ya que era costeada por el propio difunto y constituía una fuente de riquezas importante.

A partir del S. XIII la muerte sufre un proceso de clericalización. Frente a períodos anteriores en los que el papel del clero consistía únicamente en dar la absolución, siendo el total protagonismo para los familiares, encargados de la preparación del cuerpo en el momento inmediato al deceso en el ámbito privado así como en el público con el cortejo o séquito, a partir de esta centuria van a ejercer un gran protagonismo en todo el ritual de la muerte, desde la propia defunción hasta el último paso que es la inhumación. Ahora los primeros puestos están reservados para los hombres de Iglesia y, entre ellos, las órdenes mendicantes van a ocupar un papel primordial. Todo esto repercute en la iconografía en la que se observa una paulatina desaparición de los temas de carácter simbólico a favor de escenas con un referente real claro y de carácter narrativo.

La representación del oficio litúrgico está presente en la parte superior, en la que el yacente tendido espera la bendición del obispo, representado rodeado de sus acólitos en el friso del tímpano.

Sobre los relieves se sitúa el yacente vestido a la manera de caballero civil (Fig. 12), como es el caso del sepulcro de D. Felipe en Villalcázar. Esteban Domingo aparece ataviado con un bonete propio de su condición y una túnica tratada con un gran naturalismo que apenas acusa volumen. El bonete cilíndrico era distintivo de las clases sociales altas. Reyes e infanzones, caballeros y ricos hombres se distinguían de esta manera junto al tipo de traje²⁰⁴. Es el momento del oficio del "corpore insepulto" dirigido por un obispo situado en el centro del primer registro y figurado en el momento de la bendición. El báculo y la mitra proclaman su condición. A un lado y a otro, en una disposición muy simétrica, aparecen los acólitos que llevan los acetres e hisopos para asperjar al difunto, incensarios y, en el caso del primer acólito del lado izquierdo, una cruz (Fig. 13). Esta escena altera la condición

²⁰² En el sepulcro del Museo Arqueológico de Palencia a que nos referíamos anteriormente, en el lado derecho también encontramos la representación de los eclesiásticos que acompañarán al difunto hasta "su última morada". Vid Ara Gil, C. J.: "Imágenes e iconografía...", op.cit. Pág. 371. Es un ciclo iconográfico bastante común en los sepulcros del ámbito castellano-leonés, como se puede ver en otros casos, como Matallana o Palazuelos.

²⁰³ Ariès, Philippe: *La Muerte en Occidente*, op.cit. Pp. 35.

²⁰⁴ Menéndez Pidal, G. y Bernis, C.: "Las Cantigas. La vida en el S. XIII según la representación iconográfica", *Cuadernos de la Alhambra*, 15-17, 1981. Pág. 95.

temporal, haciendo eterno el momento del suceso y evitando la "muerte social". El propio sepulcro tiene el aspecto inmediato de la muerte. Mediante la representación del momento concreto de la muerte en el ámbito privado del difunto, la presencia de los eclesiásticos diciendo las últimas preces, se deja constancia de la inmediatez del suceso y se invierten los límites temporales de tal manera que es imposible el olvido, estando el suceso en renovación continua a lo largo de las distintas generaciones³⁶.

En el registro superior aparece representado el Calvario (Fig. 14). Es un tema muy frecuente en la escultura funeraria, sobre todo en el foco leonés, que constituye un referente constante en varios sepulcros de la Catedral. Entre éstos se puede citar el sepulcro de D. Rodrigo Álvarez, el de D. Martín Rodríguez, D. Diego Ramírez de Guzmán o el del deán Martín Fernández, en el claustro de la Catedral de León, entre otros. En este caso se encuentra también el sepulcro conocido tradicionalmente como del Chantre Aparicio³⁷, de la Catedral Vieja de Salamanca. Al igual que los anteriores muestra en su "timpano" un Calvario. Aquí habría que apuntar la comunidad estilística que comparte con el de Esteban Domingo, ya señalada por Manuel Gómez Moreno³⁸. Ambos tienen una estructura y estilo similar dependiente de modelos leoneses. Probablemente fueron ejecutados por un taller itinerante con ese origen, con el que trabajaron también artistas procedentes de Toledo, seguramente musulmanes, como pondremos de manifiesto más adelante.

En el sepulcro de Esteban Domingo aparece Cristo clavado en el centro rodeado del mismo número de personajes a un lado que a otro ofreciendo de nuevo una composición simétrica. Aunque las figuras están muy mutiladas se puede ver a Longinos a la derecha de Cristo hiriendo su costado con la lanza y a Stephaton ofreciéndole la esponja.

A ambos lados la Virgen y S. Juan respectivamente, con un gesto bastante resignado. Como en los timpanos de las portadas, actuarían de intercesores, en este caso no de la humanidad, sino del alma del caballero del sepulcro. La actitud de la Virgen como orante pidiendo clemencia a su Hijo intercediendo de ese modo por el género humano, es una constante en la época, tanto en las representaciones

³⁶ Esto mismo lo señala Lucía Lahoz para el caso de aquellos motivos decorativos que, a manera de telas, quedan dispuestos sobre las sepulturas, caso del sepulcro de D. Fernando de la Cerda. Sugerirían de este modo la inmediatez de la muerte. Vid. Lahoz, Lucía: "Vida cotidiana...", op.cit. Pág. 420.

³⁷ Las últimas investigaciones han descubierto que el supuesto sepulcro del Chantre Aparicio no es tal, sino que parece corresponder al arcediano Diego Garcí López, ya que han aparecido sus escudos en las pinturas recientemente descubiertas sobre el sepulcro. La razón estriba en las remodelaciones que sufrió el lado sur del crucero al trasladarse sepulcros del transepto norte con la construcción de la Catedral Nueva en el S. XVI. Así lo manifestó Margarita Ruiz Maldonado en un curso de doctorado en el año 2001.

³⁸ Gómez Moreno, Manuel: *Catálogo Monumental*... op.cit. Pág. 97: "Puede afirmarse que este sepulcro es del mismo autor que el de los mocárabes en la Catedral de Salamanca".

plásticas como literarias. Podría ser perfectamente una ilustración de cualquiera de las historias contadas en *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo o en las *Cantigas de Nuestra Señora*, en los que los devotos de la Virgen acuden a ella para solicitar su intercesión:

Fue para la Gloriosa que luz más que estrella,
movióla con grand ruego, fue ante Dios con Ella,
rogó por esta alma que traíén con a pella,
que non fuesse iudgada secundo la querella²⁰⁹.

En los extremos, adaptándose al espacio que queda libre, dos figuras orantes miran hacia los personajes sagrados. La indumentaria coincide con la de la estatua yacente, de tal manera que es muy probable que se trate de la propia representación del alma del difunto implorando su propia salvación²¹⁰.

Llama la atención que sean dos los orantes que aparecen. Seguramente la explicación viene dada por ese deseo de conseguir una composición simétrica tan grata al periodo medieval. Es una solución similar a la adoptada en el monumento del obispo D. Blasco Dávila en la capilla de S. Blas. Del mismo modo encontramos en el tímpano una doble representación del difunto en forma de orante pidiendo clemencia ante el Crucificado. La identificación, en este caso, es clara puesto que aparece el báculo que le distingue como obispo. De igual modo en la clave, el alma del obispo caracterizada con la mitra implora por su salvación.

Como testigos del acontecimiento el sol y la luna, con rostros humanos a ambos lados de la cruz. El tema del calvario flanqueado por el sol y la luna simboliza "la imagen de la naturaleza en duelo por la muerte del Redentor"²¹¹. Este tema lo encontramos en otras zonas, como es el caso del sepulcro de la reina Leonor en las Huelgas de Burgos o en sepulcros de la Catedral de León (ej. Sepulcro de Martín Rodríguez). por citar dos casos, en los que la luna aparece encuadrada lateralmente, como en esta ocasión, por un cuarto creciente²¹². Como ya ha sido señalado, el

²⁰⁹ "Los Dos Hermanos", en Gonzalo de Berceo: *Milagros de Nuestra Señora*, Edición de Juan Manuel Rozas López, Plaza y Janés, Barcelona, 1986.

²¹⁰ La representación del difunto arrodillado ante los personajes divinos lo encontramos en Italia, como es el caso de la tumba de Guillaume de Bray (1282) en San Domenico de Orvieto (1282-1284) en la que trabaja Arnolfo di Cambio, donde encontramos dos niveles, abajo, el yacente, y en la parte superior, ya en los cielos, el difunto arrodillado frente a la Virgen con el Niño entronizado. Vid. Williamson, Paul: *Escultura Gótica 1140-1300*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1997. Pág. 374. Un ejemplo de este tipo lo vemos también en una obra miniada, en concreto en el *Libro de las Testamentos* de la Catedral de Oviedo, fechado en el S. XII. Aquí aparece el rey Alfonso II el Casto implorando la intercesión de María ante Jesucristo. Vid. Trens, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Plus Ultra, Madrid, 1946. Pp. 368-378.

²¹¹ Renu, L.: *Iconografía del arte cristiano*, París, 1955. Pág. 505.

²¹² Franco Mata, M.: *Ángela. Escultura gótica en León*, op.cit. Pág. 450.

tema está tomado de los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas, en los que se narra el momento en el que Cristo murió, como un momento de tinieblas y oscuridad tras oscurecerse el sol²¹². Si a esto añadimos el simbolismo que tuvieron en la antigüedad pagana como estancia de los muertos, la significación funeraria está en relación directa con su emplazamiento²¹³.

Pero lo llamativo en este sepulcro no es la representación de estos dos astros sobre los brazos de la cruz, sino el hecho de que vuelvan a aparecer sobre el arco entre las manos de dos ángeles que parecen transportarlos en una disposición similar a los ángeles portadores de almas. Los ángeles astróforos son comunes en la obra del maestro Mateo. Aunque con un simbolismo distinto, los vemos en algunas de las claves de la cripta de la Catedral de Santiago de Compostela o en los restos de la antigua portada exterior que servía de acceso al Pórtico de la Gloria²¹⁴, antes de que en el S. XVI el Cabildo ordenara poner puertas de madera que permitieran cerrar la iglesia²¹⁵. Otro ejemplo de ángeles astróforos lo tenemos en una de las miniaturas de un Salterio de S. XIII que representa el Trono de Gracia, con Dios Padre sosteniendo a Cristo crucificado y en la parte superior a un lado y a otro dos ángeles como portadores del sol y la luna²¹⁶. En la liturgia antigua de la Iglesia "el astro del día elevándose en el Oriente y desterrando a su paso las tinieblas de la noche es el símbolo de Cristo que sale del sepulcro a la hora en que el sol se levanta y disipa las tinieblas de la muerte". En el sepulcro, la luna aparece representada entre nubes que podrían aludir a las tinieblas. Quizás habría que interpretarlo en este sentido, como símbolo de la resurrección de Cristo que consigue vencer a la muerte²¹⁷.

En los extremos de nuevo la Virgen sentada en su trono como intercesora, con las manos juntas en forma de orante pidiendo clemencia por el alma de Esteban

²¹² Ibidem

²¹³ El hecho de que el cristianismo retome temas iconográficos paganos fue señalado por Panofsky, citando el caso de las personificaciones de fenómenos naturales. Panofsky, Erwin: "Les Débuts de l'Ere Chrétienne et le Moyen Âge au Nord des Alpes", *La Sculpture funéraire...* Pág. 52. También se refiere a este hecho Franco Mata en el caso de un sepulcro del claustro de la catedral leonesa, op.cit. Pág. 450.

²¹⁴ Para la problemática del Pórtico de la Gloria, vid. Moralejo Álvarez, Serafín: "Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 16, 1985.

²¹⁵ Yzquierdo Perrin, Ramón: *El Maestro Mateo*. Cuadernos de Arte Español, Historia 16, Madrid, 1992. Ficha nº 3 y pág. 18.

²¹⁶ Schmitt, Jean-Claude: "El historiador y las imágenes", *Relaciones (Estudios de Historia y Sociedad)*, 77, vol. XX, 1999. Pp. 17-47. Se trata de un Salterio del S. XIII, Cambridge, Trinity College, Ms B II.4, f. 119. Incluye una ilustración del mismo (fig. 7).

²¹⁷ Cabrol, Fernando: *La antigua oración de la Iglesia*. Compendio de Liturgia, op.cit. Pág. 220. Ramón Yzquierdo explica el simbolismo de los ángeles astróforos en relación al Apocalipsis; el mundo terrenal necesitaría astros para iluminarse mientras que la Nueva Jerusalén no había menester de sol ni de luna que la iluminasen porque la gloria de Dios la iluminaba, y su humbrera era el Cordero. Vid. Yzquierdo, Ramón: *El Maestro Mateo*, op.cit. pág. 8.

Domingo, a la que su Hijo, representado en el lado opuesto, se dispone a juzgar. Se trata de la representación de Cristo en el Último Juicio. El pasaje del Apocalipsis coincide con la imagen de Cristo que aquí se muestra:

Vi un gran trono blanco y al que estaba sentado sobre él. El cielo y la tierra huyeron de su presencia, sin que se encontrase su lugar... y fue abierto otro libro, el libro de la vida. Y los muertos fueron juzgados según el contenido de los libros, cada uno según sus obras (Apocalipsis de S. Juan 20, 11-13).

El libro contendría las obras de Esteban Domingo y aludiría por tanto al juicio particular.

El papel intercesor de la Virgen está presente también en numerosas miniaturas de las *Cantigas*; entre las distintas variantes, destaca aquélla que la muestra sentada ante su Hijo en actitud de súplica por los Hombres, como aparece en nuestro caso²¹⁸. Pero seguramente el modelo directo fue la escena de la Coronación situada hoy en el remate del timpano de la Portada de los Apóstoles en el costado norte de la Catedral. La Virgen en actitud sumisa, es coronada por su Hijo quien sostiene en su mano izquierda un libro.

La actitud de Cristo y la Virgen en el sepulcro es similar a la de éstos en la escena de la Coronación. Aunque la simbología es distinta²¹⁹, hay que apuntar una posible influencia de fórmulas de la escultura monumental en esta obra.

Bajo las figuras de la Virgen y Cristo entronizados, la representación de dos escudos de trece roeles propaga la identidad del fenecido.

Remata todo el conjunto un friso de inspiración mudéjar que conserva aún parte de su policromía. No es el único detalle mudejarizante en este ámbito, sino que en el sepulcro del obispo D. Hernando en la Capilla de S. Nicolás, así como en la Portada de los Apóstoles, ambas en esta Catedral, encontramos frisos decorados con mocárabes. La explicación de este hecho está en la numerosa presencia de población morisca con la que contaba Ávila ya desde el S. XII²²⁰. En ese siglo está documentada la participación de mano de obra mora en

²¹⁸ La Virgen como intercesora ante su Hijo figura en varias miniaturas de las *Cantigas*. El Escorial, ms. T.I.I. Cantiga 160. Vid. Domínguez Rodríguez, Ana: "Iconografía evangélica en las *Cantigas de Santa María*", *Reales Sitios*, n° 80, año XXI. Segundo trimestre, 1984. Pp. 42 y 44.

²¹⁹ Aunque no es éste el tema representado en la sepultura de Esteban Domingo, la *Coronación de la Virgen* aparece con frecuencia como motivo decorativo en los monumentos funerarios. Por citar algún caso, destaca el sepulcro de Doña Berenguela en Santa María la Real de las Huelgas en Burgos que muestra en uno de sus lados menores un *Coronación* con un esquema similar a los citados anteriormente.

²²⁰ De Tapia Sánchez, Serafín: *La Comunidad Morisca de Ávila*, Diputación Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, Salamanca, 1991.

la Catedral. A principios del S. XII el obispo de Ávila recibe como regalo del rey de Aragón 50 moros para que trabajen en la obra de la Catedral²²¹. La huella de lo islámico se puede apreciar por ejemplo, en los frisos de atauriques que decoran el remate de la torre norte.

Conocemos además la procedencia toledana de mudéjares que llegaban a Ávila debido a la demanda de mano de obra²²². La razón de su traslado, seguramente tuvo que ver con las restricciones a que fue sometida la población mudéjar de Toledo tras la reconquista de la ciudad en 1085. La creciente presencia cristiana iría imponiendo su forma de vida en detrimento del *status* de los habitantes de condición mudéjar²²³.

Por otro lado, en la ciudad del Tajo ya se habían realizado obras de este tipo desde mediados del S. XII. Eran obras trabajadas en yeso y adornadas con motivos geométricos y vegetales. Es el caso del sepulcro de Juan Pérez (1242) en la Capilla de Belén de Santa Fe de Toledo²²⁴ o los ejemplos del claustro de la Concepción Francisca y la iglesia de San Andrés, también en Toledo²²⁵. Seguramente los artistas que trabajaron en los sepulcros con detalles mudejarizantes de la Catedral de Ávila y en otros de zonas próximas como Salamanca, importaron estas decoraciones que ya habían ensayado en la ciudad de Toledo²²⁶.

Desde el punto de vista tipológico e iconográfico hay que señalar su dependencia de modelos leoneses que introducen en la Península la tipología *enfeú* a través del monumento del obispo Rodrigo II Álvarez²²⁷. Pero igualmente se ve un descenso de calidad que atestigua también la intervención de mano de obra local seguidora de los patrones leoneses pero con las limitaciones propias de un foco periférico como es Ávila.

Esteban Domingo otorgó testamento el 7 de mayo de 1261²²⁸. Dejó especificado su deseo de que se rezaran en su capilla todas las horas canónicas: ... *quarenta*

²²¹ Ariz, Luis: *Historia de las grandezas*... op.cit. Pp. 470-471.

²²² De Tapia Sánchez: *La Comunidad morisca*... op.cit. Pág. 50.

²²³ Ibidem. Pp. 49-50.

²²⁴ Sánchez Ameijeiras, Rocío: *Investigaciones iconográficas*... op.cit. Pág. 70.

²²⁵ Martínez Gil, Fernando: *La Muerte Vivida*... pág. 95. Según este autor el modelo quedó fijado en el sepulcro de Fernando Gudiel (+1278) en la capilla de San Eugenio de la Catedral de Toledo.

²²⁶ Sepulcros de este tipo se conservan también en Cuéllar. Tormo, E.: "Resumen histórico de la escultura española", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. LXXXVIII, enero-marzo, cuaderno I. Pp. 856-891.

²²⁷ Franco Mata, Ángela: *Escultura gótica*... op.cit. Pág. 384.

²²⁸ Testamento de Esteban Domingo de Ávila, alcalde del Rey AHN. Sección Clero. Pergaminos. Carp. 20 n.º 11. Original muy deteriorado. Publicado por Ángel Barrios García en *Documentación medieval de la Catedral de Ávila*, Salamanca, 1981.

maravedís a dos capellanes que ssean tenidos de contar cada día en aquella capiella o es la vocación de Sant Miguel... todas horas canónicas, matines, missa e viesperas... No mucho después de su muerte se haría su sepulcro. De esta manera podemos fechar el monumento en el último tercio del S. XIII. Sirvió de referente para otros que analizaremos, como el de Blasco Dávila, y se puede decir que, como el de D. Rodrigo en León, introdujo la modalidad *enfeu* en Ávila.

Bajo el enterramiento de D. Esteban Domingo se puede ver una inscripción que identifica el de otro miembro de la familia, en este caso D. Francisco Dávila:

AQUÍ YACE EL HONRADO CAVALLERO FRANCISCO DÁVILA IJO DEL NOBLE CAV(ALLERO) A (NTONIO) DÁVILA REJIDOR DESTA CIUDAD.

4.1.3 Sepulcro de Blasco Muñoz

Se encuentra situado en el muro oeste de esta misma capilla. Era hijo de Esteban Domingo y de su mujer Dña Garoza, como se desprende de la lectura del testamento de éste último. Según Gómez Moreno, Blasco Muñoz ocupó el cargo de alcalde del rey y murió en 1285²²⁹.

La estatua yacente no presenta comunidad de fechas con el marco que la alberga (Fig. 15). Mientras que la estatua se puede fechar muy a finales del S.XIII, el nicho que la acoge presenta una disposición propia del S. XV con un arco rebajado decorado con las típicas bolas abulenses que podemos ver en otras obras coetáneas de la ciudad, como los arcos sepulcrales de los Muñoz y Salazar situados en el muro exterior del transepto de la iglesia de San Vicente de Ávila, bajo el portico meridional.

El frente muestra dos escudos con los trece roeles de la familia y sobre éstos un friso decorado con una moldura serpenteante con pequeños escudos intercalados que proclaman la gloria del linaje. Finalmente la estatua yacente representa al difunto dormido ofreciendo la imagen de una muerte serena. Es una obra de poca calidad técnica que presenta a D. Blasco tirándose del fiador en una disposición similar a la que encontramos en numerosas esculturas del área burgalesa y leonesa que constituye un signo distintivo de la persona que lo ejerce. Un ejemplo de este tipo lo vemos también en el sarcófago de la capilla de Santa Inés de Santa María de Palazuelos fechado en la mitad del S. XIII, en la que la estatua representa al caballero con los ojos abiertos y tirándose del fiador como un signo de elevado rango y de poder²³⁰. Sin embargo me pregunto si este

²²⁹ Gómez Moreno, *Catálogo...* op. cit. Pág. 97.

²³⁰ Ara Gil, Clementina Julia: "Iconografía...", op.cit. Pág. 374. No sólo en Palazuelos, también en Matallana los caballeros tiran con la mano del fiador de la capa.

gesto, aparte de simbolizar a la cúspide social, tiene alguna relación con el mundo de la justicia y al mismo tiempo con el ámbito funerario. Este mismo detalle lo encontramos entre los familiares de un difunto en el sepelio representado en un sepulcro procedente del monasterio de Triano en la iglesia de San Tirso en Sahagún²³¹ o en el pórtico occidental de la Catedral de León. En las arquivoltas y claves de las portadas se representan, entre los bienaventurados, personajes con este gesto. Igualmente en la Catedral Vieja de Salamanca Dña. Elena aparece en esta actitud y de nuevo en la Catedral de León, la figura de rey situada tras el *locus appellationis* se muestra en esta misma posición. La referencia a la justicia en este caso está fuera de toda duda. Vendría a coincidir con la función de Blasco Muñoz que, como alcalde, tendría que desempeñar también funciones jurídicas.

Sostiene una espada que recuerda sus hazañas bélicas y la virtud que debe acompañar a todo caballero, el valor.

La colocación un tanto forzada de la estatua en el interior del nicho así como la diferencia de fechas antedichas nos hace pensar en la posibilidad de que la colocación original de este yacente no fuera la actual. Efectivamente así ocurrió, como lo demuestra la siguiente cita:

Blco Muñoz alcalde de Rey en la capilla de Sant Mig(uel) a los pies de las gradas del altar. Era de mill e CCC XXIIII²³².

Sería arrimado al muro cuando se efectuó la remodelación de la capilla en el S.XV.

Entre el sepulcro de D. Blasco y el de D. Esteban Domingo se encuentra enterrado otro miembro del linaje. Entraría dentro de la tipología arquitectónica. Sigue el modelo de los Estrada en la iglesia de San Vicente con el frente decorado con cadenas entrelazadas entre las que se encuentra el escudo de trece roeles. La parte superior está concebida a manera de pórtico con arquillos que apoyan sobre capiteles colgantes. Se trata de la copia de un modelo prestigioso, como es el de los Estrada, una de las principales familias que tomaron parte en la repoblación de Ávila²³³.

Puesto que no hay epitafio y no hemos encontrado noticia alguna en los libros de aniversarios, lo único seguro es que pertenece al linaje Dávila de la rama de Villafranca y las Navas.

²³¹ Vid. Franco Mata, Ángela: *Escultura gótica*... Pág. 753. Lám. 293.

²³² AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 907b. F. 187 v^o.

²³³ Ariz, Luis: *Historia de las grandezas*... op.cit. Pág. 398.

4.1.4 Sepulcro de Ruy González Dávila

A diferencia de los anteriores ocupó un cargo eclesiástico en la Catedral. Fue deán e hijo de Pedro González de Ávila²³⁴. Dejó multitud de bienes a la Catedral para la celebración de sus memorias²³⁵.

Su sepulcro está situado a continuación del de Blasco Muñoz (Fig. 16). Consta de una lápida en la que están labrados sus escudos entre elementos vegetales y niños desnudos.

De igual manera está situado en el interior de un arcosolio. Sin embargo sabemos que en su ubicación original se encontraba frente al altar de la capilla. En este caso sí se respetó la norma que se venía repitiendo en los distintos sinodos diocesanos de realizar los enterramientos a ras del suelo. Se dispuso la lápida sobre el terreno como lo demuestra la siguiente cita:

Yten este dia missa de requen por don Ruy Gonçales de Ávila dea que fue desta yglia...han de salir con un a de Sta Ma bta del genitrix sobre su sepultura a la capilla de Sant Miguel ante el altar²³⁶.

El traslado debió ejecutarse después del año 1479 en que está fechada esta cita puesto que en otra similar del S. XVI se dice lo siguiente:

Yten don Ruy Gonçales de Ávila dea q fue desta yglia CXX vs de los préstamos que dexó al cabildo son los XX a las primeras visperas e los C a la prima e han de salir sobre su sepultura a la capilla de Sant Miguel en el luzillo q está e la pared de la laude negra²³⁷.

Eduardo Ruiz Ayúcar atribuyó la ejecución de esta lápida a Juan Guas que por entonces trabajaba en la Catedral²³⁸. Desde luego no existe ninguna duda de que las características se encuentran en la línea de lo ejecutado por el maestro. Sin embargo conocemos la forma de trabajo de estos artistas con la colaboración de un gran número de ayudantes. Es difícil asegurar si salió o no de la mano del propio Guas. Lo que sí se puede afirmar es que si no fue ejecutado por el maestro sí lo fue por alguien de su círculo en la segunda mitad del S. XV.

²³⁴ AHN. Sección Códices, op.cit. F. 65: *...las memorias que se fazen por don Ruy González de Ávila deán que fue desta yglia, fijo de P^o González de Ávila, sennor de Villafranca e las Navas...*

²³⁵ Vid anexo III en el apartado de documentación.

²³⁶ AHN. Sección Códices. *Obligaciones, mandos de la Catedral*, 8B. F. 60.

²³⁷ AHN. Sección Códices. *Libro de Aniversarios* 914-B F. 30 v

²³⁸ Ruiz Ayúcar, Eduardo: *Sepulcros artísticos...* op.cit. Pág. 59.

4.2 Capilla de San Pedro

4.2.1 Sepulcro de Nuño González del Águila

La Capilla de S. Pedro está situada en el lado norte del crucero y en ella se encuentra enterrado el arcediano Nuño González del Águila. Hijo de Diego del Águila y Dña María Suárez de Rojas pertenecía a una de las familias más aristocráticas de Ávila, los Águila. Murió en el año 1467 como reza en la inscripción de su sepultura:

*SEPULTURA DEL NOBLE E VIRTUOSO SEÑOR D. NUÑO GONZÁLEZ DEL ÁGUILA, ARCEDIANO DE ÁVILA. FINÓ AÑO DE LXXVII a XX DE SETIEMBRE*³⁰.

Fundó la capilla de S. Pedro propia del mayorazgo de Villaviciosa³¹ donde fue enterrado.

Como ya explicamos en su momento, cuando el deán Blasco Velázquez establece una capilla funeraria junto a la de S. Pedro en 1307, ésta ya estaba construida e incluso cubierta³². Durante algún tiempo fue destinada a sacristía³³.

El arcediano dejó un gran número de bienes para el mantenimiento del culto en su capilla, sobre todo para la festividad del día de S. Pedro³⁴.

Su capilla funeraria se componía de tumba y retablo. Estaba atendida por sacerdotes que se encargaban de las misas a favor de la salvación de su alma, según la mentalidad medieval que creía en la efectividad de la acción de los vivos para cambiar la suerte de muchos difuntos. Estas capillas a veces eran adquiridas por el difunto en vida, y en ese caso, les servía para la práctica religiosa intimista, en esa nueva forma de entender la fe desde un individualismo en el que el difunto entraba en contacto con la divinidad ayudándose de las reliquias y las imágenes de los retablos. Estos espacios normalmente estaban cerrados al público, y en el caso de esta capilla, se sabe que estaba separada de las naves por unas rejas, proporcionando una atmósfera más íntima para la práctica religiosa. Así lo recoge

³⁰ Recogido por Ballesteros, Enrique: *Estudio histórico de Ávila*... op.cit. Pág. 363.

³¹ Vid. García-Oviedo Tapia, José M^o.: *Heráldica abulense*, Caja de Ahorros de Ávila, Ávila, 1992. Pág. 30. Casó con Elvira González de Medina, fundadora del Monasterio de la Encarnación. De este matrimonio nacieron dos hijos, Diego del Águila y Pedro.

³² Remito al capítulo en el que se analiza el proceso constructivo de la Catedral.

³³ Gómez Moreno, op. cit. Pág. 84. Sobre la problemática que existe en torno a las sacristías de la Catedral de Ávila, Carrero Santamaría, Eduardo: "Las oficinas capitulares de la Catedral de Ávila", *Cuadernos Abulenses*, n.º 28, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1999. Pp. 127-171.

³⁴ Vid. Anexo IV (Documentación).

entre otros Enrique Ballesteros en el S. XIX: *A la izquierda de la capilla de Sant Antolín hay otra cerrada con herja que es de San Pedro y en ella hay una sepultura con losa negra en que dice en letra gótica...*²⁴⁴.

El sepulcro de D. Nuño se abre en el muro en arco conopial con una decoración de elementos vegetales en la línea de Guas (Fig. 17). Sobre el arco el escudo de la familia Aguila recuerda constantemente la gloria del linaje, en este momento final de la Edad Media en el que la profusión de la decoración heráldica constituye una característica de buena parte de la escultura funeraria.

El frente está compuesto por una de esas piedras de pizarra tan numerosas en el arte funerario abulense cuya procedencia es toledana según la información obtenida en la documentación²⁴⁵. De todas las que componen la serie de la Catedral es la peor conservada, hasta el punto de que sus relieves se encuentran hoy prácticamente desgastados. No obstante, aún se puede distinguir el perfil de un salvaje²⁴⁶ apoyado sobre el escudo a la manera que lo hacen los pajes sobre el yelmo con la mano en la mejilla, demostrando una actitud melancólica ante la pérdida del ser querido. El escudo sobre el que apoya muestra cinco estrellas de ocho puntas y a continuación está representado el escudo de los Águila, con un león rampante de azur, bordura rodeada por ocho aspas de azur y un águila abrazando el escudo²⁴⁷. Tanto el salvaje como el escudo de los Águila aparecen rodeados de hojarasca de una forma similar al frente de los sepulcros de los Valderrábano en la capilla de S. Ildefonso.

El frente de pizarra se apoya sobre tres leones de la misma manera que en el sepulcro de D. Alonso González de Valderrábano²⁴⁸. Sabemos que éste era exento en su origen y que fue arrimado a la pared en el S. XVI. Esto nos da pie para pensar en una situación similar para el sepulcro del arcediano. Pudo ser en su origen un sepulcro de tipología exenta que ocupara un lugar en el centro de la capilla frente al retablo y que en el S. XVI se arrimara a la pared al igual que otros muchos enterramientos, por el estorbo que ocasionaban para la celebración de las distintas ceremonias litúrgicas.

²⁴⁴ Ballesteros, Enrique: *Estudio histórico de Ávila. Su territorio*, op.cit. Pág. 363.

²⁴⁵ Anexo X. (Documentación). Se trata de un material de procedencia toledana que fue utilizado por Guas y sus discípulos en buena parte de la producción funeraria abulense. El primer enterramiento con un frente de este tipo es el de Gonzalo del Águila en la capilla de S. Esteban y a éste le siguen otros muchos en la misma Catedral y en otros edificios de Ávila como el convento de San Francisco.

²⁴⁶ La simbología del salvaje será tratada en el capítulo correspondiente a la capilla de los Valderrábano, puesto que es el sepulcro de D. Pedro González de Valderrábano el que inaugura esta iconografía en la serie catedralicia.

²⁴⁷ García-Oviedo Tapia, José M^o.: *Heráldica*, op.cit. Pág. 31.

²⁴⁸ Remito al capítulo de la capilla de D. Ildefonso.

El yacente es de una gran calidad técnica. Aparece caracterizado con la indumentaria propia de su posición. Viste túnica y bonete y sostiene un libro de oraciones en sus manos. Se acerca mucho al yacente de D. Alonso, tanto en la disposición como en la ejecución. La túnica cae en pliegues verticales consiguiendo con gran pericia las calidades de las telas en un material como es el alabastro. Pero lo más llamativo es el rostro. Estamos ante un yacente idealizado en cuanto a edad, para asimilarse a la edad en que murió Cristo, pero no con respecto al tipo físico. Es de rostro alargado y barbilla puntiaguda. La nariz recta y los ojos cerrados según la consideración de muerte como sueño en espera de la resurrección.

A sus pies, un personaje hoy descabezado²⁴⁹, parece ser el típico paje pero en este caso, a diferencia de los restantes sepulcros de este tipo en la Catedral, se encuentra con un libro en sus manos en actitud de pasar página. La calidad técnica es incuestionable así como su relación estilística con el paje del sepulcro de D. Pedro González de Valderrábano. La delicadeza con que han sido tallados los dedos así como los pliegues de la capa y el virtuosismo logrado en la hoja del libro que está pasando, demuestran que es una obra salida de la mano de un gran maestro como es Juan Guas. Puede tratarse de un libro de oraciones o bien una referencia al nivel cultural del arcediano que, a juzgar por el retablo que componía su capilla, debió de ser alto como comentaremos enseguida.

El arcediano murió en 1467. En este momento el taller de Juan Guas trabajaba en la Catedral. Eduardo Ruiz Ayúcar señala la relación estilística entre esta obra y la del deán Valderrábano y la atribuye a Juan Guas²⁵⁰. Otros estudiosos como José María Martínez Frías ven la mano de Guas solo en el caso de D. Pedro atribuyendo a sus colaboradores el resto de los sepulcros²⁵¹.

En mi opinión, estaríamos en el mismo caso del sepulcro de D. Pedro González de Valderrábano. Seguramente el monumento fue realizado por Guas según la tipología exenta. Posteriormente sería arrimado al muro y a continuación se labraria el frente en pizarra. El desgaste que presenta hace difícil su análisis pero los restos de decoración vegetal así como las características del salvaje, muy semejantes al frente del sepulcro del citado caballero, en estilo y calidad, permiten atribuirlo de nuevo al maestro.

Se distinguen dos etapas de ejecución. En una primera se llevaría a cabo el yacente, el paje y los leones, lo que conformaría un sepulcro exento. En la segunda

²⁴⁹ Cuando Gómez Moreno realizó su catálogo aún conservaba la cabeza. Vid. Gómez Moreno, *Catálogo...*, op.cit. (Láminas I), lám. 74.

²⁵⁰ Ruiz Ayúcar, Eduardo: *Sepulcros...*, op.cit. Pág. 77.

²⁵¹ Martínez Frías, José M^a: *La huella de Juan Guas en la catedral de Ávila...*, op.cit. Pág. 29.

etapa, con el fin de arrimarlo al muro, se abriría el arco conopial y se llevaría a cabo la labra de la "piedra negra" para adaptarlo al arcosolio.

4.2.2 El retablo de San Pedro

Además del sepulcro, el programa iconográfico se completaba con el retablo. En la lámina que recoge el catálogo de Gómez Moreno se puede ver el emplazamiento que ocupaba en ese momento²⁹³. Se disponía al lado izquierdo del sepulcro, desde el punto de vista del espectador, pero originalmente debió ocupar el muro oeste como lo demuestra la presencia de una hornacina destinada a guardar las especies sagradas necesarias para el culto y que siempre se disponían junto al altar. Esto supone una razón más para pensar que el sepulcro fue exento y se dispuso frente al altar en el centro de la capilla antes de que fuera arrimado al muro, en un caso similar a los sepulcros de los Valderrábano que se analizarán más adelante. Tras el traslado del bulto seguramente se efectuó también el del retablo colocándolo inmediatamente a continuación del monumento funerario.

Como ocurrió con las pinturas de otras capillas, actualmente se conserva en el Museo Diocesano. En este sentido, para llegar a una comprensión de la obra se debe tener en cuenta "el código y el contexto así como la función para la que fue creada"²⁹⁴. No debe olvidarse el marco primigenio puesto que de ser así se alteraría su sentido y significado original.

El artista que ejecutó este retablo conocía muy bien el modelo flamenco en el que el donante, representado desde una óptica realista, comparte el mismo espacio que los personajes sacros. También coincide con la estética flamenca la minuciosidad con que están representadas las telas y la riqueza de éstas así como la composición en general.

Desde el punto de vista temático se trata de una solución muy propia del S. XV. La presencia de donantes ocupando el mismo espacio que los personajes a los que venera. Pinturas de este tipo en ámbito hispánico realizó Bartolomé Bermejo o Fernando Gallego entre muchos otros. Realizaban encargos destinados en multitud de ocasiones, a capillas funerarias, y otras, a oratorios particulares en los que los donantes se hacían representar junto a los personajes sagrados, en su mismo espacio y tamaño²⁹⁵. El significado es el mismo. Se trata de representar a los más privilegiados de la sociedad accediendo a las regiones celestes, más allá de un tiempo real. La propia religiosidad de la época que promovía un culto íntimo, de meditación, con escenas de la Pasión en el caso de Cristo, o del martirio en el caso

²⁹³ *Catálogo...*, op.cit. Vid. Láminas 74, 147, 148, 149, 150, 151.

²⁹⁴ Gombrich, E.H.: *La imagen y el ojo*, op.cit. Pág. 129.

²⁹⁵ Yarza Luaces, Joaquín: "El retrato medieval: la presencia del donante", op.cit. Pág. 74.

de los santos, promovían este tipo de obras que suponen “una recreación pictórica de las propias meditaciones de los fieles”²⁹⁶. Destaca la tabla central con la figura del titular San Pedro flanqueado a ambos lados por dos personajes. Uno de ellos es el retrato del arcediano (Fig. 18). Al igual que ocurre en la pintura de los Países Bajos, el donante ocupa el mismo espacio que los personajes sagrados sin distinguirse ni siquiera en el tamaño. Se trata de una verdadera figura de eternidad, en la que el difunto se presenta ante el santo titular de la capilla, muy en relación con el sentido funerario puesto que es el portero del cielo, el único que tiene las llaves que permiten la entrada de las almas en el Paraíso. Ya no es un hombre de la tierra sino sobrenatural, puesto que ya ha resucitado. Esta representación “prefigura el estado futuro del difunto entre los bienaventurados en el Paraíso”²⁹⁷.

La representación del arcediano es un auténtico retrato que llega a mostrar parecido físico con el yacente. A partir del S. XIV se produce un cambio en la forma de representar a los difuntos. Ya no importa únicamente caracterizarlo con sus atributos en cuanto a su posición en el mundo terrenal. Ahora interesa buscar también un parecido real con el propio difunto. Es una manera de hacer aún más presente y “viviente” al muerto. Su indumentaria es la habitual del cargo de arcediano, con el típico bonete y el Evangelario del mismo modo que aparece en la estatua yacente.

El personaje situado en el ámbito opuesto porta una cruz y viste una túnica y capa que coincide en lo sustancial con las de S. Jerónimo. Tiene también un capelo cardenalicio. Puesto que no tenemos noticia de otro enterramiento en la capilla de S. Pedro, no podemos considerarlo como el retrato de otro difunto. Por tanto puede tratarse de una representación de S. Jerónimo, siguiendo una práctica muy común en este momento. Aunque no aparece su atributo iconográfico, los rasgos físicos coinciden con los de este santo, como lo podemos ver en cualquier otra pintura de esta época, caso de *La Piedad con los santos Jerónimo y Domingo y un donante* (1455) de Rogier van der Weyden de la National Gallery de Londres²⁹⁷.

A finales de la Edad Media la figura de este santo es revalorizada como modelo a seguir por cualquier cristiano con aspiraciones culturales. Es el santo intelectual por excelencia por la labor desempeñada en la traducción de la Vulgata. Por otro lado, encarnaba la idea de autoridad y prestigio de la clase eclesiástica. El propio cargo de arcediano del promotor pudo justificar su inclusión en la pintura de su capilla. Aunque no conocemos apenas nada de la biografía de Nuño González del Águila, sabemos que perteneció a una de las familias más importantes de Ávila, y

²⁹⁶ Molina i Figueras, Joan: *Arte, Devoción y Poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999, Pág. 139.

²⁹⁷ Panofsky, Erwin: “Les débuts de l'Ere Chrétienne et le Moyen Âge au nord des Alpes”, *La Sculpture*, op.cit. Pág. 70. Lo interpreta como una idea de una ascensión póstuma.

²⁹⁸ Ver ilustración de la misma en Molina i Figueras, *Arte, Devoción...op.cit.* Pág. 140.

dado el carácter de la pintura que sigue claramente una estética flamenquizante en la línea de Fernando Gallego, hay que pensar en cierta formación intelectual del arcediano²⁵⁹.

En la tabla de la izquierda el acontecimiento representado es algo confuso. Entre las distintas interpretaciones, destaca la tesis de Gómez Moreno que lo considera como el momento en que Cristo, delante de los demás apóstoles, da la potestad a S. Pedro²⁶⁰. Félix de las Heras cree que se trata de la aparición de Cristo a San Pedro cuando intenta abandonar Roma²⁶¹. Cristo viste ropas litúrgicas como prefiguración de la misión eclesiástica de Pedro. Arrodillado ante él San Pedro y al fondo el resto de los apóstoles en una barca.

El único episodio en el que se encuentran un grupo numeroso de discípulos juntos en una barca después de la Resurrección de Cristo es en "la pesca milagrosa" cuando se les aparece en el lago Tiberiades. Es un acontecimiento que sólo narra el evangelio de San Juan (Jn 21, 1-14). Es probable que se trate de esta escena. Además San Pedro tiene un gran protagonismo puesto que, tras la pesca milagrosa, realiza una triple confesión de amor supremo como reparación a las tres negaciones. Cristo reafirma su posición sobre el resto de los apóstoles constituyéndole así como máxima autoridad de su Iglesia: *Simón, hijo de Juan, ¿me amas más que éstos? El le dijo <<Si Señor, tú sabes que te amo>> Le dijo: ¡Apacienta mis corderos!* (Jn, 21, 15-16). Esos corderos hacen alusión a la humanidad entera. Pedro queda así como supremo pastor de la cristiandad.

Por otro lado el pasaje de la pesca milagrosa se ha entendido como una alusión a la Iglesia (barca) que, mediante las redes (predicación del evangelio) de sus "pescadores" (apóstoles), atrapa un gran número de peces (fieles)²⁶².

En la tabla de la derecha se representa el martirio de S. Pablo en presencia de S. Pedro que también aparece maniatado. En la *Leyenda Dorada* se cuenta cómo S. Jerónimo —representado en la tabla central—, y la mayoría de los santos están de acuerdo en afirmar que los dos apóstoles Pedro y Pablo sufrieron su martirio el mismo día²⁶³ y ante el mismo tirano, Nerón. Aunque el escenario concreto no fue el mismo, sí lo fue el marco urbano, Roma.

²⁵⁹ El mismo caso en la *Piedad Desplá* de Bartolomé Bermejo. Ibidem. Pp. 140 y 141.

²⁶⁰ *Catálogo...* op.cit. pág. 114.

²⁶¹ Félix de las Heras: *La catedral de Ávila. desarrollo histórico-artístico*. Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1967 (1ª edición). Pág. 64.

²⁶² *La Santa Biblia*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1977. (Equipo de revisión: Antonio G. Lamadrid, Juan Francisco Hernández, Evaristo Martín Nieto, Manuel Revuelta Sañudo). Pág. 1271. Comentarios a pie de página.

²⁶³ Santiago de la Vorágine, *La Leyenda...* op. cit. Pág. 356.

Se ha buscado una representación original para hacer alusión al martirio de los dos ante Nerón: el momento en el que S. Pablo es decapitado bajo la mirada de S. Pedro que, con las manos atadas y una multitud de soldados tras él, espera su inevitable destino. Junto a él aparece un personaje con un exótico gorro que representa a Nerón. Tres tablas, pues, que ensalzan la figura de Pedro como Jefe Supremo de la Cristiandad.

También se componía de un banco actualmente desmontado y conservado en el Museo Diocesano. Las dos escenas que lo componían son la Anunciación y la Epifanía²⁶¹. Existe por tanto una elipsis que prescinde del Nacimiento, buscada de una forma consciente. Los dos temas seleccionados tienen un claro simbolismo funerario. Aparecen con frecuencia como temas decorativos de los sepulcros. La Anunciación como preludio de la Redención y la Epifanía con un desarrollo temático similar a aquel que presenta al difunto subordinado ante los personajes sagrados. Al igual que los Reyes llevan presentes, el difunto debe mostrar los dones de su alma²⁶².

Han sido varias las atribuciones señaladas para este retablo. Azcárate lo relacionaba con el *Maestro de Avila* que se ha identificado con García del Barco²⁶³. José M^a Martínez Frias cita como autor al propio Fernando Gallego²⁶⁴. Pilar Silva lo atribuye al maestro de Nra Sra de Gracia²⁶⁵.

No conservamos, o al menos no ha sido descubierto, ningún tipo de documentación que nos ofrezca luz en este asunto. Por otro lado, el estilo flamenquizado de esta pintura está fuera de toda duda. Tuvo que ser un pintor buen conocedor de esta estética. El análisis estilístico de la pintura nos lleva a pensar en la participación de un artista de la órbita del *Maestro de Avila* con puntos de conexión también con Fernando Gallego. Coincide con él en el gusto por el lujo, puesto de manifiesto en las telas de algunos personajes y el fondo de brocados dorados que aparece tras la figura de S. Pedro. La nota hispanizante la vemos por ejemplo en la figura del sayón que corta la cabeza a S. Pablo con las facciones ligeramente deformadas pero sin llegar a la exageración que mostrarán algunos de sus seguidores, y finalmente la escena de la Epifanía se encuentra en la línea de ambos maestros. Los espléndidos trajes brocados en oro, los presentes que ofrecen al Niño, muestra de la extraordinaria platería de la época, así como los exóticos

²⁶¹ Así lo explica Gómez Moreno en su catálogo. Op.cit. Pág. 114. (Láminas 1: Láminas 150 y 151).

²⁶² Alcoy, Rosa: "Acerca de algunas epifanías extemporáneas: la llegada al otro mundo y la iconografía de los Reyes Magos", *Boletín de Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVII, 1987. Pp. 39-65.

²⁶³ Azcárate, José M^a: *Arte gótico*, op. cit. Pág. 389.

²⁶⁴ Martínez Frias, José María: "Ávila", Andrés Ordaz (coord)- Castilla y León. Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila, vol. 1, Encuentro, Madrid, 1989. Pág. 473.

²⁶⁵ Silva Maroto, Pilar: "Nuevos datos para la biografía de Sansón Florentino", *Archivo Español de Arte*, n^o 174, 1971. Pág. 38.

gorros coinciden con la forma de hacer del pintor salmantino. Se debió ejecutar en el último tercio del S. XV por uno o varios artistas del entorno próximo a Gallego y al maestro abulense. La relación entre ambos está aún por definir pero es probable que existiera un lazo de tipo profesional cuyo alcance será objeto de próximos estudios²⁶⁴.

4.3 Capilla de San Antolín

Ubicada en el transepto norte fue cedida por el Cabildo al deán Blasco Velázquez para que sirviera de lugar de enterramiento propio, de sus antecesores y descendientes. Así se deduce tras la lectura del testamento de su hermana María Velázquez que murió un año después que el deán, en 1308:

Otrosí mando que sotierren mi cuerpo en la iglesia de Sant Salvador de Ávila en la capiella de Sant Antolin, en la fuessa que y está fecha para mí, la qual capiella el obispo Don Pedro nuestro Señor et el Cabildo dieron al Deán mi hermano, que Dios perdone, et a mi et a los otros de nuestro linage, segund dize en las cartas que dellos tenemos²⁶⁵.

La capilla de Sant Antolín fue cedida, pues, al deán porque *él mucho bien fizó en heredar et onrrar la iglesia de S. Salvador*²⁶⁶. Para entonces, llevaba años construida así como la contigua dedicada a S. Pedro, como demuestra la carta de donación hecha al deán en la que se explicita el lugar ocupado por la capilla de Sant Antolín²⁶⁷.

De aquí se deducen varias cosas. En primer lugar, la adquisición por parte del deán de una capilla que existía previamente pero que aún estaba sin cubrir²⁶⁸. De este modo, habría que olvidar la antigua teoría que consideraba al obispo D. Sancho Blázquez (†1356) como promotor de las obras del transepto. Seguramente su labor se limitó a la cubrición de éste, de ahí que las armas de su familia aparezcan en la clave central²⁶⁹.

El deán Blasco Velázquez era hijo de Blasco Fortún, miembro de uno de los principales linajes. Aparte de su posición de deán mantuvo también relaciones con la Corona puesto que fue juez de Alfonso X, Sancho IV y Fernando IV. Gozó,

²⁶⁴ El más reciente estudio sobre Fernando Gallego es el de Pilar Silva Maroto: *Fernando Gallego*, Caja Duero, Salamanca, 2004. La relación entre Fernando Gallego y García del Barco es objeto de nuestra atención en la Tesis Doctoral "Las artes plásticas del s. XV en Ávila" que redactamos en la actualidad.

²⁶⁵ De Andrés, Gregorio: "Testamento de la ricahembra abulense María Velázquez (†1308)", *Cuadernos Abulenses*, nº 4, 1985. Pág. 201.

²⁶⁶ *Ibidem*, Pág. 198.

²⁶⁷ Véase cita correspondiente en el capítulo del proceso constructivo.

²⁶⁸ *Ibidem*. Nota 64: "...et esta capiella sobredicha en q a espacio de dos bóvedas et la una está fecha sobre la sacristania et la otra por fazer

²⁶⁹ Lo mismo ocurre en la capilla de S. Blas en el transepto sur. Vid. Ahad Castro, Concepción: "Sancho Blázquez Dávila y la capilla de S. Blas", *Imágenes y promotores...* Pág. 251.

de este modo, de importantes privilegios y donaciones de tierras por parte de estos reyes²⁷⁴.

Sabemos que no contó con un sepulcro monumental sino que yació *en tierra antel altar*²⁷⁵. Aún queda sobre el muro oriental de la capilla una lápida con su epitafio escrito en versos en latín del S. XIV²⁷⁶.

Dejó numerosos bienes a la Catedral como renta para la celebración de la festividad de San Antolín:

La fiesta de Sant Antolin XLII del Hodón e otras rentas que dexó el dea don Bico Blz e prese en esta mana VII a las ps vs e otros VII a los matines e XXI a la III co procesión deredor del choro e los otros VII a las IIs vs. E más XXVIII de cap^o q son por todos seteta, más de cap^o I.XXX q son CC⁷⁷.

Sin embargo, fue su hermana María la que donó mayor número de pertenencias en beneficio de la Catedral para que se ocuparan del culto en la capilla y de su mobiliario litúrgico:

Otrosi mando a la dicha iglesia de Sant Salvador todo quanto yo he en el Hodón, casas, viñas et heredades et prados et dos yuntas de bueyes aliñadas en Germén Nuño de Valablés señaladamente las que tiene Miguel Sánchez et Domingo Pérez. Et por esto que tengan capellan o capellanes en la capiella de Sant Antolin segund fuere la renta que pudiere valer por almas de mi padre et de mi madre et de mis hermanos et por la mía et por los fieles de Dios... otrosi mando a la dicha capiella de Sant Antolin veinte marcos de plata et desto que comprén un tabernáculo con seis imagenes de marfil et cruz de plata et oblasneras et los otros ornamentos que y fueren menester en quanto esto cumpliere...²⁷⁸.

A pesar de la voluntad inicial del deán de enterrar en esta capilla a sus familiares más cercanos, tanto su padre como hermanos, a excepción de María, tienen su enterramiento en la nave lateral del lado de la Epístola junto a la puerta de salida al claustro:

Blasco Fortún yace cerca la puerta de la sacristania (claustro) en el luzillo de la laude grande. Era MCCC⁷⁹.

Blasco Gómez su hermano, yaze en el arco al alto de la pared que está cerca la puerta de la sacristania (claustro) era MCCCXII²⁸⁰.

²⁷⁴ De Andrés, Gregorio: "Testamento...", op.cit. Pág. 197.

²⁷⁵ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 914 B. F. 13 v.

²⁷⁶ Anexo V (Documentación.).

²⁷⁷ AHN. Sección Códices. *Obligaciones, mudas de la catedral* 8B. F. 64.

²⁷⁸ De Andrés, Gregorio: "Testamento..." op.cit. Pág. 203.

²⁷⁹ AHN. *Libro de aniversarios*. Sec. Códices, 907 B. F. 206 v.

²⁸⁰ Ibidem F. 207r.

Fortún Blasco, hijo de Blasco Fortún, yaze cerca la puerta de la sacristanía (claustro) so el sepulcro de la laude grande²⁸¹.

Se trastocó, pues, el desecho del deán que buscaba crear una capilla funeraria como rango distintivo del poder de la familia y perpetuación de su linaje²⁸². Fue enriquecida después por su hermana con ornamentos litúrgicos, siguiendo la costumbre propia del momento²⁸³, pero únicamente los dos descansaron en este lugar. El resto ocuparon otros arcosolios dispersos por el templo.

La capilla estaba separada de la contigua de S. Pedro por medio de una reja que proporcionaba mayor intimidad a la vez que no se perdía la comunicación con el resto del templo²⁸⁴.

D. Nuño Suáres de Arcevalo fijo de Gómes Gra en la capilla de Sant Antolín yaze a rrays de la reja de la capilla de San Pedro²⁸⁵.

Mari Álvarez muger de Sancho Zimbro en la capilla de Sant Antolín junto a la reja de la capilla de S. Pedro²⁸⁶.

4.4 Capilla de S. Rafael y Capilla de los Velada

La razón de que incluyamos bajo un mismo epígrafe estos dos ámbitos se debe a que su historia está unida por distintos aspectos que vamos a comentar a continuación.

La capilla de San Rafael inicia la girola en el lado del Evangelio. Está situada junto a la capilla de San Antolín del transepto. La advocación actual de San Rafael no coincide con la que tuvo en su origen. En la documentación aparece citada como capilla de San Dionís. Sabemos que tuvo funciones funerarias como el resto de las que componen la girola. En el lado izquierdo del espectador se encontraba, en el muro, el sepulcro del obispo electo Domingo Martínez antes de que fuera trasladado primero a la pared opuesta y después a la capilla contigua. Y es allí donde se conserva en la actualidad²⁸⁷.

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Yarza Luaces, Joaquín: "La Capilla Funeraria hispana en torno a 1400". *La idea y el sentimiento*. (I), 1988. Pp: 67-92.

²⁸³ Para ver otros ejemplos, Ibidem. Pág. 89; Lahoz, Lucía: *Escultura funeraria*... op.cit. Pág. 127.

²⁸⁴ Ajo González de Rapariegas, Cándido J. M.: *Historia de Avila*... III, 58. Pág. 210. Gómez Dávila pretendía años más tarde cerrar, tanto esta capilla como la de S. Blas, con dos rejas que las separara del crucero. Surgieron pleitos por esta razón.

²⁸⁵ AHN. *Libro de aniversarios* 914-B. F. 25.

²⁸⁶ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 907 b. F. 217.

²⁸⁷ Ruiz Ayúcar, Eduardo: *Sepulcros*... op.cit. Pág. 89.

A partir de este momento la antigua capilla de S. Dionis estaría dedicada a S. Vidal y posteriormente a S. Rafael desde el S. XVIII a la actualidad. Fue entonces cuando se realizó un retablo barroco de madera sin policromar ni dorar en cuya hornacina central se colocó la imagen del arcángel que aún conservamos *in situ*.

Tradicionalmente se ha pensado que la capilla de Santa Ana fue la que ostentó, en su momento, la titularidad de S. Dionis -ahora de S. Rafael-, con numerosos cambios de advocaciones. En mi opinión creo que se trata de un error. La confusión seguramente la propició el hecho de que la pintura de Santa Ana estuviera situada allí desde donde se trasladó al museo. La presencia de un retablo dedicado a esta Santa fue razón suficiente para considerar que esta capilla estuvo consagrada a la Madre de la Virgen.

Sin embargo, Gómez Moreno en su catálogo cita como capilla de Santa Ana no a la primera de la girola -San Dionis- sino a la capilla erigida para los Velada que tiene su acceso en el segundo de los absidiolos de los que forman la girola⁷⁸⁸. Pero existe una razón de mayor peso que nos ha llevado a esta conclusión. En un libro de aniversarios de la Catedral de Ávila encontramos la siguiente cita:

Domingo Martínez electo de Ávila yase al altar de Sant Antón (se ha escrito encima de "Dionis") fasía la capilla de Sant Ana ps. vs. D. Nuño Suárez de Arévalo fiijo de Gómes Gra en la capilla de Sant Antolin yase a rrayz de la reja de la capilla de San Pedro⁷⁸⁹.

Puesto que se aprecia que *Sant Antón* se ha sobreescribió sobre *Dionis* hay que pensar en un cambio de advocación. De aquí se deduce que la capilla contigua a este altar era la de Santa Ana⁷⁹⁰.

Finalmente otro dato que permite atestiguar esta confusión nos la da el relato sobre el traslado de San Vidal en el año 1613⁷⁹¹:

Veintitrés días del mes de agosto de 1613... el Sr marqués pide que atento que el cuerpo santo del glorioso Sant Vidal es para su capilla de Santa Ana⁷⁹² y en el entretanto que se hace la dicha capilla a de estar en la capilla mayor desta iglesia...

⁷⁸⁸ La cita como "capilla de Santa Ana o de Velada". Vid. Gómez Moreno, *Catálogo*... op.cit. Pág. 89. Seguramente adoptó la advocación de la capilla que le servía de acceso para referirse a ella.

⁷⁸⁹ AHN. Sección de Códices. *Libro de Aniversarios* 914 B. F. 25 vº.

⁷⁹⁰ En el *Catálogo de obispos de Ávila y Antigüedades de dicha ciudad*, escrito en el año 1665, en relación al obispo D. Domingo Martínez se dice lo siguiente:

Don Domingo Martínez murió electo obispo de Ávila en el año 1272 según parece por el letrero de su sepultura y está junto al altar de San Antón inmediato a la capilla de Santa Ana... Biblioteca Nacional de Madrid: *Catálogo de obispos de Ávila y Antigüedades de dicha ciudad*, Ms 18.343.

⁷⁹¹ Archivo de la Catedral de Ávila. *Actas Capitulares*. Libro 39. F. 53 vº. Publicado por Félix de las Heras. op.cit. Pág. 89.

⁷⁹² Se refiere a la conocida como capilla de los Velada.

Una vez más vemos cómo la capilla de los Velada se identifica con la de Santa Ana. La entrada a esta capilla exterior que se comenzó a construir en el S. XVII estaba en este segundo absidiolo situado a continuación del de S. Dionís. Creo que la advocación de éste fue tomada para la nueva capilla, puesto que aquel quedaría reducido a un mero vestíbulo de acceso.

Por tanto, en la original capilla de Santa Ana, la que sirve hoy de acceso a la de los Velada, estuvo la grisalla dedicada al tema de Santa-Triple presidiendo su altar hasta que comenzaron las obras de la capilla de los Velada en el S. XVII y se abrió una puerta de comunicación que obligó a trasladar el retablo al absidiolo que ostentaba la advocación de S. Dionís donde se conservó, hasta que de aquí se llevó, como tantas otras pinturas, a las dependencias del Museo Catedralicio.

4.4.1 Sepulcro de D. Domingo Martínez

Se encuadra dentro de la tipología de sepulcros arquitectónicos puesto que se inspira en un elemento de estas características. Se abre en forma de arco apuntado dividido en su interior por dos arquillos apuntados que albergan a su vez dos arcos trilobulados respectivamente. El espacio sobrante entre éstos y el vértice del arco exterior lo ocupa un óculo también trilobulado³⁹¹. Es una estructura derivada claramente de un modelo arquitectual que podemos encontrar en los vanos de cualquier iglesia coetánea³⁹².

El frente se cubre con una losa de granito que presenta la inscripción del racionero Manso y que informa sobre el nombre del difunto y el año en que murió. El único motivo decorativo es una orla aserrada que recorre su margen. Es algo común a otros sepulcros de esta misma Catedral y otras iglesias de la ciudad, al igual que la decoración de cadenas o de arcos entrelazados. Motivos que se extienden como detalles decorativos pero que no tienen mayor alcance.

Como hemos dicho anteriormente, el emplazamiento original del sepulcro fue la capilla de S. Dionís. Estuvo situado en el muro en el que se encuentra actualmente la vía de comunicación con la capilla de S. Antolín. Seguramente cuando se abrió este paso se trasladó al muro frontero de la misma capilla hasta que finalmente fue entregada ésta al Marqués de Velada en 1551 para enterramiento de su linaje, mientras se debatía la posibilidad de construir una exterior para la familia de los Velada. Esto originó que el sepulcro del obispo

³⁹¹ Rucio Sánchez Ameijeiras señala la relación entre este modelo y el vano del sepulcro del deán Martín Fernández de la Catedral de León. Vid. *Iconografía...* op.cit. Pág. 69.

³⁹² Sobre la influencia del marco arquitectónico en la configuración de sepulcros y viceversa. Ibidem. Pp. 5 y ss.

electo tuviera que cambiar otra vez de emplazamiento, esta vez a uno definitivo, la capilla contigua que constituye hoy el vestíbulo de la exterior de los Velada²⁸⁵.

4.4.2 Grisalla de Santa Ana

Es una de las pinturas más importantes que conserva la Catedral de Ávila por ser una de las pocas obras que se han conservado de Sansón Florentino en la capital²⁸⁶ (Fig. 19). El hecho de que no se conserve en el ámbito para el que fue concebida provoca la pérdida de toda la simbología. Teniendo en cuenta que perteneció a una capilla con funciones funerarias realizaremos un análisis lo más riguroso posible que nos lleve a comprender la mentalidad de aquel que está tras su encargo.

La grisalla está concebida a manera de retablo con una predella en la que se representan historias de la vida de la Santa Ana y S. Joaquín y sobre ella una única tabla principal en la que aparece el tema de Santa Ana-Triple rodeada de otros santos como son Santa Catalina y San Cristóbal, todos ellos con una simbología funeraria que explica su presencia en este contexto.

La dedicación a Santa Ana de capillas que cumplen una función funeraria, así como retablos concebidos para contextos de este tipo, es un hecho muy frecuente en el medievo²⁸⁷. Puede responder a una devoción particular pero la constante presencia de Santa Ana, de uno u otro modo, en contextos funerarios, la convierten en el objeto de una devoción colectiva. A Santa Ana se recurría para pedir una "buena muerte"²⁸⁸. La razón estriba en que en el momento de su deceso contó con la asistencia de su nieto Jesús "que evitó las angustias de su agonía". Su culto entraría en decadencia a partir del S. XVI hasta el punto de casi desaparecer a excepción de algunas zonas como Bretaña o Canadá²⁸⁹.

Por seguir un orden comenzaremos por la predella. Aunque no se conservan todas las historias que se representaron se ve claramente que está dedicada a la vida de Santa Ana y S. Joaquín, los padres de la Virgen. Siguiendo el orden que debió tener, empezamos por el lado izquierdo desde el punto de vista del espectador, en

²⁸⁵ AHN. Sección de Códices. Códice 477 B. F. I y ss. Agradezco a D. Tomás Sobrino que me haya proporcionado la localización de este documento.

²⁸⁶ Esta atribución fue ya propuesta por Gómez Moreno, *Catálogo*... op.cit. Pág. 109.

²⁸⁷ En Vitoria son muchas las capillas funerarias con la advocación de Santa Ana lo que explica una significación fúnebre de la santa en esta zona. Vid. I. Jhox Gutiérrez, Lucía: *Escultura funeraria*... op.cit. Pág. 31. En la Catedral de Vitoria, panteón de los Vazterra o en la iglesia de S. Miguel de Vitoria donde la primitiva capilla de Santa Ana sirvió de lugar de enterramiento a D. Miguel Pérez de Oñate. Idem. Pág. 222.

²⁸⁸ Réau, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, op.cit. Pág. 78.

²⁸⁹ Ibidem.

el que se ha perdido la primera escena que iniciaba el ciclo. La siguiente representa el momento en que el ángel anuncia a S. Joaquín la buena nueva. Tras largos años de matrimonio Santa Ana y él no habían conseguido tener hijos. Por ello es expulsado del templo de Jerusalén retirándose al monte para vivir con los pastores. En este ambiente pastoril recibe la visita de un ángel que le anuncia el próximo nacimiento de una hija. Éste es el momento elegido en la pintura. La composición es similar al anuncio a los pastores en el Nacimiento de Cristo. S. Joaquín aparece como un pastor con sus ovejas escuchando el mensaje del ángel, del que sólo se ha conservado la filacteria.

Tras el anuncio, el ángel le pide que se dirija a la Puerta Dorada del templo de Jerusalén. Por su parte, Ana, que también había recibido la visita del ángel, hace lo mismo. El encuentro se produce ante la Puerta y en el momento en que se abrazan acontece la milagrosa concepción. Por tanto, la representación del "Abrazo ante la Puerta Dorada" es una alusión explícita a la concepción virginal de María. Este episodio legendario tuvo una gran popularidad como dan muestra las numerosas representaciones con que contó a lo largo de la historia del Arte.

En el extremo derecho de la predella aparece representado un escudo. Se desconoce hasta el momento a quién puede pertenecer. La única pista que hemos encontrado al respecto es la identificación de los símbolos que decoran la bordura con los "candados" del apellido Tapia que aparecen en varios escudos dispersos por la ciudad³⁰⁰. Su identificación nos aclararía quién es el promotor de esta obra cuyo retrato se figura en la tabla principal (Fig. 20). En ésta aparece Santa Ana en el centro de la composición sirviendo de trono a la Virgen y ésta a su vez a Jesucristo. Es el tema de la Santa Ana- Triple que de nuevo expresa de forma indirecta la Inmaculada Concepción³⁰¹. Gozó de una gran popularidad sobre todo a partir del S. XIV y más en el S. XV cuando está latente la polémica sobre la aceptación del dogma de la Inmaculada Concepción. Pocos temas de carácter teológico provocaron un debate como el que se originó en torno a este dogma. Su reconocimiento oficial tuvo lugar en el Concilio de Basilea (1439)³⁰². En el S. XV aún no se había establecido un tipo iconográfico para representar el misterio de la Inmaculada Concepción. Por esta razón se aludirá a ello mediante fórmulas que sugerían de forma indirecta este concepto tan abstracto de difícil representación.

³⁰⁰ Si bien hay que decir que el resto de los escudos presentan los candados dispuestos en dos palos en cuarteles. No sabemos si se puede establecer alguna relación con la familia Tapia pero hemos considerado preciso señalar la coincidencia de este motivo. Vid. García-Oviedo Tapia, José M^a.: *Heráldica abulense*, op.cit. Pp. 112-113.

³⁰¹ Trens, María: *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid, 1946. Pág. 120.

³⁰² Sin embargo la Iglesia de Roma no reconocerá el dogma hasta 1854. Vid. Molina i Figueras, Joan: "La Virgen de los consellers. Metáfora mariana e imagen del poder", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, I, XXVII, 1999, Pág. 128.

En este caso, Santa Ana aparece sentada cubierta con una toca que da idea de su avanzada edad lo que incide más aún en el carácter milagroso de esta concepción. Hace las veces del trono de su Hija, desproporcionadamente más pequeña como es habitual en este tipo de representaciones. Por su parte, la Virgen lleva un velo corto que alude a su pureza haciendo a su vez de Trono de su Hijo. El Niño aparece de pie jugando con un pajarito atado por un hilo que sujeta su Madre¹⁰³. Se trata de un animal vinculado al grupo de la Virgen con el Niño con una gran frecuencia¹⁰⁴. Son varias las interpretaciones que se han ofrecido al respecto¹⁰⁵. La más habitual considera el pájaro como símbolo pasional por excelencia. La alusión al carácter redentor de la muerte de Cristo adquiere total significación en un espacio funerario.

Por otro lado, la presencia de un pájaro entre las manos de personajes vinculados a contextos funerarios se remonta a la Antigüedad. Recordemos, por poner un ejemplo, el caso de la "Dama de Baza" encontrada en una tumba y que presenta una de sus manos con el puño cerrado apretando una tórtola. Se ha interpretado tradicionalmente como el símbolo del alma. La función funeraria está fuera de toda duda puesto que sirvió como urna para albergar las cenizas del difunto.

El pájaro, pues, puede representar "el alma del pecador que rompiendo los lazos de su nefasto cautiverio se refugia en manos de Jesús y María para escapar de sus perseguidores"¹⁰⁶. Tendría razón de ser en un contexto como el que estamos. Pero también debemos señalar otra de las interpretaciones que ve en el pájaro una alusión a la paloma del Espíritu Santo, máxime si tenemos en cuenta el parecido del pájaro de la pintura con este animal simbólico. Sería de nuevo una alusión a la Concepción Inmaculada, en este caso, tanto de la Virgen como del Niño. El grupo, por tanto, haría referencia a la maternidad divina de María y la procedencia humana de Cristo de una forma inmaculada.

En este caso el pajarito se ha convertido casi en un juguete con el que se entretienen Madre e Hijo. Son varios los ejemplos conservados de época gótica

¹⁰³ En la Catedral de Sevilla se conserva un retablo del S. XV en el que se representa a Santa Ana, la Virgen y el Niño, en este caso de pie, pero también aparece un pájaro atado de un hilo del que tira el Niño Jesús. Por otro lado en la colección de la Hispanic Society de Nueva York se conserva un grupo escultórico del S. XVI que representa a la Virgen de pie y a Santa Ana que aparece sentada sosteniendo al Niño Jesús dispuesto a coger un pájaro que su Madre le enseña. Vid. Trens, op.cit. Pp. 130 y 134.

¹⁰⁴ En la misma Catedral de Avila se conserva el retablo de Nuestra Señora de Gracia en cuya tabla central se representa a la Virgen con el Niño y, junto a ellos, S. José con un pajarito en sus manos. Lo concerniente a este retablo se explicará en el capítulo de la capilla de Nuestra Señora de Gracia.

¹⁰⁵ Trens, Manuel: *María. Iconografía...* Pp. 545-551.

¹⁰⁶ Ibidem. Pág. 546. Existe un salmo vinculado a esta simbología. Salmo CXXIII, versículo 7: *Escapó nuestra alma, como una avecilla, al lazo de los cazadores, rompióse el lazo y fuimos liberados.*

entre los que se puede destacar las pinturas que realizó Ferrer Bassa para el monasterio de Pedralbes³⁰⁷.

Esta tradición continuará en los próximos siglos, como lo demuestran las pinturas de Morales en el S. XVI³⁰⁸ o la propia pintura titulada *La Virgen del pajarito* de Murillo custodiada hoy por el Museo del Prado. Si bien, el simbolismo en cada caso dependerá del espacio en el que se ubique y las funciones que se les encomiende.

Entre los atributos tradicionales de Santa Ana están la palma, el lirio, el libro e incluso una cruz, pero en este caso porta lo que parece ser un *paternoster* o cuenta de padrenuestros o avemarías que será el precedente del actual rosario³⁰⁹. Se trata de un atributo que vemos "en manos de los apóstoles, en la escena de la muerte de María, en las de Santa Ana, Santa María Magdalena y otros muchos santos. Las llevan también los simples fieles representados en laudes sepulcrales y retratos"³¹⁰.

El atributo indicado adquiere su completo significado en este contexto. Hay que entenderlo como alusión al carácter salvífico de la oración, oración que por otra parte es solicitada por el donante retratado a los pies del grupo.

El donante es retratado de forma convencional de estricto perfil y de menor tamaño que los personajes sagrados del mismo modo que se da en el retablo del arzobispo Sancho de Rojas (1415). Es una disposición frecuente la presencia del donante de menor tamaño arrodillado ante el santo de su devoción rogando por su salvación. Otro ejemplo es la pintura de San Vicente de Tomás Giner en el Museo del Prado. A un lado del santo, de pequeño tamaño, arrodillado, un clérigo con tonsura pide al santo: "orate pro nobis, amén"³¹¹.

La representación es convencional: pequeña estatura, de perfil y con rasgos poco fieles a la realidad. También es una moda al uso la inclusión de frases, a veces en filacterias, que salen de la boca de los donantes.

La pertenencia de esta pintura a un ámbito funerario se demuestra con las palabras que salen de boca del donante: *O Beata Ana ora pro me a(d) D(omi)nu(m)*. Es un ruego en el que se invoca a Santa Ana como protectora ultraterrestre. Es habitual este tipo de pinturas en la Edad Media sobre todo en el

³⁰⁷ Ibidem. Pág. 550.

³⁰⁸ Una disposición muy parecida a la de la pintura que estamos analizando es la que presenta el grupo de la *Virgen con el pajarito*, obra de Luis de Morales de la colección Moret de Madrid.

³⁰⁹ Trems, *María...* op.cit. l.º pág. 286.

³¹⁰ Ibidem.

³¹¹ Yarzán Luaces, Joaquín: "El retrato medieval: la presencia del donante", *El retrato...* op.cit. Pág. 88.

S. XV. La mayoría de ellas están descontextualizadas al conservarse hoy en un museo pero su simbolismo no ofrece dudas. Los difuntos-donantes son representados en los retablos acompañados de intercesores santos que les procuran una entrada más segura en las moradas celestes. Éste era el caso del retablo de la capilla de canciller Ayala en Quejana antes de que fuera trasladado a Chicago¹¹².

Habría que hablar por tanto de la representación del "alma al donante" como lo califica Panofsky. Una figuración del difunto que tendría seguramente su sepulcro en esta capilla. Se presenta como devoto de Santa Ana y, a la vez, como defensor de las tesis inmaculistas.

Santa Ana aparece rodeada de otros santos. Tales son Santa Catalina, San Cristóbal y un ermitaño.

La relación de S. Cristóbal con el mundo funerario es más que evidente. El Marqués de Santillana escribió un soneto dedicado a este último al que pide ayuda para el Tránsito y el "doloroso morir"¹¹³. S. Cristóbal tuvo una gran popularidad en la Edad Media porque se decía que protegía contra la muerte repentina¹¹⁴. La iconografía más usual es la que le presenta como *Homo Viator*, con el Niño Jesús a cuestas cruzando un río en el que se ven toda suerte de criaturas marinas con un simbolismo claro. S. Cristóbal debía pasar a la otra orilla a todo aquel que deseara cruzar el río. Esa idea de "viaje" está en consonancia con el que deben realizar las almas al otro mundo. La protección dispensada por S. Cristóbal, que cruza el río por encima de los animales marinos, puede hacer alusión al traslado del alma hacia el Paraíso por encima de los diablos que intentan entorpecer su camino¹¹⁵.

Junto a S. Cristóbal aparece en un tamaño menor la figura de un ermitaño. Los textos le presentan como una figura de tamaño colosal y por eso en la pintura se busca acentuar este aspecto reduciendo el tamaño de los personajes cercanos de forma exagerada.

En la historia de S. Cristóbal de la *Leyenda Dorada* se hace alusión a la figura de un ermitaño que le instruye en la doctrina católica y le indica el modo en que puede servir a Cristo: debe dirigirse a un río en el que perecen muchos de los que intentan cruzarlo y pasar de orilla a orilla a los que lo necesiten¹¹⁶. El ermitaño

¹¹² Fue sustituido por una copia. Vid. Lahoz Gutiérrez, Lucía: "La capilla funeraria del Canciller Ayala. Sus relaciones con Italia", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº I.III, 1993. Pp. 71-112.

¹¹³ Morás Ruiz-Falcó, María: "Mors bifons: las élites ante la muerte en la poesía cortesana del cuatrocientos castellano", *op.cit.* Pág. 170. Se trata del soneto XXXVIII.

¹¹⁴ Gómez Bárcena, M^a. Jesús: *Escultura gótica funeraria en Burgos*, *op.cit.* Pág. 34.

¹¹⁵ Recuerda a la función de Caronte en el mundo clásico.

¹¹⁶ Santiago de la Vorágine: *La Leyenda*, *op. cit.* Pág. 406.

aparece al borde del acantilado alumbrando al santo con un farol debido a su condición de guía que iluminó a S. Cristóbal en el buen camino cristiano¹¹⁷.

Cuando S. Cristóbal cruzó el río, el Niño le pidió que hincase el varal junto a la puerta de su cabaña cuando regresara y le aseguró que a la mañana siguiente aparecería florecido. El santo hizo lo propio y al día siguiente comprobó que el varal se había convertido en una palmera con dátiles¹¹⁸. En este caso, el detalle de la palmera se ha hispanizado, convirtiéndolo en un árbol, pero la referencia al milagro es la misma.

Santa Catalina está representada con su atributo habitual, la espada clavada sobre la cabeza del emperador Maximino. Debido a su matrimonio místico con Jesucristo se tenía una gran confianza en su papel como intercesora. Era la protectora de los moribundos¹¹⁹ y así aparece formando parte de algunos ciclos iconográficos de los sepulcros. Sobre Santa Catalina se percibe una ciudad amurallada cuya inspiración se ha podido buscar en la propia ciudad de Ávila, posible referencia a la Jerusalén Celestial.

No es la única vez en la que estos dos santos se hallan unidos en un contexto de carácter funerario. Entre los capiteles del claustro de la Catedral de León destaca uno de ellos situado en la galería meridional que presenta a Santa Catalina y S. Cristóbal junto a otra santa. La función funeraria del claustro lleva a interpretar muchos de los temas iconográficos que en él aparecen en este sentido.

Aunque la procedencia florentina del pintor nos lleva a ver cierto paralelismo entre las figuras de Santa Ana, la Virgen y el Niño y las Vírgenes con Niño que representó Massaccio, el estilo está claramente hispanizado. Sansón Florentino trabajó entre pintores que presentaban una estética claramente flamenquizante. Entre éstos cabe hablar de Gareía del Barco, Juan de Pinilla, fray Pedro de Salamanca...¹²⁰. El eco de Fernando Gallego se había extendido hasta Ávila haciendo mella en el estilo de Sansón que, si tuvo algo de italianismo incipiente, quedó diluido poco a poco al entrar en contacto con la estética tardogótica imperante en Ávila. Los mantos de Santa Ana y la Virgen caen en pesados pliegues que forman ángulos rectos. El paisaje del fondo recuerda a cualquiera de los

¹¹⁷ Aparece en todas las representaciones de S. Cristóbal con la misma diferencia desmesurada de tamaño. Así se representa en algunas pinturas de Fernando Gallego como la tabla derecha del tríptico de la *Virgen de la Rosa* conservado en el Museo Diocesano de Salamanca y otra tabla dedicada al santo en la Catedral Vieja de Salamanca.

¹¹⁸ Santiago de la Vorágine: *La Leyenda*... op.cit. Pág. 407. En la tabla de Fernando Gallego de la Catedral Vieja de Salamanca, el milagro también se ha producido puesto que el santo muestra el varal convertido en palmera. Vid. García Sebastián, José Luis: *Fernando Gallego y su taller en Salamanca*. op.cit. Pág. 58.

¹¹⁹ Gómez Bárcena: *Escultura gótica*... op.cit. Pág. 36.

¹²⁰ Todos ellos afiliados al estilo tardogótico. Vid. Silva Maroto, Pilar: "Nuevos datos..." op. cit. Pág. 158.

representados por los pintores nórdicos, con detalles anecdóticos como el hombre arando con un par de bueyes que aparece tras Santa Catalina, la ciudad amurallada que recuerda a la propia Ávila... detalles que aportan un acento flamenco a esta pintura. Seguramente el estilo de Sansón iría cediendo ante la realidad pictórica castellana inclinada hacia modelos flamencos aunque hispanizados. Puesto que su presencia en Ávila está documentada, al menos, desde 1460 en que se le paga un retablo que hizo para la capilla de San Esteban, se puede fijar la fecha de esta pintura entre la antedicha y la de 1490 en que debido a su edad ya no se ocupaba de obras de esta envergadura¹²¹.

La siguiente advocación de la capilla sería la de S. Vidal. Se colocó un altar dedicado a este santo sustituyendo al de Santa Ana hasta que el 6 de febrero de 1669 se desmontó trasladándose a la nueva capilla de los Velada. Fue sustituido por un nuevo retablo de madera (1776) con una hornacina en el centro y la imagen de S. Rafael¹²².

4.5 Capilla de S. Nicolás

La capilla de S. Nicolás, ubicada entre la capilla de Santiago y la actual capilla de los Velada, es la tercera de las nueve capillas absidales que componen la girola de la Catedral comenzando por el lado del Evangelio. Según el texto de Martín Carramolino sobre la historia de Ávila y su obispado, aquí se enterró, además de D. Hernando, el obispo D. Domingo Dentudo¹²³. Dos son los sepulcros conservados en la actualidad, uno frente al otro.

4.5.1 Advocación

La capilla está dedicada a San Nicolás. La elección del santo titular, normalmente, no se hacía al azar sino que se hallaba en plena consonancia con las creencias o devociones del difunto o con el cargo que ocupó en vida. Vemos, en este caso, cómo la advocación tiene una relación directa con el programa iconográfico desarrollado en el sepulcro de D. Hernando y asimismo,

¹²¹ Silva Maroto, "Nuevos datos..." op.cit. Pp. 156-163.

¹²² Heras, Félix de las: *La Catedral de Ávila...* op.cit. Pág. 68.

¹²³ Martín Carramolino, Juan: *Historia de Ávila. Su provincia y obispado*. Tomo II, Madrid, 1872. (Edición facsímil, Ávila, 1999). Según este autor (pág. 368), "su cuerpo yace sepultado en el altar de S. Nicolás". Sitúa los años de su pontificado entre 1220 y 1229. Por el contrario Tello cita como el año de su muerte el 1235, vid: Joseph Tello y Martínez: *Libro de Catálogo de los obispos de Ávila: años 1788*, Parroquia de San Vicente, nº 37. Conservado en el Archivo Diocesano de Ávila 141/1/4. Pág. 402. Cianca señala su fallecimiento en 1239 y, al igual que el resto, lo sitúa "junto al altar de San Nicolás", Antonio Cianca: *Historia de la vida, invención, milagros y translación de S. Segundo, primero obispo de Ávila*, Madrid, 1595. El ejemplar consultado es el conservado en el Archivo Diocesano de Ávila. Está publicado por la Institución Gran Duque de Alba, en la colección de Fuentes Históricas Abulenses, 1993.

con el sepulcro de D. Domingo Dentudo en el que se puede leer la siguiente inscripción: *Dote para casar a doncellas huérfanas*³²⁴.

San Nicolás nació en el seno de una familia rica y al morir sus padres heredó una ingente cantidad de dinero. Su máxima preocupación era destinar esas riquezas a obras que estuviesen al servicio divino. La primera muestra de generosidad la llevó a cabo con un vecino que, por estar necesitado de dinero, estaba dispuesto a someter a sus hijas a la práctica de la prostitución. San Nicolás le proporcionó el dinero arrojándoselo por la ventana, de tal manera que el hombre no supiera quién era su benefactor. Con la ayuda este personaje constituyó la dote para casar a sus tres hijas solteras. Estaría en relación con el sepulcro de D. Domingo Dentudo en el que se recogen limosnas para ofrecerlas como dote de las jóvenes huérfanas a la vez que se cumplía un acto benéfico con clara intención salvífica. Por otro lado, la vida de San Nicolás está constantemente llena de muestras de generosidad, caridad y humildad hacia personas necesitadas. Esta actitud no cambió ni cuando alcanzó la dignidad episcopal: "con la nueva dignidad no cambió el nuevo obispo sus antiguas costumbres, sino que perseveró en sus anteriores prácticas de humildad, seriedad de conducta y obras santas, en sus vigílias y oraciones nocturnas, en sus penitencias y en la maceración de su cuerpo"³²⁵.

El propio cargo de obispo que ocupó San Nicolás viene a constituir otro motivo de peso a la hora de elegir la advocación de una capilla funeraria ocupada por miembros de la autoridad episcopal. Existen otros casos en los que capillas dedicadas a San Nicolás o espacios próximos fueron ocupados por obispos. Por citar uno, en la Catedral de Zamora, el ábside sur, aunque hoy está dedicado al Crucifijo, lo estuvo en su origen al santo obispo Nicolás. Y justo en su entrada estaban enterrados al menos tres obispos³²⁶. Viene a constituir un deseo de identificación con el obispo Nicolás que, con su honradez, humildad y sencillez, consiguió el favor de Dios. Se manifiesta así como modelo a seguir para alcanzar la salvación. En este sentido, el relieve del fondo del sepulcro del obispo D. Hernando coincide con un episodio que narra la muerte de S. Nicolás en la *Leyenda Dorada*:

Conociendo san Nicolás que el final de su vida se acercaba, rogó al Señor que le llevara consigo y le enviara sus ángeles para que le asistieran en el momento de su muerte³²⁷.

El relieve representa el alma de D. Hernando en el momento de la *transitio* entre dos ángeles. Por tanto, al igual que el santo, D. Hernando, en el momento de

³²⁴ Para ver con más detenimiento la vida y milagros de S. Nicolás, vid: Santiago de la Vorágine: *La Leyenda Dorada*..., op.cit. Pp.: 37-43.

³²⁵ Ibidem. Pp. 38-39.

³²⁶ Carrero Santamaría, Eduardo: "Arquitectura y espacio funerario entre los siglos XII Y XVI: la Catedral de Zamora", *Anuario. Instituto de Estudios Zamoranos <<Florián de Ocampo>>*, 1998. Pág. 212.

³²⁷ Santiago de la Vorágine: *La Leyenda*..., op.cit. Pág. 41.

su muerte, es reconfortado por los mensajeros de Dios. Es ésta la recompensa a la trayectoria vital del obispo que al igual que su protector se ha caracterizado por la generosidad y la humildad, dejando constancia de ello en el frente de su sepulcro en el que se representa el reparto de panes entre los pobres. Coincide en este aspecto con otra de las obras realizadas por San Nicolás: debido a la situación de hambre por la que pasaba su provincia, "distribuyó el trigo a tenor de las necesidades de cada uno...no sólo remedió el alma de su gente, sino que con él alimentó a la población durante dos años"³²⁸.

Sin embargo, el afán propagandístico traicionó el espíritu de humildad de D. Hernando cantado en el relieve al immortalizar sus buenas obras en piedra, en un deseo de perpetuar su carácter piadoso en la memoria de los vivos, contrastando con la actitud de San Nicolás que en una ocasión, tras ser descubierto en uno de sus actos de generosidad, "le suplicó que mientras él viviere, no contara a nadie lo ocurrido"³²⁹.

4.5.2 Sepulcro de D. Hernando

NOTICIAS BIOGRÁFICAS DEL OBISPO

No es mucho lo que conocemos sobre la biografía de este personaje. Se sabe que sirvió al rey D. Sancho mientras la corte estuvo en Valladolid durante el año 1290³³⁰. Entre algunos de los privilegios que gozaban los obispos abulenses estaba el de recibir procuraciones³³¹ en sus visitas a cada iglesia de la diócesis. Los pueblos de Ávila se quejaron de este derecho que consideraban injusto. Llevaron el caso ante el rey Sancho IV que acabó dando la razón al obispo abulense. Esta resolución volvería a ser confirmada en 1293 y 1308.

Los escasos datos nos los proporcionan los cronistas y se limitan únicamente a mencionar los años de su pontificado³³². Así podemos decir que D. Hernando estuvo al frente de la diócesis entre los años 1290 y 1292, siendo el promotor de varias empresas, entre ellas se ha venido destacando su iniciativa en la segunda campaña constructiva de la Catedral³³³ así como la

³²⁸ Ibidem. Pág. 39.

³²⁹ Ibidem. Pág. 38.

³³⁰ González Dávila: *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reinos de las dos Castillas*, II. Pág. 255. Citado por Nieto Soria, José Manuel, op.cit. Pág. 45.

³³¹ Nieto Soria. *Las relaciones...* op.cit. Pág. 381. Las procuraciones eran unas rentas que cobraba el obispo para su mantenimiento y el de su séquito durante sus visitas a cada iglesia de la diócesis. Estas rentas se cobraban en función del número de clérigos y legos. En caso de que un lugar careciese de clérigos existía la obligación de que se uniese a otros para contribuir en estas ayudas.

³³² Carramolino, Tello...op.cit.

³³³ Para esta y otras cuestiones, remito al capítulo relativo al proceso constructivo de la Catedral.

reinstalación de los sepulcros de los obispos Sancho Dávila (†1180) y D. Yagüe (†1203)³³⁴.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

Se trata de una de las piezas más importantes no sólo de las conservadas en esta Catedral sino de la escultura funeraria del S. XIII.

El *sepulcro de las ymágenes*³³⁵, tal como aparece citado en la documentación, está empotrado en el muro de la capilla de San Nicolás en la girola del templo.

Es uno de los sepulcros que más ha llamado la atención de los historiadores por su iconografía, puesta en relación con obras leonesas. La decoración se centra en el frente del sepulcro y en el fondo del arcosolio. En el frente se representa, en un estilo que podríamos calificar de "narrativo"³³⁶, la escena del reparto de comida entre los pobres (Fig. 21). Es un relieve corrido, tremendamente mutilado, que representa la caridad del difunto mediante el reparto de limosnas entre los pobres. En el lado izquierdo se abre una puerta muy recurrente en el arte gótico para diferenciar los distintos espacios tanto en obras escultóricas como pictóricas³³⁷, de la que salen unos personajes que portan cestos cargados de panes dispuestos a repartirlos entre una multitud de "marginados" que esperan su turno (Fig. 22). Van vestidos siguiendo la moda del momento con sayas sobre las que portan pellotes y capas con cuerda. Los zapatos, siguiendo la moda medieval, ligeramente apuntados³³⁸. Pero en el caso de los pobres véase como se les figura descalzos. Es éste un detalle que indica la condición social. Según el análisis realizado en las miniaturas de las Cantigas, cuando un cristiano va descalzo es símbolo de que es un niño, un loco, un tahir o un mendigo³³⁹.

El origen de esta iconografía hay que buscarlo en León. El primero de esa serie, desde el punto de vista cronológico, es el sepulcro del obispo D. Rodrigo II Álvarez en la capilla del Carmen de la Catedral de León. Este obispo ocupó la diócesis leonesa entre los años 1208 ó 1209-1232. Su sepulcro estuvo situado en la primitiva Catedral de León debiendo ser trasladado después al nuevo

³³⁴ Sánchez Ameijeiras, Rocio: *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del S.XIII en Castilla y León*, op.cit. Pp. 69-70.

³³⁵ Tello, op.cit. Pág. 421. Cianca, Antonio: *Historia de la vida*, ... op.cit. Pág. 83 vº.

³³⁶ Gombrich, E.H.: *La imagen y el ojo*, op.cit. Pág. 84.

³³⁷ Puertas de este tipo aparecen en multitud de escenas de las Cantigas. Vid. Guerrero Lovillo, José: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, C.S.I.C., Madrid, 1949. Pp. 227-236.

³³⁸ Sánchez Ameijeiras, Rocio: *Investigaciones iconográficas*, op.cit. Pág. 177.

³³⁹ Menéndez Pidal, G y Bemis, Carmen: "Las Cantigas. La vida en el S. XIII..." op. cit. Pág. 146. También son representados de este modo los musulmanes.

edificio³⁴⁰. Inauguró un tema iconográfico que hizo fortuna en el S. XIII por estar en total consonancia con las inquietudes y creencias de la sociedad del momento, la práctica de la limosna en pro de una salvación más segura. El frente del sarcófago debió de realizarse inmediatamente después del óbito del prelado³⁴¹ por tanto se puede fechar en la primera mitad del S. XIII³⁴².

Por la frecuencia con que este tema aparece en relieves de carácter funerario o en miniaturas se intuye una de las actitudes del Hombre ante la muerte. Frente al siglo anterior en el que los Hombres se identificaban a si mismos como *peccatores*, en esta centuria la conciencia pecadora va perdiendo importancia cediendo el protagonismo al concepto de salvación³⁴³. Para acceder a ella existía una serie de vías que conducían a este fin tan anhelado. Entre éstas, además de la intercesión de los santos o la Virgen³⁴⁴, se encuentra la práctica de la caridad. Constituía en la Edad Media el gesto piadoso por excelencia. Era una manera de borrar las faltas que se habían cometido en vida. El deseo de tener una muerte piadosa implicaba llevar una vida buena y recta que se podía conseguir con la práctica de alguna de las virtudes, destacando por encima de todas la caridad³⁴⁵. La Caridad es la virtud más elogiada en los distintos textos bíblicos. San Pablo nos dice "Ahora permanecen estas tres virtudes, la Fe, la Esperanza y la Caridad, pero de las tres, la Caridad es la más excelente de todas"³⁴⁶. Aunque no se ha conservado el testamento de D. Hernando, seguramente se incluía una relación de obras de caridad que tuvo su proyección en los relieves de su sepulcro con un valor propagandístico por el que se pretendía destacar que el personaje se despojaba de sus bienes a favor de los necesitados; "acto penitencial a favor de alcanzar la gloria divina"³⁴⁷. Se trataba de la celebración de las mandas caritativas del obispo y "exhortación para los venideros"³⁴⁸.

³⁴⁰ Vid. Franco Mata, Ángela: *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*... op.cit. (1998). Pág. 385.

³⁴¹ Ibidem.

³⁴² El eco de esta iconografía no sólo llega a Ávila. En Burgos destaca el sepulcro del obispo D. Gonzalo de Hinojosa, fechado en la segunda mitad del S. XIV, que presenta en el lado de los pies un personaje en actitud de apoyar una de sus manos en un cesto mientras que la otra la alarga hasta un individuo arrodillado delante de él, probablemente se trate del pobre. Vid. Gómez Bárcena, M.ª Jesús: *Escultura funeraria*... op.cit. Pág. 67.

³⁴³ Pavón Benito, Julia: "Ut post nostrum obitum mereamur regna celorum. Actitudes ante la muerte en la Navarra altomedieval", *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval* op.cit. Pág. 56.

³⁴⁴ Esta creencia se refleja en la literatura coetánea. Basta con citar las obras de Berceo o las propias *Canções*.
³⁴⁵ Martínez Gil, Fernando: *La Muerte Vivida. Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Diputación Provincial, Toledo, 1996. Pág. 31. Como ejemplo de la importancia que adquieren las limosnas como requisito para conseguir una buena muerte cita el ejemplo del sepulcro del obispo Martín en la Catedral de León.

³⁴⁶ Cahrol, Fernando: *La antigua oración de la Iglesia. Compendio de Liturgia*, Excelsa, op.cit. Pág. 55.

³⁴⁷ Miranda García, Carlos: "La idea de la fama en los sepulcros de la escuela de Sebastián de Toledo", op.cit. Pp 116-124.

³⁴⁸ Rico Camps, Daniel: *San Vicente de Ávila*... op.cit. Pág. 398.

Además la acción de ofrecer comida a los pobres formaba parte del propio ritual litúrgico³⁴⁹ como confirma el siguiente texto de las Constituciones Sinodales del obispo D. Alonso de Fonseca:

Por quanto somos certificado que en algunas villas y lugares de nuestro obispado acostumbran cada y quando entierran a alguno o a la novena o cabo de año dar charidades de pan y queso y vino en algunos lugares de pan y carne... contra toda honestad se acostumbran fazer en las yglesias comiendo y beviendo en ellas... mandamos y defendemos que en esta ciudad ni en alguna villa o lugar del dicho nuestro obispado de aquí adelante no se pueda dar ni de por defunto de qualquier qualidad o condición que sea, la tal charidad. Y si alguno por su testamento la mandare dar, se convierda en limosna a pobres o se de a comer a los tales pobres en casa del defunto o de otros qualesquier en su nombre.³⁵⁰

En resumen, se podría señalar un carácter histórico como reflejo de la realidad que les rodea y por otro lado habría que apuntar ese carácter litúrgico al ser parte integrante de las ceremonias funerarias en las iglesias por cuanto son prohibidas en el interior de éstas. Esta puede ser la razón de que el reparto de las limosnas se figure a las puertas de un edificio para despejar toda duda que pueda llevar a pensar en que se está realizando en el mismo espacio eclesiástico. Tendría así un valor propagandístico ante los obispos sucesores.

Por otro lado, su presencia en un monumento funerario está en relación con el propio Oficio de Difuntos; en éste se incluía el salmo 41: 1 que dice: *Bienaventurados los que ayuden a los pobres*³⁵¹.

Nos encontramos ante una actitud muy frecuente entre los seres humanos y es el hecho de acordarse de los seres marginados que ocupan el último lugar en el escalafón de la sociedad cuando interesa, para lograr la salvación. En este sentido destaca la figura del mendigo, del leproso, del lisiado o el judío que son representados en las obras plásticas o citados en los *exempla* de los predicadores en la medida en que sirven como propaganda favorable a la causa cristiana³⁵².

³⁴⁹ La lectura litúrgica de este tema en relación con la misa de difuntos ya fue señalada por Rocio Sánchez: "Dos ejemplos de patronazgo en la iconografía de la escultura funeraria gótica leonesa", *Patrones, promotores, mecenas y clientes*, Actas del VI Congreso del C.E.H.A., 1988. Pág. 84. Citado por Lahoz, Lucía: "La vida cotidiana...", *op.cit.* Pág. 415. Esta última autora opina que su representación en el sepulcro perpetuaria las buenas obras del obispo de tal manera que se altera el factor tiempo cumpliendo una función similar a la de las alfalfas o reposteros. *Ibidem*. Pág. 420.

³⁵⁰ Vid Anexo VI. Sinodo de Alonso de Fonseca, 10-14 de Septiembre. 1481. García y García, Antonio: *Synodicon*, *op.cit.* Pp. 140-141.

³⁵¹ Ara Gil, Clementina Julia: "Imágenes e iconografía de los sepulcros cistercienses de Castilla y León", Catálogo de la Exposición *Monjes y Monasterios. El Cister en el Medievo de Castilla y León*, *op.cit.* Pág. 371. Información tomada de Panofsky.

³⁵² Le Goff, Jacques: *La maravillosa y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, *op.cit.* Pág. 121. Entre los marginados se distingue la presencia de peregrinos caracterizados por el típico bolso.

La figura del mendigo comienza a ser representada en el S. XIII en el marco de la caridad cristiana. Es una figura utilizada "como purga de las clases dominantes en el momento de la muerte"¹⁸¹.

En este sentido y como prueba de que era una actitud muy extendida en este momento con proyección en el mundo de las artes plásticas, merecen ser destacadas una serie de miniaturas en las que se representan las *Siete Obras de Misericordia* perteneciente a un *Breviari d'Amor* realizado en Cataluña en el S. XIV¹⁸². Aunque no se puede hablar de influencia directa en el caso que estamos analizando, sí nos sirve para poner de manifiesto una constante que debía ser practicada por todo aquel que quisiera conseguir un lugar en el Paraíso¹⁸³. Una de las obras de misericordia es dar de comer y beber al hambriento. Un monje cargado con panes y vino se dirige hacia un conjunto de pobres, entre los que hay un lisiado con bastón, para proporcionarles alimento. La última escena representada alude a la recompensa alcanzada tras practicar las obras de misericordia: se representa a un difunto sobre el lecho y en la parte superior dos ángeles que tiran de una sábana custodiando en su interior el alma del difunto. El mensaje es el siguiente: si en vida inviertes el dinero en obras de misericordia ganarás el Paraíso cuando mueras¹⁸⁴; "la limosna es donada con el fin de descargar los pecados y facilitar la salvación"¹⁸⁵ sumando a ello la idea de prestigio personal¹⁸⁶.

Se trata del mismo esquema que podemos observar en cualquiera de los sepulcros de la serie que componen este tema iconográfico, desde el original de D. Rodrigo II Álvarez, pasando por el de D. Martín II Rodríguez (Fig. 23) o el de D. Diego II Ramírez de Guzmán, todos en la Catedral de León, y en el sepulcro de D. Hernando, que es el que centra nuestra atención en este momento. Era una actitud común en la Edad Media la de valorar a un poderoso según "la protección material que podía dispensar a un gran número de dependientes"¹⁸⁷.

Ya en el sepulcro que nos ocupa, al igual que ocurría en las miniaturas antedichas, la consecuencia más directa tras la práctica de la caridad entre los pobres está representada en el fondo del muro sobre el yacente: en el centro la *elevatio animae* dispuesta entre la figura de tres religiosos (Fig. 24).

¹⁸¹ Ibidem, pág. 186.

¹⁸² Boase, T.S.R.: "La Reina Muerte: Agonía, Juicio y Recuerdo"...op.cit. Ver ilustraciones en la página 222.

¹⁸³ En las miniaturas de las Cantigas también aparecen escenas de este tipo que demuestran su práctica generalizada.

¹⁸⁴ Boase, T.S.R.: *La Baja Edad Media...* op. cit. Pág. 222.

¹⁸⁵ Lahoz, Lucía: "Parroquia de Santa Cruz de Campero", *Escultura funeraria gótica en Alava...* op. cit. Pág. 78.

¹⁸⁶ Idem: "La vida cotidiana...", op.cit. Pág. 414.

¹⁸⁷ Scobelluzine, André: *El Arte Feudal y su contenido social*, op.cit. Pág. 95.

El tema de la *elevatio animae* tuvo una gran fortuna en todos los reinos hispánicos ya desde época románica¹⁶⁰, comenzando por Castilla que inaugura la utilización de este esquema en época gótica en el sepulcro de D. Rodrigo II¹⁶¹, siendo más tardío en otros reinos como el de Navarra, en el que destaca ya en el S. XV el sepulcro del Canciller Villacspesa o en Cataluña en donde se sigue utilizando en el S. XVI¹⁶².

A diferencia del relieve del frente que tiene un carácter narrativo, el estilo de éste se puede definir como "pictográfico"¹⁶³ ya que se trata de la representación de un símbolo más que de una escena propiamente dicha. En el centro aparece el alma del obispo en forma de joven desnudo cubierto en su mitad inferior con nubes. El relieve está enmarcado por una arquitectura en forma de arco mitrado que podría ponerse en relación con el sepulcro del obispo Arnaldo (+1235) de la Catedral de León.

La representación más común de este tema es aquella que presenta al alma en el interior de un lienzo del que tiran dos ángeles para conducirla hacia el cielo (ej. Sepulcro de Martín Rodríguez en la Catedral de León). Sin embargo aquí, en lugar de lienzo, se ha representado lo que parecen ser unas nubes¹⁶⁴. Se simulan mediante unas formas alabeadas que coinciden con el esquema empleado para representar las nubes bajo la figura de un ángel en el sepulcro del obispo D. Rodrigo II Álvarez de la Catedral de León.

El relieve presenta el alma con una esencia corporal. Esto se debe a la conclusión agustiniana que resolvió este problema diciendo que el alma del difunto adquiría una similitud con el cuerpo. Van acompañadas de ángeles que apenas gesticulan ya que los excesos expresivos se relacionaban con el demonio y lo pagano¹⁶⁵. La resurrección supondrá el reencuentro de los cuerpos y las almas y abrirá el camino al reino de Dios.

¹⁶⁰ Para ver el origen de este tema, Herrero Romero, Lucrécia: "Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español", *Estudios de iconografía medieval española*, op.cit.

¹⁶¹ El sepulcro, tal y como lo vemos hoy día, es fruto de dos intervenciones. La más antigua contemporánea a la muerte del propio obispo abarcaría el yacente, los relieves del fondo, el frente del sarcófago, las arquivoltas internas y los símbolos de San Lucas y San Marcos. Mientras que el segundo taller intervendría, entre otras partes, en la arquivolta exterior. Vid. Franco Mata, *Escultura gótica*, op.cit. Pág. 385.

¹⁶² Como el sepulcro de Luis Recasens (†1510) en la Catedral de Lérida. Vid.: Español Bertrán, Francesca: "Sicut ut decet. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval", *Ante la muerte*, op.cit. Pág. 127.

¹⁶³ Gombrich, E.H.: *La imagen y el ojo*, op.cit. Pág. 84.

¹⁶⁴ No hay uniformidad de opiniones sobre su identificación. Grande lo compara a unas cadenas (Grande Martín, Juan: *Avila. Emoción de la ciudad y reportaje de los obispos de Avila*, op.cit. Pág. 304). Relacionaba este relieve con una oración litúrgica que habla de aquellas *quas catena peccatorum constrinxit*, "aquellos a los cuales aprisiona la cadena de los pecados". Ruiz Ayúcar se refiere a ello como una "alegoría de las cadenas de la vida" (Ruiz Ayúcar, Eduardo: *Sepulcros artísticos de Avila*, op.cit. Pág. 75).

¹⁶⁵ Le Goff, Jacques: *La maravillosa y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, op.cit. Pág. 52.

Está dispuesto a manera de orante con las manos unidas, gesto muy extendido ya desde época paleocristiana para pedir piedad. Coincide con la forma de la *commendatio* muy adecuada en un contexto de carácter escatológico por aludir al "Tránsito del mismo obispo"¹⁶⁶. Representaría pues, como hemos dicho, la consecuencia más directa de la práctica de la caridad, la ascensión del alma al Cielo, inserta en el lugar más adecuado para ello, el fondo del arcosolio, de tal manera que "subraya el carácter ascensional del tránsito del alma"¹⁶⁷.

A ambos lados de la escena de la "elevatio animae" aparecen representados tres religiosos que constituyen la escenografía de la "buena muerte"¹⁶⁸. Son altorrelieves enmarcados por unas hornacinas que rematan en arcos trilobulados. El situado al lado izquierdo del espectador lleva la indumentaria típica de la orden franciscana, un hábito hasta los pies con las mangas cubriéndole las manos dispuestas sobre el vientre (Fig. 25). A la derecha, en sendas hornacinas, dos religiosos de nuevo con hábito pero esta vez cubiertos por capas con capuchas (Fig. 26). Es la indumentaria propia de la orden dominica. El primero de ellos porta en sus manos un libro de oraciones mientras que el último de ellos aparece dispuesto de la misma forma que el "franciscano", con las manos sobre el vientre ocultas por las mangas. Fue Gómez Moreno quien apuntó la posibilidad de que se tratara de miembros de las órdenes mendicantes, en concreto un franciscano y dos dominicos¹⁶⁹.

La clericalización de la muerte es un proceso que comienza en el S. XIII y que tendrá ecos en la Edad Moderna durante los siglos XVI y XVII, uno de cuyos más claros exponentes lo constituyen "las artes del bien morir" que son la culminación de las *ars moriendi* surgidas en el S. XV¹⁷⁰. Tras el Concilio de Trento existe la creencia de la imposibilidad de lograr una buena muerte sin la presencia de religiosos: *de cuánto provecho sea el llamar clérigos para ayudar a bien morir*¹⁷¹. Esta creencia ya se da en los siglos del gótico como se ve en este sepulcro: la asistencia de miembros de las órdenes mendicantes en el momento en que se va a decidir su salvación. Es bien conocido el valor concedido a estas órdenes como

¹⁶⁶ Una disposición muy similar en el sepulcro del obispo-santo Esteban en la Catedral de Calahorra o en el sepulcro de la Beata de Cañas. Vid: Lahoz Gutiérrez, Lucía: "El sepulcro del obispo-santo Esteban en la Catedral de Calahorra y su vinculación con el maestro de Cañas", IV Jornadas de arte riojano, *Historia del Arte en la Rioja Baja*. Instituto de Estudios Riojanos, La Rioja, 1994. Pp.97-107.

¹⁶⁷ Español Bertrán, Francesca: "Sicut ut decet..." op.cit. Pág. 138.

¹⁶⁸ Martínez Gil, Fernando: *La Muerte Vivida*... op.cit. Pág. 36. Esta misma iconografía en la que el difunto o enfermo aparece sobre el lecho rodeado de religiosos que portan libros de oraciones, cruces, aspersorios o cirios, la podemos ver en cualquiera de las muchas miniaturas con este tema que componen las *Cantigas* de Alfonso X. Fernando Gil recoge en su libro las cantigas LVI, LXXXVII, CXLIX...

¹⁶⁹ Gómez Moreno, Manuel: *Catálogo Monumental de la provincia de Avila*, op.cit. Pág. 96.

¹⁷⁰ Martínez Gil, Fernando: "Del modelo medieval a la Contrarreforma: la clericalización de la muerte", *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas*... op.cit. Pp. 215-257.

¹⁷¹ Citado por Martínez Gil, Fernando: *Ibidem*, op.cit. Pág. 234.

acompañantes en los últimos momentos de la vida. Son las grandes especialistas de la muerte, no sólo asisten a los entierros sino que presiden vigiliass y ruegan por las almas, como sería en este caso.

El momento representado sería el inmediatamente posterior a la muerte del obispo cuando se produce la *transitio animae* entre las oraciones y cántico de los religiosos¹⁷.

Se podrían señalar dos estilos diferentes, el frente del sepulcro entraría dentro del estilo narrativo, mientras que el relieve del fondo del arcosolio pertenecería al estilo pictográfico. Por otro lado, su presencia aquí habría que ponerla en relación con la escena representada en el frente del sepulcro, dedicado a las obras de caridad y al buen comportamiento del difunto en vida. Las órdenes mendicantes son las introductoras de esta nueva piedad basada en la práctica de la caridad, la pobreza y la humildad para alcanzar la salvación. De igual manera es importante la devoción que se siente hacia los santos de reciente canonización, "como interlocutores privilegiados de Dios que ayudaría a redimir la pena ante la eventualidad del purgatorio"¹⁸.

A diferencia de los sepulcros leoneses no está representada la ceremonia litúrgica, sino que el programa se centra en el momento en que acontece la *transitio animae* y los religiosos están pronunciando sus oraciones¹⁹, como indica el libro que porta uno de los dos dominicos y que parece mostrar al espectador. Es destacable por tanto, que se haya querido representar el momento en que el obispo ha expirado y su alma asciende al Cielo ayudada por dos ángeles, indicando de esta manera que el difunto ha alcanzado la salvación gracias a la práctica de la virtud de la caridad (en el frente del monumento) y a la eficacia de las oraciones de los religiosos (al fondo del arcosolio). Se puede hablar, pues, de un programa iconográfico completo dedicado a perpetuar el carácter piadoso y generoso del obispo, su "buena muerte" y su eventual salvación.

YACENTE

El yacente se figura dormido en la concepción cristiana de la muerte, comparable a un sueño en espera de la resurrección: <<No queremos, hermanos, que ignoreis lo

¹⁷ Vovelle, que se ha ocupado del estudio de los testamentos, deduce que en Francia el clero iba a buscar el cuerpo a la casa del finado donde se cantaba el *obsequium* y después era trasladado en procesión hacia la iglesia donde finalmente se le enterraba. Esto mismo ocurría en España, Gómez Bárcena, "La liturgia de los funerales..." op.cit. Pág. 38.

¹⁸ Núñez Rodríguez, Manuel: "La indumentaria como Símbolo en la Iconografía Funeraria", *La idea y el sentimiento en la historia y en el arte de la Edad Media*, (1986). Pág. 11.

¹⁹ Entre esas oraciones destaca por la frecuencia que aparece citada en los libros de aniversarios el *Liberame Domine*: (4 Octubre): *Este día falleció don Juan Rgs de Cifuentes arcediano de Arçvalo. Ha de dezir missa de requiem con capas e han de yr a su sepultura con un rezo de Liberame Domine...*(AHN. Sección Códices, Obligaciones, mandas de la Catedral 8B.)

tocante a la suerte de los que durmieron para que no os aflijáis como los demás que carecen de esperanza... así también Dios por Jesús tomará consigo a los que se durmieron con él >> (Epístola de San Pablo a los Tesalonicenses 4, 13-18)³¹⁵.

Tendido sobre la cubierta, vuelve ligeramente la cabeza hacia el espectador para mirar hacia el altar, ya que la capilla de S. Nicolás figura entre las de la girola que se encuentran tras el altar³¹⁶. Se apoya sobre dos almohadones lisos, hundidos por el peso de la cabeza, afirmando así su condición de yacente. Viste la indumentaria propia de obispo, alba, dalmática y casulla, que cae en "v" por los laterales siendo rectos en el centro. Sostiene con su mano izquierda, en la que luce el habitual anillo de obispo, el báculo, atributo de la autoridad episcopal junto con la mitra corta propia del S. XIII, que aparece decorada en relieve con gemas y piedras preciosas denunciando la habilidad del artista a la hora de ejecutar este tipo de detalles. Guarda una relación formal y estilística, aunque de menor calidad, con el yacente del obispo D. Martín Rodríguez en la Catedral de León. En cuanto al rostro es un retrato fiel a la realidad en la que se ha buscado sugerir la morbidez de las mejillas.

FILIACIONES ESTILÍSTICAS

Desde el punto de vista iconográfico hay que ponerla en relación con las obras leonesas que inauguran este tema, en concreto con el sepulcro del obispo D. Rodrigo Álvarez. Sin embargo el modelo del abulense no será este sino el sepulcro de D. Martín Rodríguez. Para este último se han dado varias cronologías. Por un lado Rocio Sánchez Ameijeiras ofrece una datación entre 1235 y 1240³¹⁷. Por su parte Franco Mata señala los años 1260-65³¹⁸. En mi opinión, el estilo avanzado de los relieves permite fecharlo en los años 60 del S. XIII. Su influencia no sólo se pondrá de manifiesto en el sepulcro del obispo D. Hernando sino que en el de Esteban Domingo encontramos similitudes estilísticas.

Aunque con ligeras variantes, repite el mismo esquema leonés coincidiendo incluso en el estilo. Las posibilidades, en lo que se refiere a ejecución, podrían ser varias. La fidelidad al modelo leonés, el tipo de piedra utilizado -que parece ser la misma-, y el hecho de que este frente se halla adaptado de una forma un tanto forzada al espacio curvo del absidiolo en el que se sitúa, puede llevarnos a pensar en la hipótesis de que se hubiera ejecutado en los talleres de la Catedral de León y se hubiera trasladado ya tallado desde allí. Sin embargo, el

³¹⁵ Cita tomada de Gómez Bárcena, M.: *Jesús: Escultura Gótica Funeraria en Burgos*, op.cit. Pág. 27.

³¹⁶ Esta misma disposición presenta el yacente de D. Martín Rodríguez (+1242) en la Catedral de León. Estaría en relación con su emplazamiento original que no coincide con el actual.

³¹⁷ Vid. *Investigaciones iconográficas...* op.cit. Pp. 59-60.

³¹⁸ *Escultura gótica...* op. cit. Pág. 390.

continuo trasiego de artistas que iban a trabajar de una Catedral a otra así como la existencia en esta misma Catedral y en la de Salamanca de obras relacionadas con la leonesa, nos llevan a plantear la presencia de un taller de escultores procedente de León, trabajando en este área geográfica en las obras funerarias y en la propia Portada de los Apóstoles³⁷⁹.

No obstante el frente del sarcófago no coincide ni en estilo ni en calidad con el yacente ni los relieves situados al fondo. El desarrollo en volumen alcanzado en el tratamiento del yacente en contraste con el trabajo más delicado de las escenas representadas en el frente puede indicar la intervención de varias manos³⁸⁰. No se puede confirmar si estamos ante una obra realizada de una vez pero con la participación de varios escultores que nos llevarían a ver distintos estilos o bien ante un sepulcro tallado en dos etapas: en la primera se realizaría el frente, el yacente y el remate de mocárabes en una fecha próxima al óbito del obispo (†1292) y en una segunda se ejecutarían los relieves del fondo ya entrado el S.XIV.

El remate mudejarizante indica la intervención de artistas locales de origen musulmán, probablemente del área toledana cuya huella aparece también en la Portada de los Apóstoles, en el sepulcro de Esteban Domingo y en el del obispo D. Blasco Davila de cronología posterior³⁸¹. Presenta la misma estructura que los sepulcros del Convento de la Concepción Francisca en Toledo que seguramente supusieron el punto de partida de éstos.

Desde 1199 hasta la expulsión de 1611, la presencia musulmana en Ávila fue un hecho más que notable³⁸². Es de sospechar que los mismos maestros que trabajaron en el sepulcro intervinieran también en la realización de la portada principal del templo. La actuación de los mismos artífices en sepulcros y portadas de un mismo edificio es un hecho muy común en el medievo, como ocurre también en la Catedral de León en la que se distingue la mano del maestro, conocido como "del Juicio Final", que trabajó en la portada central de la fachada occidental y en sepulcros del interior, como el sepulcro del deán Martín Fernández en el claustro de la Catedral³⁸³.

³⁷⁹ Agradezco al profesor Yarza la sugerencia de que la obra haya sido labrada en la propia ciudad de Ávila, puesto que el excesivo coste que acarrearían los traslados les llevaba, en la mayoría de los casos, a tallarlos en la propia zona.

³⁸⁰ Gómez Bárcena señala el mismo caso para los sepulcros de los obispos Quijada e Hinojosa de la catedral de Burgos. Vid. *Escultura gótica*... op.cit. Pág. 19.

³⁸¹ En Salamanca el sepulcro del canónigo "Alonso Vidal" presenta también mudejarismos. Vid. Sánchez Ameijeiras, Rocio: *Investigaciones*... op.cit. Pág. 75.

³⁸² Márquez Villanueva, F.: "Ávila, ciudad morisca", en María Soledad Carrasco Urgoiti: *Melanges*, tome premier, Fondation Temimi pour la recherche scientifique et l'information, Zaghouan, Avril. 1999. (Túnez). Pág. 214. Sobre la participación de mano de obra mora en obras de la Catedral remito al capítulo referente a la capilla de S. Miguel.

³⁸³ Franco Mata, M.ª. Ángela: *Escultura Gótica en León*... op.cit. Pág. 410.

De ser verdadera esa hipótesis serviría para fechar la Portada de los Apóstoles a finales del S. XIII o principios del S. XIV, posterior a la muerte de D. Hernando en 1292⁸⁴.

4.5.3 Sepulcro de D. Domingo Dentudo

NOTICIAS BIOGRÁFICAS DEL OBISPO

D. Domingo Dentudo fue obispo de Ávila durante el reinado de Fernando III. Los cronistas de la ciudad le sitúan, junto a D. Mauricio, como diplomático que medió entre Alfonso IX de León y su hijo Fernando III⁸⁵.

Después de que muriera el heredero de Alfonso VIII, Enrique I, el trono pasa a Dña Berenguela que a su vez lo lega en manos de su hijo Fernando III. Tras esta acción D. Alfonso IX declara la guerra a su propio hijo. Dña. Berenguela, para calmar los ánimos de su esposo, utiliza el talento diplomático de estos dos obispos que acabarán por conseguir una tregua de seis meses.

D. Domingo Dentudo tuvo, pues, una relación muy estrecha con la Corona. Esto le procuró muchos privilegios para la diócesis de Ávila. Tanto Alfonso VIII como Fernando III fijaron los terminos jurisdiccionales de Ávila. Por otro lado, el monasterio de Sancti Spiritus de Ávila estaba bajo protección regia desde 1223 tras la confirmación del obispo D. Domingo⁸⁶.

Domingo Dentudo tuvo una estrecha relación con el obispo Mauricio de Burgos como consejeros ambos del rey Fernando III el Santo desde 1220 hasta 1239. Los dos demostraron ser buenos diplomáticos puesto que lograron una tregua entre Fernando III y su padre Alfonso IX en un momento de tensión entre ambos. Murió en 4-9-MCCXXXIX⁸⁷.

EL SEPULCRO

Carramolino fija la fecha de su muerte en 1239 y su sepultura "junto al altar de San Nicolás, Obispo de Mira". Todos los cronistas (Cianca, Ariz...) citan como lugar de enterramiento el altar de S. Nicolás. Si bien ninguno aporta noticia alguna de su

⁸⁴ Panadero Peropadre lo utiliza para fechar la portada a finales del S. XIII principios del XIV por coincidir en la decoración de mocárabes. Vid: Panadero Peropadre, Nieves: *Estudio iconográfico de la portada norte de la Catedral de Ávila*, op.cit. Pág. 22.

⁸⁵ Serrano, Luciano: *Don Mauricio obispo de Burgos y fundador de su catedral*. Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Madrid, 1922. Pp. 38-39. También cuentan esta historia los cronistas de Ávila, Ariz, Cianca, Tello... op.cit.

⁸⁶ Martín Carramolino, Juan: *Historia de Ávila, su provincia y obispado*... op.cit. Pp. 343-345.

⁸⁷ Poleró, Vicente: *Estatuas tumulares*... pág. 299.

sepulcro, por lo que no existían pruebas para confirmar que el monumento que aparece situado en la capilla frente al del obispo D. Hernando, a ambos lados del altar respectivamente, correspondía a este obispo.

La confirmación la hemos obtenido al consultar los libros de aniversarios pertenecientes a la Catedral abulense que se conservan en el Archivo Histórico Nacional:

El obispo do(n) D(omin)go De(n)tudo al altar de Sant Nicholas sobre el archa de la limosna era
M CC LXXVII⁸⁸.

Se trata de un sepulcro que se podría incluir dentro de la tipología arquitectónica puesto que está concebido a modo de pórtico con arquitos que se apoyan sobre capiteles colgantes del tipo de los que aparecen en San Vicente⁸⁹. También coincide con éstos la decoración superior por medio de arcos entrelazados que se repiten en varios sepulcros de la capital⁹⁰ lo que indica la seriación de un modelo. La importancia de los pórticos de las iglesias como antesala del Paraíso y su propia función funeraria puede tener relación con la adopción de este modelo para los propios enterramientos⁹¹.

4.6 Capilla de Santiago

Como el resto de las que componen la girola fue un espacio privilegiado que recibió el enterramiento de dos obispos. Al lado izquierdo está el sepulcro de D. Domingo Blasco y en el lado derecho el de D. Yagüe⁹².

4.6.1 Sepulcro de D. Domingo Blasco

Sucedió al obispo D. Sancho en 1181. Al parecer actuó de árbitro en el conflicto que hubo entre los obispos de Béjar, Plasencia y Nuño Rabia. Así nos lo dice Ariz quien sitúa su enterramiento en *Santiago al husillo de la campanilla*⁹³. Carramolino corrobora el lugar del enterramiento:

⁸⁸ A.H.N.: *Libro de Aniversarios*. Sección Códices 914-B. F. 72 v^o.

⁸⁹ Sánchez Ameijeiras ya señaló el sepulcro adosado bajo el pórtico de San Vicente como modelo para algunos de la Catedral. Vid. Sánchez Ameijeiras, op.cit. Pág. 69.

⁹⁰ Ejemplos de este tipo los vemos en San Vicente o en la iglesia de S. Pedro.

⁹¹ Sobre el uso y significado de los pórticos, vid. Bango Torviso, Isidro: "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, 1994. Pp. 93-132. Esta simbología se trata de una manera más extensa en el capítulo referente a los sepulcros de tipología arquitectónica.

⁹² También fue inhumado en este altar el hijo del infante D. Felipe, del que no se aprecia resto alguno: (17 Diciembre) *Afonso fijo del ynfante D. Felipe, yase tras el altar de Santiago dentro en la pared. Era de 1321*. A.H.N. Sección Códices. *Libro de Aniversarios* 914 B. F. 101.

⁹³ Ariz, Luis: *Historia de las grandezas...* op.cit. Pág. 75.

D. Domingo II Blasco sus restos mortales desde 1182, muy cerca del altar del apóstol Santiago en la iglesia Catedral³⁹⁵.

Efectivamente, se encuentra en la capilla de Santiago y se puede incluir entre los de tipología arquitectónica. Está formado por dos arcos que se apoyan en un capitel colgante sin fuste. Sigue la forma de los vanos o pórticos que podemos ver en cualquier iglesia³⁹⁶. Está en la línea del sepulcro de D. Domingo Dentado o del canónigo Adán el Mayor (†1272) en el claustro³⁹⁶.

4.6.2 Sepulcro del obispo D. Yagüe

En un sepulcro sin ningún valor artístico aparece una inscripción que identifica ese enterramiento como el del obispo D. Yagüe:

El obispo D. Yagüe yaze al altar de Santiago fasia el altar de Sant Nycholás era de myll e docyentos e quarenta e uno a man esquierda³⁹⁷.

No tiene nada de particular. El único motivo decorativo que presenta son unas florecillas que recorren el frente del enterramiento.

Lo más destacable de esta capilla es el capitel de la segunda mitad del S.XII situado entre ésta y la de Ntra. Sra. de Gracia. En los laterales aparecen unos personajes muy difíciles de reconocer por la altura y por el desgaste que presentan. Gómez Moreno lo identificó como la Visitación en un lado y S. José durmiendo en otro³⁹⁸. Es probable que se trate efectivamente de estos temas por cuanto irían conectados con el que se representa en el frente, la Anunciación-Coronación³⁹⁹.

A pesar de fecharse en una cronología anterior y fuera de los límites cronológicos que nos hemos impuesto, nos interesa por su peculiar iconografía en relación con el uso y significado del espacio en el que se inserta.

Un ángel en posición muy dinámica, como si acabara de aterrizar en el suelo, realiza la salutación a la Virgen que se halla entronizada. Sobre su cabeza dos ángeles colocan la corona. Aunque el relieve se halla muy dañado la relación

³⁹⁵ Martín Carramolino, Juan: *Historia de Ávila. Su provincia y obispado*, op.cit. Pág. 351. Rocio Sánchez señala otra fecha para la muerte de este obispo, 1190. *Investigaciones...* op.cit. Pág. 69.

³⁹⁶ La entrada a la iglesia de Santiago del Burgo en Zamora tiene una tipología similar, con dos arcos que apoyan en un capitel pinjante.

³⁹⁷ Para el simbolismo de este tipo de sepulcros remito al apartado en el que se analiza la tipología arquitectónica.

³⁹⁸ AHN. Sección Códices. *Libro de Aniversarios* 914-B. F. 87 vº.

³⁹⁹ Gómez Moreno: *Catálogo...* op.cit. Pág. 88.

⁴⁰⁰ Un ciclo de este tipo lo vemos en el famoso capitel de San Juan de Ortega, entre otros.

iconográfica con el relieve que presenta este tema en el claustro de Silos es incuestionable⁴⁰⁰.

La Anunciación lleva implícita la idea de la milagrosa maternidad de la Virgen y como consecuencia la Redención pero a ello se suma una alusión al futuro triunfo de la Virgen. La corona es símbolo de majestad pero también lo es de la victoria⁴⁰¹. Incluso el arco que la rodea a manera de baldaquino incide en esa idea de realeza.

La Coronación de la Virgen tiene lugar en la Jerusalén Celeste, por tanto, tras la Asunción y la victoria sobre el pecado. Esta idea se hace extensible a toda la humanidad que busca un mismo fin para su alma. Se hallaría vinculado de este modo a la función funeraria de la girola catedralicia⁴⁰².

La decoración escultórica de la girola en relación a la función funeraria de sus capillas se da también en la Catedral de León con los relieves que decoran las enjutas de los arcos que recorren sus muros. Entre los temas se distinguen ángeles portadores de coronas y figuras de obispos entre ángeles incensarios y cerroferarios con un claro simbolismo de salvación.

4.7 Capilla de Nuestra Señora de Gracia

Esta capilla es la central de las que componen la girola. Se encuentra situada en el mismo eje de la capilla mayor y constituye uno de los altares en el que más misas se decían. Fueron muchos los fieles que quisieron situar aquí su enterramiento como dan cuenta los distintos libros de aniversarios:

Yten el thesorero D. Manuel Destillán veynte de caº yaze iunto con las gradas de la capilla de Sta Mª tras el choro q son todos con renta otros de caº⁴⁰³.

Yten D. Martín Sánchez arçediano de Arevalo antel altar de Santa Maria a los pies del Tostado⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ Daniel Rico Camps ve también una relación estilística, *San Vicente de Avila...* op.cit. Pág. 214. Al contrario de lo que opinaba Gómez Moreno cree que no tiene relación con el estilo de San Vicente puesto que son más líricas y rígidas. También relaciona con el estilo silense el capitel que muestra escenas guerreras así como los bustos de un obispo que aparece en las ménsulas de los arcos forneros del presbiterio, en el lado de la Epístola, y del Salvador en el Evangelio que pone en relación con la cabecera de Sto Domingo de la Calzada. Ibidem. Pág. 218.

⁴⁰¹ Tiene un origen clásico. La corona fue símbolo de emperadores y reyes pero también estaban presentes en los retratos funerarios. Por otro lado los ángeles portando las coronas están inspiradas en las Nikes que flanqueaban las imágenes de los difuntos dentro de clipeos. Vid. Valdez del Alamo, Elizabeth: "Triumphal Visions and Monastic Devotion: the Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos", *Gesta*, XXIX/2. Pág. 171.

⁴⁰² Otros capiteles situados también en la girola estarían en relación con el marco que los circunda, como así lo manifiestan los propios temas elegidos, es el caso del que muestra la "parábola de Lázaro y Epulón" situado entre las actuales capillas de San Esteban y San Juan, con la salvación y condena del pobre y rico respectivamente o la escena guerrera y la Epifanía con un claro carácter anagógico.

⁴⁰³ AHN. Sección Códices. *Obligaciones, mandas de la Catedral* 8 B. F. 4.

⁴⁰⁴ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 914 B. F. 13.

El altar se halla presidido por un retablo del S. XV que muestra añadidos posteriores. Sobre el autor de este retablo no se tienen noticias seguras. Sabemos que se realiza un pago al maestro D. Sancho Ruiz: en 1482 siendo abad D. Pedro López de Calatayud, se trató con D. Sancho Ruiz maestro de Ávila de pagar unos gastos de tabla que había pintado⁸⁵. No es seguro que la tabla citada en el documento fuera concretamente ésta, sin embargo si podemos decir que su autor seguía una estética flamenca derivada del taller del Maestro de Ávila con notas comunes a la pintura de Fernando Gallego. Se encuentra en la línea de lo ejecutado por el maestro aunque en un nivel algo inferior si se compara con el retablo de San Pedro de esta misma Catedral. Por tanto se puede hablar de la posibilidad de que fuera ejecutado por algún seguidor que aplicó su mismo esquema pero sin llegar a su nivel.

El carácter funerario del retablo explica su iconografía. El retablo está compuesto de tres tablas y una predella. Esta última presenta cuatro profetas con sus respectivas filacterias que contienen las profecías sobre el nacimiento del Mesías. La dos laterales representan la Anunciación y el Nacimiento, respectivamente, y la central la Virgen con el Niño entronizados. No es el momento de analizar con profundidad la pintura, solamente nos centraremos en aquellos aspectos que tengan relación con su significación funeraria. En este sentido, la tabla más importante es la central en la que aparecen la Virgen con el Niño entronizados y flanqueados en el lado izquierdo desde el punto de vista del espectador por un grupo de ángeles que portan un libro y, al lado contrario, San José con un pajarito atado a un hilo del que tira con su mano derecha. Es el mismo motivo que veíamos en el retablo de Santa Ana pero en manos de otro personaje. La referencia indirecta a la Pasión de Cristo –puesta de manifiesto también en las cerezas que se han figurado sobre el pretil– y por tanto a la salvación de los hombres, adquiere un sentido especial en el contexto funerario de la capilla.

4.7.1 Sepulcros

A un lado y otro del retablo se sitúan dos enterramientos. El de la izquierda del espectador ha sido considerado como el más antiguo de la Catedral. Según la inscripción aquí se hallaría enterrado el obispo D. Sancho II que murió en 1181 y que ha servido para datar esta parte de la Catedral anterior a esa fecha⁸⁶.

⁸⁵ Archivo Diocesano de Ávila. *Actas Capitulares*. Lib. I. Fol.21. Vid. De la Heras Hernández, Félix: *La Catedral de Ávila: desarrollo histórico-artístico*, op.cit (1967). Pág. 78.

⁸⁶ Tal vez se trate del obispo del mismo nombre que se cita en la *Crónica General de España* de Fernando Fulgoso. Este D. Sancho tuvo problemas con el Concejo de la ciudad por varios motivos. En primer lugar quería cobrar del pueblo a la fuerza limosnas para la fábrica de la Catedral. En segundo lugar le quiso quitar el derecho que tenía de presentar los clérigos que iban a detentar el servicio de las parroquias. Finalmente se le acusó de interferir en la elección de los alcaldes de acuerdo a su conveniencia. Vid. Fulgoso, Fernando: *Crónica General de España*. Ávila, Segovia, Burgos, Logroño, Soria, Santander, Editores Rubio, Grilo y Vitturi, Madrid, 1870. Pp. 39-40.

Únicamente se conserva un arca de piedra lisa que según Gómez Moreno se trataría de un sarcófago romano al que se le picaron los relieves⁴⁰⁷.

Frente a éste se encuentra el sepulcro del chantre D. Tacón, considerado por Gómez Moreno como el más antiguo con esculturas de la Catedral.

Así lo confirman los libros de aniversarios: el chantre D. Tacón yace a Sta Maria arrimado a la pared fasia el altar de Sant Johan⁴⁰⁸.

Este enterramiento se compone de un yacente de factura muy tosca que presenta al chantre con las vestimentas propias de su cargo, sotana, capa, bonete y bastón entre las manos. Llama la atención su disposición de frente al espectador. Se trata de una tipología que recuerda a las representaciones relivarias de los difuntos⁴⁰⁹. Una disposición muy parecida muestra el yacente del infante Juan Pérez del monasterio de Santa Fe de Toledo, en bajorrelieve de frente al espectador.

En el caso de D. Tacón la planitud de su efígie casi la convierte en un relieve. El frente del sepulcro está decorado con flores de seis pétalos insertas en cuadrados. Se trata de una tipología que vemos en sepulcros del área leonesa y burgalesa. Por poner un ejemplo, el del arcediano Miguel Domínguez, arcediano de Triacastella de la Catedral de León, o el sepulcro de Juan Álvarez con las flores enmarcadas en cuadros realzados, siguen este mismo tipo de decoración. El origen ha sido relacionado con la puerta occidental⁴¹⁰.

De León se extendió a otras áreas; aparte de la abulense destaca la burgalesa a finales del S.XIII comienzos del S.XIV⁴¹¹. Un ejemplo es el sepulcro del obispo Mateo Rynal (1258-1259) de comienzos de la segunda mitad del S.XIII que también tiene una decoración en tres registros con once flores de seis pétalos formando una estrella⁴¹².

4.8 Capilla de San Juan Evangelista

Siguiendo el orden que marca la girola la siguiente capilla contiene dos sepulcros, el de doña Beatriz Vázquez y el del obispo D. Domingo Juárez.

⁴⁰⁷ Gómez Moreno, M.: *Catálogo*... op.cit. Pág. 94.

⁴⁰⁸ AHN, Sección Códices. *Libro de aniversarios* 914 B. f. 56.

⁴⁰⁹ Sánchez Ameijeiras, Rocio: *Investigaciones*... op.cit. Pág. 72.

⁴¹⁰ Franco Mata, M^o. Ángela: *Escultura Gótica en León*, (1976), op.cit. Pág. 440.

⁴¹¹ Ibidem.

⁴¹² Gómez Bárcena, M^o. Jesús: *Escultura gótica*... op.cit. Pág. 96.

4.8.1 Sepulcro de Beatriz Vázquez

A la izquierda del espectador se encuentra el sepulcro de esta dama según nos confirman los libros de aniversarios: *Yten Beatriz Vázquez muger q fue de Sancho Zimbrón salgan a la capilla de San Judan primeras visperas e a primas*⁴¹³ y la inscripción que remata la piedra negra del frente: *Aquí yaze Beatriz Bäsques muger de Sancho Sánchez Zimbrón. Finó año LXX*. El tipo de letra y el hecho de que forme parte de la propia piedra nos confirma que estamos ante una inscripción original y no añadida por el racionero Manso en el S.XVI como ocurre en otros casos.

Es el único enterramiento femenino que cuenta con un espacio propio en una de las capillas del interior de la Catedral.

El frente presenta la típica laude sepulcral en piedra negra que podemos ver en numerosos enterramientos de este mismo edificio (Fig. 27). Entre una espesa vegetación surgen las figuras de dos salvajes que sostienen los escudos de la familia sujetos por correas según la costumbre de los caballeros de llevarlos colgados de este modo. Esta modalidad cuenta con ejemplos tempranos de los siglos XII-XIII en el Monasterio de las Huelgas⁴¹⁴ pero gozó de una gran popularidad en la segunda mitad del S.XV, cronología a la que pertenece el ejemplo que tratamos.

La fecha de defunción que nos proporciona el epitafio -1470- coincide con la estancia de Juan Guas en la Catedral de Avila. Por otro lado, hay que señalar la posible autoría de este maestro en lo que se refiere al frente del sepulcro de D. Pedro González de Valderrábano en la capilla de S. Ildefonso, relacionada con ésta en cuanto a material e iconografía. Pero no podemos decir lo mismo de la calidad. El virtuosismo demostrado en aquel relieve se ha tornado aquí en tosquedad y mayor torpeza. En este caso conocemos el nombre de su autor, Pedro de Salamanca⁴¹⁵, que posiblemente figurara entre los colaboradores de Guas y al que se le pueden atribuir otros trabajos de este tipo que denotan una menor calidad, razón suficiente para no considerarlos del maestro. Entre éstas cabe atribuirle la laude negra que cubre el sepulcro de Gonzalo del Águila en la capilla de San Esteban puesto que Dña Beatriz Vázquez había especificado que su sepultura se hiciera *en la forma que está hecha la de Gonzalo del Águila en la capilla de San Esteban*...⁴¹⁶. Gonzalo del Águila murió en 1459, justo la fecha en la que llega Juan

⁴¹³ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 907 b. f. 183 v°.

⁴¹⁴ Gómez Bárcena, M°. *Jesús: Escultura gótica*... op.cit. Pág.40.

⁴¹⁵ ...cometieron la sepultura de lu de Sancho Cimbrón e la otra obra de Pedro de Salamanca a los señores Juan Gutiérrez, Chantre. e Juan Álvarez de Palomares, e lo que mandaren que gelo paguen... Ruiz Ayúcar, Eduardo: *Sepulcros*... op.cit. Pág. 82.

⁴¹⁶ *Ibidem*. Pp. 81 y 82.

Guas a Ávila para trabajar en las obras de la Catedral. La tosquedad de la laude permite atribuirla a alguien próximo a Guas pero no a él. El mismo hecho de que se imponga como modelo el sepulcro de Gonzalo puede indicar que sea obra del mismo Pedro de Salamanca aunque no es seguro.

4.8.2 Sepulcro de D. Domingo Juárez

En relación a D. Domingo Juárez, González Dávila nos da una noticia errónea, razón de más para tratar con cierta cautela este tipo de fuentes.

Domingo Juárez actuó como embajador en Roma ante el papa Alejandro IV al que le expuso "el derecho que pretendía tener el monarca de Castilla de coronarse emperador de Alemania por su parentesco con la ilustre casa de Suavia..."⁴¹⁷.

Como era algo común a otras diócesis, los obispos abulenses tuvieron problemas para percibir el diezmo. El 12 de agosto de 1268, a ruegos de D. Domingo Xuárez, Alfonso X ordenó a los campesinos que habitaban entre los lugares de Fuente del Sapo y Valfonsadero que entregasen el diezmo a su prelado⁴¹⁸. Esto es una prueba de la estrecha relación que existía entre la Iglesia y la Monarquía y cómo ésta se preocupaba por conceder privilegios a la Iglesia y en hacerlos efectivos. Buscaban el apoyo de ésta mediante donaciones, privilegios y exenciones.

A la hora de fijar su enterramiento González Dávila cita el altar de Santiago, mientras que Tello Martínez lo sitúa en el altar de S. Juan Evangelista⁴¹⁹.

Efectivamente, se encuentra en la capilla de S. Juan Evangelista. La fecha fijada para su muerte es 1271⁴²⁰. Se trata de un sepulcro que también podríamos calificar de tipología arquitectónica. Se abre en el muro en un arco polilobulado con la presencia de dos figuras trilobuladas en las esquinas. Se pueden señalar precedentes leoneses para esta tipología. Los monumentos de los obispos Rodrigo Álvarez o Martín Rodríguez presentaban ya arcos polilobulados y quizás habría que ver en éstos el referente para el sepulcro de D. Domingo⁴²¹. Sin embargo, ya con anterioridad se utilizaron arcos lobulados en la decoración de sepulcros. Un ejemplo lo tenemos en el sepulcro del infante D. Fernando en las *Claustillas* de las *Huelgas* de Burgos, fechado a principios del S. XIII⁴²².

⁴¹⁷ Martín Carramolino, Juan: *Historia de Ávila, su provincia y obispado*, op.cit. Pág. 358.

⁴¹⁸ Nieto Soria: *Las relaciones...* op.cit. Pág. 291.

⁴¹⁹ Martín Carramolino, *Historia de Ávila...* op.cit. Recogido por Carramolino. Pág. 358.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ Sánchez Ameijeiras, Rocio: *Investigaciones...* op. cit. Pág. 70.

⁴²² Gómez Barceña, *Escultura gótica...* op.cit. Pág. 193.

Por otro lado, el sepulcro del obispo Martín Fernández en el crucero sur de la Catedral y el del deán Martín Fernández en el claustro tienen dos trifolios en las esquinas del mismo tipo que los que aparecen en el sepulcro de Domingo Juárez.

Se puede decir que se tomaron distintos elementos procedentes de varios monumentos leoneses que prueban una vez más la importancia que tuvo la Catedral de León como referente de la abulense en varios aspectos.

La capilla se completaba con un retablo que se encargó a Sansón Florentino. El 17 de octubre de 1471 se le paga 2000 mrs por un retablo para esta capilla⁴²³. Aunque no se ha conservado es una noticia importante que demuestra el éxito de este pintor entre las clases acomodadas de Ávila durante el S. XV.

4.9 Capilla de San Esteban

Está situada en el actual paso a la capilla exterior de San Segundo. Fue cedida por el Cabildo como capilla funeraria de los Águila. Sabemos que, como la anterior, tuvo un retablo realizado por Sansón Florentino "para la capilla de San Esteban del trasero"⁴²⁴.

No queda resto alguno del retablo, seguramente desmontado cuando se abrió la vía de paso hacia la capilla de San Segundo en el S.XVII. Pero sí hemos conservado dos sepulcros de la familia de los Águila del señorío de Villaviciosa. Son los correspondientes a D. Gonzalo del Águila y Diego del Águila.

Los Águila fueron descendientes de Sancho de Estrada, adalid de Ávila. Pero el apellido que se conservó no fue éste de los Estrada sino de los Águila. La historia nos la proporciona Ariz⁴²⁵. La ciudad de Águila fue edificada por los africanos. Tras su destrucción muchos habitantes fueron a poblar las tierras en los confines del *ducado de Bravante*. Allí los poderosos tomaron el título de duques de Estralen, usando como insignia heráldica el águila junto a un león.

Aquellos que salieron de la ciudad de Águila llegaron a España. Según la tradición uno de los miembros de esta familia de los Estrada, que después sería de los Águila, se casó en León con una infanta. Debido a este matrimonio

⁴²³ Silva Maroto, M^a Pilar: "Nuevos datos para la biografía de Sansón Florentino", op.cit. Pág. 161.

⁴²⁴ Ibidem. Pág. 156. Ruiz Ayúcar cree que formaba parte de la dotación que Gonzalo del Águila había acordado con el Cabildo puesto que éste murió en 1459 y a primeros de 1460 se efectuaba el pago por el retablo a Sansón Florentin. *Sepulcros...* op.cit. Pág. 81.

⁴²⁵ Ariz, Luis. *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila*, op.cit. Pág. 398.

usaron el león en sus armas: *teniendo el águila negra, empinada, abraçado en medio de sí un león, rapante azul y por orla de haspas de San Andrés*⁴²⁶.

Procedentes de Asturias, los Estrada vinieron a poblar Ávila. El más importante de todos ellos fue Sancho de Estrada que fue nombrado capitán *para que defendiera de los moros la ciudad de Ávila*⁴²⁷. Son estos caballeros los que están enterrados en el muro exterior del transepto sur de la basílica de San Vicente de Ávila, que van a constituir un modelo a seguir para algunos sepulcros de la Catedral y de otras iglesias de la capital.

4.9.1 Sepulcro de Gonzalo del Águila

Tiene una estructura similar a la del sepulcro de Dña. Beatriz Vázquez con el frente ocupado por una laude negra que incluye el epitafio alrededor:

*AQUI YACE EL NOBLE CAVALLERO GOÇALO DEL AGILA FIJO DE
DIEGO GONÇÁLEZ DEL ÁGILA RREGIDOR E GUARDA DEL REY. FALLECIÓ A
VEINTE E CUATRO DE SETIEMBRE. AÑO DE LVIII.*

Entre la vegetación surgen dos medallones que albergan en su interior los escudos del finado. La presencia de medallones lobulados quizás derive de las fórmulas adoptadas por el taller de Fernand González presentes en otras obras anteriores de esta Catedral. Aunque de una gran tosquedad, pueden indicar la inspiración en ciertos modelos anteriores, como el frente del sepulcro del obispo D. Alonso II.

El autor de esta laude puede ser Pedro de Salamanca. Como colaborador de Guas, ya estaría trabajando por estas fechas –1460– en las obras de la Catedral. Sabemos con seguridad que ejecutó la laude del sepulcro de Beatriz Vázquez en los años 70 de este mismo siglo y que se inspiró en la de D. Gonzalo para llevarla a cabo, por ello, ambas tienen las mismas características estilísticas. Posiblemente ésta fue su primera obra. A partir de aquí realizaría otros encargos entre los que figuran el antedicho de Beatriz Vázquez.

El sepulcro remata en arco conopial con el escudo de la familia siguiendo los patrones propios del S. XV.

La proliferación de escudos como decoración sepulcral es una constante que se acentúa aún más en el S. XV. Sánchez Ameijeras señala el sepulcro de D. Nuño en las Huelgas como el ejemplar más antiguo conservado en Castilla y León con decoración heráldica⁴²⁸. Fue Menéndez Pidal quien señaló el origen de esta

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ Sánchez Ameijeras, Rocio; *Investigaciones iconográficas*. op.cit. Pág.153.

decoración en la costumbre de colgar los verdaderos escudos del difunto adornando los sepulcros nobiliarios⁴⁰⁹. Ya hablamos de esta influencia al tratar de forma generalizada la tipología.

4.9.2 Sepulcro de Diego del Águila

De la misma forma que el anterior se abre en el muro en arco conopial cuyas molduras aparecen decoradas con las típicas cardinas que indican la proyección del arte de Guas en el S.XVI en que se ejecutó esta obra. Presenta un frente cubierto por una piedra de pizarra “de las de Toledo” decorada con motivos vegetales entre los que aparecen dos águilas que sostienen los escudos del linaje.

Al igual que ocurría en el sepulcro de Beatriz Vázquez el epitafio rodea la laude escrito en caracteres góticos blancos:

*AQUÍ YAZE EL ONRRADO CAVALLERO DIEGO DEL ÁGUILA QUE DIOS
AYA FINÓ A II DE MAYO DEL MILL Y D Y V*⁴¹⁰

Como vemos se trata de una cronología avanzada lo que no impide que la huella estilística de Guas esté aún presente. El tipo de material utilizado, el arco conopial en el que se inserta el sepulcro y la decoración de su trasdós con cardinas reflejan el influjo del maestro ya iniciado el S.XVI. Sin embargo las novedades del momento también se hallan presentes como se puede ver en la decoración vegetal que rodea los escudos. Su disposición a *candelieri* trae aparejada las novedades del protorrenacimiento.

4.10 Capilla de Nuestra Señora de la Claustra

Situada en la girola, se trata de la segunda capilla a la derecha del presbiterio, entre la capilla de S. Juan Bautista —que hoy sirve de entrada a la sacristía— y la capilla de S. Esteban en la que se abre el paso de comunicación con la capilla de S. Segundo, construida según trazas de Francisco de Mora a finales del S. XVI.

⁴⁰⁹ A veces aparecen invertidos y sostenidos por nobles de pie. Así lo vemos en Vileña. Vid. Ruiz Maldonado, Margarita: “Escultura funeraria en Burgos: los sepulcros de los Rojas, Celada y su círculo”, *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar* LVI (1994), Pág. 53. Citado por Lahoz, Lucía: “La vida cotidiana...”, op.cit. Pág. 418. Esta última autora los interpreta como imagen de dolor y los relaciona con los escudos al revés que llevan colgando del cuello los condenados de la Colegiata de Toro. Vid.: Yarza, Joaquín: “La Portada de la Colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano”, *Studia Zamorensiana. Anejos I: Arte Medieval en Zamora*, Pág. 126. Fig. 10. Por otro lado establece una relación entre estos modelos monumentales y el rito funerario en Lahoz, Lucía: “El timpano del Juicio Final de la Catedral de Vitoria. Aspectos iconográficos”, *Sancho el Sabio* nº 4 (1994), nota 64.

⁴¹⁰ Según Ruiz Ayúcar, aunque la fecha del óbito que presenta el epitafio es 1505, su muerte se produjo en 1502. *Sepulcros...* op.cit. Pág. 81.

Los dos enterramientos que encontramos en la actualidad no fueron concebidos para este espacio. Son los sepulcros del obispo D. Diego de las Roelas y del caballero D. Juan Núñez Davila que, tras su traslado a esta capilla, acabaron ocupando el emplazamiento de los dos sepulcros originarios, el del deán Gómez y del obispo D. Pero González, respectivamente, tal y como reza en las inscripciones conservadas a un lado y otro en el muro y como queda demostrado en los libros de aniversarios de la Catedral. En cuanto al sepulcro del deán Gómez se dice lo siguiente:

El deán don Gómes Sánchez yase al altar de Sant Marçal en la pared fasia el altar de San Estevan. Era MCCCXLI¹⁰¹.

El enterramiento de D. Pedro estuvo situado en un primer momento tras el coro del altar siendo posteriormente trasladado a esta capilla dedicada en un principio a San Marcial, como hemos visto:

El obispo Don Pedro Gonçales que solya estar a las espaldas del choro fue trasladado e yase agora en la capilla de Ssant Marçal a man derecha como entran en el arquet¹⁰².

4.10.1 Advocación

Parece ser que la capilla estuvo en primer lugar dedicada a San Marcial. Allí se conservaba un retablo del S. XV situado en la actualidad a los pies de la nave lateral de la Epístola. Después tuvo la advocación de la Asunción y hoy se la conoce como capilla de Santa María la Mayor o de la Clastra. El origen de esta advocación hay que buscarlo en la presencia de un grupo escultórico de la Virgen con el Niño presidiendo el altar de la misma.

Se trata de una escultura realizada en piedra y policromada, datable a finales del S.XIII. Los libros de aniversarios la sitúan en el claustro:

Jolian Muños preste companero ante la ymagen de Santa Maria de la clastra¹⁰³.

El lugar exacto debió de ser el ángulo suroeste donde se construiría en el S.XVI una capilla dedicada a esta Virgen:

Aséntose la image de Nra Señora en la capilla q(ue) hizo el rraçionero Pero Vazqz en julio día de San Alexo año de 1569¹⁰⁴.

¹⁰¹ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 914 B. F. 25.

¹⁰² AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 914 B. F. 70. La escritura parece propia del S. XVI lo que sitúa el traslado de este obispo en ese momento en que se procedió a liberar las naves de enterramientos.

¹⁰³ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios de la Catedral de Avila* 914-B. F.11.

¹⁰⁴ Ibidem. Libro 907 b. Escrito en una nota en la contraportada.

Por tanto, tenemos un grupo de la Virgen con el Niño de origen incierto que ocupó el ángulo suroeste del claustro. Posteriormente el racionero Pedro Vázquez construyó una capilla cuyo altar presidió. Finalmente en 1964 el Cabildo efectuó su traslado a la capilla de la Asunción de la girola que desde entonces mantiene la advocación de Santa María la Mayor, de la Claustra o Virgen del Pastel. Hoy día la imagen se ha vuelto a trasladar de sitio. Esta vez está ubicada en el pilar derecho de entrada al presbiterio.

Se trata de una escultura realizada en piedra y policromada. La policromía tenía la función de dotar de vida a las imágenes, resaltar las carnaciones y las vestimentas con colores vivos que creaban una sensación de autenticidad y verismo difícil de conseguir con la piedra al descubierto. Representa a la Virgen Madre de pie con el Niño en brazos al que ofrece una flor. Es una escultura que sigue una plantilla vigente en la segunda mitad del S. XIII aunque se nota cierta rigidez en la actitud de la Virgen que mira al frente sin mostrar los sentimientos hacia su Hijo. No obstante, tenemos que advertir que no es la única vez que se observa cierto hieratismo en una imagen, a pesar de corresponder a una cronología bastante avanzada en el tiempo. Es el caso de la Virgen con el Niño situada en el parteluz de la portada norte del crucero de la Catedral de León, conocida como de la *Virgen del Dado*. Se trata de una Virgen que tiene relación con la imagen abulense en cuanto a disposición y policromía.

Presenta rigidez y frontalidad; ofrece a su Hijo la misma flor que la Mayor de Ávila y aunque puede recordar modelos del S. XIII, según Julia Ara Gil "la disposición del manto es propia de las Vírgenes francesas del S. XIV"¹⁶. De hecho, esta autora ha relacionado la imagen de la *Virgen de la Claustra* con un taller leonés, así como la Portada en sí. Esta última, en concreto, con la actividad de un maestro de obras llamado Varrón citado por los documentos en 1269.

Ya Azcárate señaló el aire románico, a pesar de encontrarnos ante una obra de muy avanzado el S. XIII¹⁷.

La *Virgen de la Claustra* parece derivar, en cuanto a la tipología, de la plástica monumental. Incluso el propio material nos advierte de su posible origen. Se puede plantear la posibilidad de que esta Virgen fuera concebida para ocupar el parteluz de una supuesta portada norte del templo¹⁸. Seguramente estuvo allí colocada hasta

¹⁶ Ara Gil, J.: "Escultura", *Historia del Arte en Castilla y León*, Ámbito, Valladolid, Tomo III, 1994. Pág. 226.

¹⁷ Azcárate, José M^a: *Arte gótico*... op.cit. Pág. 147.

¹⁸ Sobre la posible existencia de una portada norte dedicada a la Virgen hay diversidad de opiniones. Nieves Panadero plantea la hipótesis de que en el traslado de la Portada de los Apóstoles desde su emplazamiento original en la fachada occidental al costado norte de la iglesia se mezclasen temas de una y otra puerta, como es el caso de la Coronación de la Virgen que remata los frisos dedicados a la Pasión de Cristo y al Juicio Final. Panadero Peropadre, op.cit. Pp. 19, 56, 85 y 86. Azcárate señala la armonía que presenta la Portada de los

que en el S. XV se efectuó el traslado de la portada occidental a esta zona y se llevaron a cabo las obras de adaptación. Podemos pensar en una original portada norte dedicada a la Virgen como institución eclesiástica, es decir, la Virgen como Iglesia situada justo frente al Palacio Episcopal. No hay que olvidar la relación directa de las obras con su propio emplazamiento y su función.

La Virgen aparece coronada como Reina del Cielo. En el *Speculum beatae Mariae*, libro compuesto para gloria de la Virgen, se repite una idea: María es Reina. Es Reina del Cielo, de la Tierra y de los Infiernos. S. Bernardo en sus Sermones compara a la Virgen con el *Cantar de los Cantares*. La Edad Media vio a María como la esposa del *Cantar de los Cantares*⁴³⁸. Por tanto, identificada María como la Iglesia, esposa divina de Cristo, el matrimonio con Cristo, expresado de una forma sublime, lo constituye el tema de la Coronación, la *Coronación de la esposa elegida*.

En la imagen de la *Virgen de la Clastra* podemos ver cómo además de estar coronada lleva varios anillos en las manos. Puede ser una forma de enfatizar el matrimonio de Cristo con su Iglesia. De esta manera, nos tenemos que imaginar a la Virgen como Iglesia en cuanto a esposa de Cristo en el parteluz de una antigua portada norte y en la cumbre de esa portada, rematando y culminando todo el conjunto, la escena sublime, el momento en el que Cristo corona a su Iglesia.

En el *Cantar de los Cantares* la relación de amor entre el esposo y la esposa simboliza las relaciones de Jesucristo con su Iglesia. Para los teólogos de la Edad Media María no es solamente la Madre de Jesús sino que es la Iglesia personificada: "María es figura de la Iglesia" (S. Isidoro de Sevilla, *Allegor.* 138, 139).

Llegados a este punto podemos pensar que la portada norte presentaba un programa eclesiástico vinculado al edificio que se levantaba enfrente, el Palacio Episcopal, mientras que la Portada de los Apóstoles, situada en primer lugar en la fachada occidental del templo catedralicio, estuvo dedicada al Salvador, advocación de esta Catedral, mostrando el apostolado en sus jambas. Por otro lado, seguramente tuvo un parteluz en el que aparecía un Cristo bendiciendo; ya Gómez Moreno señaló la probabilidad de que fuera el Cristo que aparece hoy día colocado en una hornacina sobre la portada norte⁴³⁹.

⁴³⁸ Apóstoles negando la posibilidad de que el programa fuera alterado en el S. XV. Vid. *Arte Gótico*, op.cit. Pág. 170. Por su parte, José M^e. Martínez Frias señala el perfecto ensamblaje de las piezas como motivo para pensar que Guas se limitó única y exclusivamente a trasladarlas de sitio. *La huella de Juan Guas...* op.cit. Pág. 7.

⁴³⁹ Véase, por poner un ejemplo, Honorio de Autun: "Sigillum beatae Mariae", *Patrol.* I. CLXXXIV.

⁴⁴⁰ Gómez Moreno, Manuel: *Catálogo Monumental de Avila* op.cit. Pág. 96.

4.10.2 Sepulcro de don Diego de las Roelas

NOTICIAS BIOGRÁFICAS DEL OBISPO

D. Diego de las Roelas fue obispo de Ávila entre los años 1378 en que murió su antecesor D. Alonso II, enterrado en la capilla de S. Ildefonso, y el año de su muerte que no conocemos con total seguridad puesto que los distintos cronistas apuntan distintas fechas. Según Tello murió en el año 1383⁴⁴⁰. Cianca sitúa como año de su muerte el 1396⁴⁴¹. En cambio Carramolino cita el año 1397⁴⁴².

El cronista González Dávila nos proporciona datos de su vida en su *Teatro de las Iglesias de España*⁴⁴³ del año 1547. Tuvo una estrecha relación con la Corte, puesto que se sabe que bautizó a la infanta Dña. Catalina. También sirvió a la reina de Castilla y la acompañó mientras el rey D. Juan se encontraba en guerra con los moros. Asistió a un concilio celebrado en Palencia presidido por el cardenal Pedro de Luna al que acudió también el rey Juan II.

Bajo su pontificado se llevó a cabo la fundación de varios conventos, como el Convento de Ntra. Sra. del Carmen en 1378 en la antigua parroquia de S. Silvestre, incorporándose ésta en la de Sto. Domingo situado en el lienzo norte de la muralla del que sólo conservamos su campanario en la puerta de la muralla conocida como Puerta del Carmen debido a las distintas destrucciones que sufrió durante la guerra de la Independencia.

Fundó también el Convento de Ntra. Sra. de la Mejorada para el que cedió el Cabildo posesiones y tierras. Bienhechor de este convento fue el infante D. Fernando, hijo de Juan I, que comenzó la iglesia, acabó la sacristía, hizo el claustro, enfermería, refectorio, dormitorio...

En Arenas de S. Pedro fundó un convento de la orden de S. Agustín.

Todos los cronistas coinciden en que el lugar de su enterramiento fue la capilla mayor o coro de su *Iglesia Cathedral*. El coro de los religiosos de la Catedral

⁴⁴⁰ Archivo Diocesano de Ávila: Tello y Martínez, Joseph: *Libro de Catálogo de los obispos de Ávila: años 1788*. Parroquia de San Vicente. Ávila. n.º 37. 141/1/4. Pág. 436. (Existe una edición moderna: *Catálogo sagrado de los obispos de Ávila (1788)*. Félix A. Ferrer García (ed.), Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 2001.

⁴⁴¹ Cianca, Antonio: *Historia de la vida, invención, milagros y translación de San Segundo, primero obispo de Ávila*. op.cit. Pág. 86 v. (Existe una edición de la Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1993)

⁴⁴² Carramolino, Martín: *Historia de Ávila*... op.cit. fija los años de su pontificado entre 1389 y 1397. Pág. 40.

⁴⁴³ González Dávila: *Teatro de las Iglesias de España*, (ed. facsímil), Ávila, 1981. Pág. 83.

estuvo instalado en su origen en la Capilla Mayor⁴⁴¹, lugar donde los miembros del Cabildo rezaban sus oraciones, razón mayor para que un obispo eligiera este espacio como enterramiento.

Es habitual en la Edad Media la elección de la sepultura en las partes más cercanas al altar, siendo el lugar más propicio el centro del coro puesto que de este modo, además de estar más cerca de Dios, se aprovecha el poder salvífico de las oraciones diarias de los religiosos y se evita la muerte social. El coro se trasladó en el S. XVI al lugar en el que lo vemos hoy para acercar la liturgia a los fieles⁴⁴².

El origen toledano de este obispo puede ser un motivo que le llevara a encargar su sepulcro al más prestigioso taller que trabajaba por entonces en la Península, el taller de Ferrand González instalado en Toledo.

Se conservan multitud de obras de este taller repartidas por varias provincias españolas, lo que nos da una idea de su prestigio. En el caso de la capital abulense tenemos obras atribuidas a éste ya desde el S. XIV, el interior de la portada occidental y el frente del sepulcro de D. Alonso II. Pero la más importante de las que realizó para Ávila fue el sepulcro del obispo D. Diego de las Roelas.

Ocupó el centro del coro del altar constituyendo por tanto un sepulcro de tipología exenta, como es habitual en los procedentes de este taller. El hecho de ocupar el lugar más importante, el centro del presbiterio frente al altar, demuestra una vez más que se pasaban por alto las prohibiciones constantemente repetidas en los sinodos diocesanos por distintos obispos, incluso por el propio Diego de las Roelas⁴⁴³. Pese a esta prohibición de realizar sepulcros de bulto redondo y de gran altura por encima del nivel del suelo, este obispo encargó una obra monumental que, por su calidad, viene a ser una de las joyas del arte funerario de esta Catedral.

Para hacernos una idea de su aspecto original tenemos el caso de otro prelado que encargó la ejecución de su monumento funerario al taller de Ferrand González y que también ocupó el centro del coro. Me refiero al sepulcro de un obispo de Lugo en Santa Clara de Toledo⁴⁴⁴. Por otro lado, la obra magna de este taller, la capilla de D.

⁴⁴¹ Sobre la situación de los coros en la Edad Media se puede consultar Yzquierdo Perrin, Ramón: "Liturgia y arquitectura", *Reconstrucción del coro pétreo del maestro Mateo*, Fundación Pedro Barrie de la Maza, Santiago de Compostela, 1999. Pp. 13-18.

⁴⁴² Gutiérrez Robledo, José Luis: "La Catedral de Ávila", *Aquellas Blancas Catedrales*, op.cit. Pág. 19.

⁴⁴³ Anexo VII (Documentación).

⁴⁴⁴ Cidon Fernández, María: "Un obispo de Lugo en Santa Clara de Toledo: el sepulcro de Fray Juan Enriquez", *Archivo Español de Arte*, 279, 1997. Pp. 302-310.

Pedro Tenorio en el claustro de la Catedral de Toledo, guarda dos sepulcros, uno perteneciente a este arzobispo y otro al obispo Vicente Arias de Balboa que nos pueden dar una idea del aspecto primigenio del túmulo de D. Diego⁴⁴⁸.

Sabemos por Cianca cómo era el aspecto de ese yacente y la suerte que corrió el sepulcro en años posteriores. En el libro I, cap. 34 de su Historia, leemos lo siguiente:

Está sepultado el Obispo don Diego de las Roelas en el coro de la santa iglesia mayor de Ávila, donde estuvo muchos años un bulto de Obispo de Pontifical de alabastro perfilado de oro, y por hazer estorvo en la capilla le pusieron a vn lado del altar mayor della por baxo del encasamiento que se hizo para poner el cuerpo del glorioso S. Segundo, hasta que se haga su capilla, como consta del libro de óbitos y de las armas de este bulto⁴⁴⁹.

También Ariz se refiere a este sepulcro, *permaneció por largos años un bulto de alabastro, muy bien obrado, perfilado de oro, que se quitó del coro, por el estorvo que hazia, y se pasó al lado del Altar Mayor, debajo del encasamiento que está el cuerpo del glorioso S. Segundo*⁴⁵⁰.

Todos estos datos nos sirven para saber el origen de esta obra a la que el destino quiso darle una ubicación en la que pierde todo el significado que tuvo, máxime cuando en el traslado desde el centro de la capilla a la parte interior del retablo se perdieron más de la mitad de los relieves que componían un completo programa iconográfico⁴⁵¹.

Una vez conocida la historia del sepulcro vamos a centrarnos en la obra que nos ha llegado hoy, teniendo en cuenta su concepción original.

EL SEPULCRO

Actualmente podemos admirar los restos del basamento en la capilla conocida como "la Mayor", "de la Virgen del Pastel" uo "de la Virgen de la Claustra".

El sepulcro se abre en el muro en un arco apuntado abierto al trasladar la obra desde el retablo a esta capilla de la girola⁴⁵² (Fig. 28). El frente está decorado con seis medallones realizados en alabastro que pertenecen a uno de los dos lados mayores del sepulcro exento. Es una obra, sin lugar a dudas, del

⁴⁴⁸ Franco Mata, Ángela: "El arzobispo Pedro Tenorio: vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo", *La Idea y el sentimiento de la muerte (II)*... op. cit. Pp. 73-93.

⁴⁴⁹ De Cianca, Antonio: *Historia de la vida*... op.cit. Pág. 148.

⁴⁵⁰ Ariz, Luys: *Historia de las grandezas de la ciudad de Avila*, op.cit. Pág. 82.

⁴⁵¹ En el catálogo de Gómez Moreno se puede ver el lugar que ocupó en la parte inferior del retablo. Vid Gómez Moreno, op.cit. Láminas I. Fot. 72.

⁴⁵² En el año 1969. Ibidem. Pág. 99.

taller toledano de Ferrand González, que trabajó en varias ocasiones para la capital abulense.

Debió de ser un sepulcro exento formado por una yacija decorada con medallones tetralobulados con escotaduras en las esquinas y apoyado sobre leones. El yacente se situaría encima sobre la cama sepulcral con dos ángeles turiferarios a ambos lados de su cabeza, cuyo simbolismo trataremos después, y un can a sus pies. Tanto los ángeles como el perro se han conservado aunque bastante mutilados.

Faltarían, pues, los relieves del lado opuesto y los de los lados menores colocados a la cabecera y a los pies, así como los leones típicos del taller de Ferrand González que recorrerían el sepulcro en un ritmo ordenado cada pieza de tres medallones.

La peana responde al modelo generalizado del taller toledano. Se trata de un ancho friso rematado en la parte superior por flores de formato cuadrangular y en la parte inferior por rosetas circulares que constituyen un rasgo típico de las obras de este taller⁴⁵¹.

El interior de ese friso está decorado con medallones tetralobulados con escotaduras en las esquinas que albergan en su interior motivos figurativos. La ascendencia mudéjar de este tipo de decoración ya fue puesta de manifiesto relacionándola con algunos de los sepulcros de las Huelgas de Burgos⁴⁵². Por otro lado, la utilización de medallones por la escuela florentina⁴⁵³ demuestra la coexistencia de ambas tendencias en la capital toledana⁴⁵⁴.

En el interior de cada medallón se disponen una serie de figuras flanqueadas a ambos lados por flores de formato circular presentes en otras obras del taller⁴⁵⁵. Entre cada medallón la decoración se completa con rostros humanos y animales y elementos vegetales acogidos en un círculo que sirven de lazo de unión⁴⁵⁶. Los leones sobre los

⁴⁵¹ Pérez Higuera, M^a. Teresa, "Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Univ. de Valladolid, T. 44, 1978. Pág. 135.

⁴⁵² Es el caso de los sepulcros de D. Fernando de la Cerda, D. Alfonso o Dña. Blanca de Portugal. *Ibidem*. Pág. 135.

⁴⁵³ *Ibidem*. Pág. 136.

⁴⁵⁴ Lahoz, Lucía: *La Escultura gótica funeraria*... op. cit. Pág. 160.

⁴⁵⁵ Por citar un ejemplo, el sepulcro del canciller Ayala en Quejana. Vid. Lahoz, *La Escultura gótica*... op. cit. Pág. 160.

⁴⁵⁶ Aunque la utilización de medallones tetralobulados que alternan con decoración vegetal es común también a la miniatura para adornar los márgenes, como es el caso de "La Reina y su cortejo" (Libro de la Coronación. Biblioteca de El Escorial) en la que la decoración lateral está realizada a base de roleos vegetales interrumpidos por medallones tetralobulados que alojan en su interior escudos de Castilla y León. Vid. Guerrero Levillo, José: *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV*, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956. Lám. 48. También están presentes en los tejidos árabes en los que se utilizan motivos decorativos en forma de medallones de este tipo con animales en su interior. Baltrusaitis: *La Edad Media fantástica*... op. cit. Pág. 104.

que apoyaría la peana no se han conservado, pero indudablemente serían del tipo de otros conservados de este taller; se colocarían entre los medallones interrumpiendo el friso decorativo⁴⁹, razón por la cual el frente está cortado en dos bloques compuesto cada uno de ellos por tres medallones. Entre cada uno de estos bloques estaría situado un león.

Los medallones, como hemos dicho anteriormente, albergan en su interior figuras de temática religiosa. Comenzando de izquierda a derecha, el personaje que ocupa el primer lugar es sin lugar a dudas **S. Juan** (Fig. 29). Sigue el tipo físico común que le presenta como un joven imberbe, con melena larga y aureolado. Lleva túnica y un manto que le cubre la mano con la que sostiene el Evangelio. El hecho de cubrirse la mano para evitar mancillar el objeto sagrado es un acto común repetido en la iconografía ya desde los tiempos bizantinos. Con la mano derecha llama la atención del espectador sobre el objeto sagrado, el Evangelio.

Las telas caen verticalmente con una gran naturalidad. Aún se conservan restos de la policromía original en el manto y sobre todo en la aureola que mantiene el dorado.

La siguiente figura tampoco ofrece dudas. Se le reconoce enseguida por el atributo iconográfico, la espada, que le identifica como **San Pablo** (Fig. 29). El tipo físico es el propio de este apóstol, calvo, barbado con aspecto de filósofo, con túnica y manto y con su más frecuente atributo iconográfico, la espada que alude a su martirio. En este caso la presenta desenvainada a diferencia por ejemplo del San Pablo que ocupa una de las jambas de la Portada de los Apóstoles de esta misma Catedral. En Chartres, Amiens y Laguardia porta la espada también envainada.

Según Sánchez Ameijeras la representación de S. Pablo como mártir implica el conocimiento de modelos procedentes de l'Île de France del arte de 1200⁴⁹⁰. La representación más antigua del apóstol con la espada se encuentra en una de las jambas del portal central de la fachada sur de la Catedral de Chartres. El hecho de presentarle con la espada desenvainada acentúa aún más su carácter de mártir. Entronca muy bien en un contexto funerario en el que San Pablo se presenta como un ejemplo de perdón divino y por otro lado mediante su martirio se anuncia la salvación. San Pedro y San Pablo son comunes en los programas funerarios e incluso en la propia liturgia en la que aparecen continuamente citados en las *commendatio animae*⁴⁹¹.

⁴⁹⁰ Pérez Higuera, "Ferrand González...", op.cit. Pág. 137.

⁴⁹¹ Sánchez Ameijeras, Rocio: *Investigaciones iconográficas...* op.cit.

⁴⁹² Ara Gil, *Escultura gótica...* op.cit. Pág. 17.

Siguiendo el orden propuesto nos encontramos con **San Pedro** (Fig. 30). Su caracterización y el atributo iconográfico tampoco ofrecen dudas al respecto. Se le representa tonsurado, con barba corta y redondeada y cabellos cortos y rizados. Así aparece en Chartres y Reims. Por otro lado aparece vestido con ropas litúrgicas. Porta túnica y casulla. Está por tanto listo para una celebración litúrgica. Se presenta como el primer obispo que lleva además en sus manos las llaves de la Iglesia. Se halla en total consonancia con el contexto funerario en el que está inserto, estableciéndose una identificación, en cuanto a función, con el propio obispo D. Diego. Su función episcopal le procurará la entrada en el Paraíso.

Los tres personajes analizados hasta el momento forman parte del apostolado. La representación de este tema alude, en un contexto funerario, al Juicio Final, en este caso al Juicio individual, por la cronología avanzada en que nos encontramos, o bien a la tarea eclesiástica del propio obispo. San Pedro se presenta como el primer obispo de la cristiandad y como ejemplo de perdón divino tras sus negaciones. Su presencia es frecuente en los sepulcros puesto que la propia liturgia se halla en consonancia con este hecho; en las *commendatio animae* se alude a menudo al colegio apostólico así como en los testamentos, en los que se implora su protección:

Rueguen por él Todos los Santos Apóstoles a quien el Señor dio el poder de atar y desatar¹⁰¹.

A partir del medallón de San Pedro se establece un corte y empieza una segunda serie de tres medallones. Posiblemente, en ese hueco, se situaría la figura de un león.

El segundo bloque se compone igualmente de tres medallones. El primero de ellos contiene en su interior la imagen de **San Francisco** (Fig. 30). San Francisco de Asís tuvo un gran protagonismo junto a Sto Domingo a partir del S. XIII. Sus respectivas órdenes, la franciscana y la dominica respectivamente, surgieron ante la situación inestable de la Iglesia con la aparición de multitud de movimientos heréticos que ponían en peligro su propia existencia. Surgieron así estas dos congregaciones que situaban sus sedes en el marco urbano a diferencia de los antiguos monasterios alejados del mundanal ruido. Ahora primaba la predicación y el comportamiento basado en la humildad y la práctica de la pobreza lo que permitía una mayor eficacia en la consecución de la salvación. Esta situación hizo que se levantara multitud de edificios religiosos, capillas funerarias o, incluso, en el campo de las artes plásticas, retablos dedicados a Sto Domingo y San Francisco. En el caso de Ávila se construyó el convento de San Francisco que se convirtió en uno de los edificios más importantes de la Baja Edad Media abulense.

¹⁰¹ Gómez Barceña, M^a. Jesús: *Escultura gótica funeraria*, op.cit. Pág. 34.

Su relación con el contexto funerario radica en que es un ejemplo moral a seguir en la práctica de la caridad y la pobreza como virtud para alcanzar la gloria eterna. Por otro lado, se constituye en sucedáneo de Cristo en su labor salvadora. Sufrió la estigmatización y es asimilado con frecuencia al mismo Cristo. Así nos lo presenta uno de sus biógrafos, San Buenaventura:

Clavado ya en cuerpo y en alma a la cruz juntamente con Cristo...a una con Cristo crucificado, estaba devorado por la sed de acrecentar el número de los que han de salvarse⁴⁰.

El siguiente medallón ofrece más dudas. En su interior se representa a un personaje que lleva también aureola, túnica y manto y un libro en una de sus manos común a todo el colegio apostólico. No presenta otro atributo iconográfico que le pueda identificar de una manera más certera. Sin embargo un detalle nos llama la atención. El gesto de su mano derecha repite el que presenta San Francisco. Es un gesto también común al apostolado pero, en este caso, se puede ver en su palma lo que parece ser una pequeña llaga. Esto nos lleva a pensar en la posibilidad de que se trate de **Santo Tomás** (Fig. 31). Sería una manera original de aludir a la incredulidad puesto que la iconografía tradicional le presenta con los dedos índice y corazón levantados aludiendo al momento en el que introduce sus dedos en las llagas de Cristo para comprobar su resurrección.

Se elude su atributo habitual, el cinturón de la Virgen o la escuadra, y se le presenta como testigo de la Resurrección de Cristo, lo que conecta muy bien con el contexto funerario en el que se halla inserto pues introduciría un sentido triunfal⁴¹.

El último medallón acoge una figura que lleva sombrero y porta un libro entre sus manos. El hecho de que lleve sombrero nos hace pensar en la posibilidad de que se trate de **Santiago el Mayor** en su condición de peregrino (Fig. 31). Así aparece en León, Laguardia y en la propia Portada de los Apóstoles de la Catedral de Ávila. En Francia, en la Catedral de Reims.

Presenta la particularidad de llevar el atributo apostólico, el libro, así como la indumentaria propia de esta condición y no la de peregrino. El único detalle propio del peregrinaje es el sombrero de ala vuelta, aunque faltan las tradicionales veneras. Se trata pues de una iconografía híbrida que muestra mezclados elementos propios de su condición de apóstol y caminante. Así

⁴⁰ Citado por Mitre Fernández, Emilio: "La muerte primera y las otras muertes. Un discurso para las postrimerias en el Occidente Medieval", *Ante la Muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, op.cit. Pág. 32.

⁴¹ Lahoz, Lucía: *Escultura funeraria...* op.cit. Pág. 134.

aparece en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela y en la portada del Juicio Final de la Catedral de León o en Santa María de los Reyes de Laguardia⁶⁶¹.

Por tanto, tendríamos parte del colegio apostólico completado seguramente con los medallones perdidos. Se incide de este modo en la idea de Juicio a la vez que su presencia en la Dormición y Asunción de la Virgen sugiere una idea de triunfo sobre la muerte⁶⁶². Por otro lado la propia condición de obispo del titular del sepulcro explica la elección de este programa, como es común en otros sepulcros episcopales⁶⁶³.

Marta Cendón exponía sus dudas sobre el hecho de que las dos últimas figuras analizadas sean dos apóstoles. El hecho de que formen parte de la misma secuencia que San Francisco le lleva a pensar que pudieran tratarse de dos representantes de órdenes religiosas. Los identifica el primero de ellos con San Benito o San Bernardo y el último con San Jerónimo puesto que lleva sombrero y casulla.

En mi opinión, el tipo de sombrero con las alas vueltas no coincide con el de S. Jerónimo. Por otro lado, no supondría un cambio brusco de temática porque, en primer lugar, hay que pensar en la posibilidad de que en el momento en que se trasladó el sepulcro no se respetara el orden de los medallones. Y en el caso de que así fuera, San Francisco ha sido considerado como apóstol e incluso identificado con el propio Cristo por la estigmatización.

YACENTE

El yacente de D. Diego, realizado en alabastro como el resto del monumento, reposa sobre dos almohadas lisas rodeadas por un cordoncillo en el borde y con cuatro borlas en las esquinas siguiendo la tipología del taller.

Revestido de pontifical con los atributos propios de su condición episcopal, báculo, mitra, guantes y anillo, reposa según el concepto de muerte como sueño

⁶⁶¹ Idem: *Santa María de los Reyes*... op.cit. Pp. 143-144.

En el 2003 se celebró un congreso sobre la "Catedral de León en la Edad Media", D. Vicente García Lobo advirtió de la presencia del apóstol en la sillería de coro de la Catedral de León donde se le representa también con vestimenta de apóstol y además con una filacteria que muestra una frase de la *Epístola Católica* atribuida tradicionalmente a Santiago el Menor. Es un ejemplo más de la unión de ambas iconografías. Vid. García Lobo, Vicente: "La Catedral de León, centro de producción publicitaria", *Actas del Congreso Internacional La Catedral de León en la Edad Media*. (León 7-11 de Abril de 2003), Universidad de León, 2004. Pp. 59-77.

⁶⁶² Lahoz, Lucía: *Escultura funeraria*... op.cit. Pág. 84.

⁶⁶³ Ibidem. A veces se utiliza como legitimación de la tarea eclesiástica, como en Avignon Baron, F.: "Collèges apostoliques et Couronnement de la Vierge dans la sculpture avignonnaise des XIV^e et XV^e siècle", *La revue du Louvre*, n.º 3, 1979.

eterno. La calidad de este bulto se ve en el tratamiento de las telas. La casulla cae en pliegues que forman una "v" en los costados. El rostro muestra unos pómulos muy marcados y los ojos hundidos, idealizado en cuanto a edad se puede ver en él la sombra de la muerte. Descansa las manos sobre el pecho al tiempo que sujeta un báculo entre ellas. A sus pies aún se pueden ver los cuartos traseros del lebril que lo acompañaba.

Por otro lado quedan aún restos de dos ángeles turiferarios que seguramente estuvieron a un lado y otro de la cabeza del obispo. Se fijan con una rodilla en el suelo y vestidos con amplias albas que hacen referencia al ceremonial litúrgico. Simbolizan la liturgia celeste. Dos ángeles turiferarios se hallan también a ambos lados de la cabeza del arzobispo Conrad von Daun en su lápida sepulcral demostrando que estamos ante una visión de la beatitud futura del arzobispo⁴⁸. Se intenta alcanzar la gloria eterna y pregonar la terrena. Angeles turiferarios son los que reciben también a la Virgen cuando llega al Cielo y en el momento de la Coronación. Es una manera de celebrar la llegada del difunto a las moradas celestiales y una alusión clara a su salvación.

Aún se pueden apreciar con gran claridad los restos de policromía. En el caso del yacente destaca la finura de esos detalles de carácter vegetal que adornan su casulla⁴⁹.

En resumen, la gran preocupación de D. Diego fue mantener su memoria individual al disponer su sepulcro en la parte más importante de la topografía catedralicia, el centro del presbiterio, a la vez que buscó una salvación más certera entre los rezos de los religiosos. Prestigió su función eclesiástica con la elección del programa iconográfico centrado en un apostolado, seguramente dictado por él. Puso de manifiesto la gloria del linaje mediante la fijación de escudos en la mitra episcopal y finalmente su enterramiento se convirtió en punto de referencia para otras obras en la ciudad, como vamos a ver a continuación. Pero los acontecimientos históricos alteraron la última voluntad del obispo que quiso reposar frente al altar mayor.

INFLUENCIAS

La cronología fijada para esta obra está entre los años 1390-1410⁵⁰; a partir de entonces la repercusión que tuvo en la ciudad se ve reflejada en varios dinteles de los palacios abulenses. El caso más claro es el Palacio de los Dávila.

⁴⁸ Bialostocki, Jan: *El Arte del S. XV. De Parler a Durero*, ed. Istmo, Madrid, 1998. Pág. 244. Ilustración 245.

⁴⁹ El mismo tipo de adorno lo vemos en la vestimenta del canciller Ayala. Se trata de una particularidad del taller de Ferrand González. Vid. Lahoz, Lucía: *La escultura funeraria...* op.cit. Pág. 182.

⁵⁰ Pérez Higuera, "Ferrand González..." op.cit. Pp. 138-139.

Se trata de una edificación que presenta varias etapas constructivas desde el S. XIII al S. XV⁷⁷¹. En la zona fechada por Gómez Moreno en el S. XIV se conserva una portada que presenta en el dintel una decoración similar a la de cualquier peana de un sepulcro del taller toledano de Ferrand González (Fig. 32). Alberga en su interior decoración heráldica⁷⁷² excepto el central que muestra una esfinge del mismo tipo que la que podemos ver en la representación de los vicios del sepulcro del canciller Ayala⁷⁷³. En el mismo palacio aparece otro dintel con escudos insertos en medallones de este tipo en una de las ventanas del piso superior de la fachada norte o en distintos dinteles dispersos por el patio del palacio. Además en el caso de este palacio sabemos que intervinieron artistas toledanos que pudieron trabajar a partir de plantillas.

Otros edificios de la ciudad con esta influencia son el Palacio de los Sofraga, el Palacio de los Águila, en los dinteles de algunas casas señoriales —como la de la calle Vallespin— decorados con medallones tetralobulados que evocan la huella del taller toledano.

También se ve este eco en otras obras funerarias como pueden ser algunos de los sepulcros de la iglesia de San Pedro cuyo frente en granito presenta el mismo tipo de medallones tetralobulados con decoración heráldica en su interior. Si bien son mucho más toscos, dada la dureza del material, son una muestra de la proyección que va a tener el sepulcro de D. Diego de las Roelas en la ciudad.

Este detalle decorativo en forma estrellada tiene también su presencia fuera de Ávila en obras que no tienen relación directa con el taller de Ferrand González pero sí coincidencias en lo que se refiere a la utilización de los típicos medallones de la escuela. Todos los casos se encuadran en una cronología que va desde el S. XIV al XV. Se pueden citar los ejemplos de León como el sepulcro de Miguel Bertrand de Ayerbe (†1328) en el claustro de la Catedral de León; en el mismo claustro el sepulcro del deán “de las Copeces” (h. 1450) que recuerda mucho a los frisos del taller de Ferrand González con esos medallones de ocho lóbulos unidos entre sí por flores insertas en círculos; en Burgos destacan los sepulcros de un clérigo (finales del XIV o principios del XV), el de Pedro Fernández de Sepúlveda (finales del XIV principios del XV) o el de Gonzalo Fernández de Aguilar (finales del S. XV), todos ellos en el claustro de la Catedral⁷⁷⁴. También en Galicia en el sepulcro atribuido a Pedro Beltrán en la Catedral de Tuy⁷⁷⁵ o en Cataluña en el sepulcro de un Urgel en

⁷⁷¹ Cooper, Edward: *Castillos señoriales de Castilla. S. XV y XVI*, vol. I, Fundación universitaria española, Madrid, 1980, Pág. 372.

⁷⁷² Decoración heráldica dentro de medallones presentan los sepulcros de D. Juan Alfonso de Ajofrín, del arzobispo Tenorio o el de D. Juan Serrano, entre otros.

⁷⁷³ Lahoz, Lucía: *La escultura funeraria...* op.cit. Pág. 179.

⁷⁷⁴ Gómez Bárcena, M.: *Jesús: Escultura...* op.cit. Pp. 87, 91, 99. Láminas 58, 59, 72.

⁷⁷⁵ Cerdón Fernández, Marta: *La catedral de Tuy en época medieval*, Poio, ed. Rutas del Románico, 1995. Pág. 107. Lámina 55. Citado por Franco Mata, op.cit. Pág. 438.

la iglesia de Castelló de Farfanya⁴⁷⁶. El medallón deviene, por tanto, en un elemento característico de la decoración funeraria.

4.10.3 Juan Núñez Dávila

D. Juan Núñez Dávila fue un caballero que perteneció a uno de los linajes más importantes de Ávila, el de los Dávila. Destacó por su interés en la fundación y conservación de edificios religiosos. Hizo reedificar el Convento de la Antigua en 1469⁴⁷⁷; también debió intervenir en el monasterio del Carmen Calzado, mandado construir por D. Diego de las Roelas⁴⁷⁸. Pero lo más destacado es que fue fundador del Convento de S. Millán erigido en 1468 y en cuya iglesia se enterraría en el año siguiente: *Fundó la capilla (de San Millán) en 1469 el noble y distinguido caballero Juan Núñez Dávila, y su sepulcro, con busto de alabastro, se halla en el presbiterio de San Millán, al lado del evangelio*⁴⁷⁹. Este Convento, posteriormente, fue convertido en Seminario Conciliar en 1586⁴⁸⁰, en cuya iglesia se conservaba, en los tiempos en los que Ballesteros realizó este estudio —1896—, una imagen de alabastro correspondiente al monumento funerario del fundador acompañada del correspondiente epitafio:

AQUI YAZE JUAN NÚÑEZ DÁVILA, QUE FUNDÓ ESTE MONASTERIO Y LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LAS VACAS, FINÓ AÑO DE 1469

Gómez Moreno vio el sepulcro en su ubicación original y así lo describe en su Catálogo Monumental: ...a los lados de la capilla mayor están dentro de arcos dos sepulcros. A la izquierda, el de D. Juan Núñez Dávila, fundador de este monasterio y de las ermitas de las Vacas y del Cristo de la Luz, que falleció en 1469 ... Enfrente yace la yacente de Mari Díaz, que murió en 1572. Para sepultarla se despojó al fundador de su sarcófago de pizarra negra y se rasparon el epitafio y los escudos, que decoraban la delantera, sostenidos por ángeles con ropas talaras⁴⁸¹.

Esta imagen se conserva hoy en la mencionada capilla de la Catedral de Ávila (Fig. 33).

Fue situada en el lugar de un enterramiento anterior, como lo demuestra la inscripción: *Don Pero González obpo de Ávila no se halla el año que murió*. Esta

⁴⁷⁶ Español, Francesca: "Els Comtes d'Urgell i el seu panteó dinàstic", *El Comtat d'Urgell*, 1, Institut d'estudis Ilerdencs, Universitat de Lleida, 1995. Pp. 149-183.

⁴⁷⁷ Archivo Diocesano de Ávila. Ballesteros, Enrique: *Estudio histórico de Ávila. Su territorio*, op.cit. Pág. 267.

⁴⁷⁸ Lo restauró en 1439. *Ibidem*. Pág. 269.

⁴⁷⁹ Archivo Diocesano de Ávila. Martín Carramolino, Juan: *Historia de Ávila. Su provincia y obispado*, op.cit. Pág. 555.

⁴⁸⁰ Sobrino Chomón, Tomás: "Para una historia del seminario conciliar de Ávila", *Cuadernos Avilenses*, nº 6 (julio-diciembre), Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1986. Pp. 99-117.

⁴⁸¹ Gómez Moreno: *Catálogo...* op.cit. Pág. 193.

⁴⁸² *Ibidem*. Pág. 194.

inscripción fue colocada por el racionero Manso en el S. XVI. Seguramente se refiera al enterramiento del obispo D. Pedro sucesor de D. Hernando y antecesor de D. Sancho Blázquez Dávila en la sede abulense. Según Cianca acompañó al rey D. Sancho el Bravo en el mes de agosto del año 1292 y murió en 1312⁴⁸³. La relación con el rey D. Sancho debió de ser bastante estrecha puesto que en las cuentas de éste se indica la percepción por este prelado de ciertas cantidades de dinero que pudieron deberse a algún servicio político⁴⁸⁴.

La yacente aparece colocada en orden inverso cuando lo normal es que estuviera mirando hacia el altar. Seguramente se trata de un error cometido en el momento de cambiarla de emplazamiento. Se trata de un bulto de alabastro que presenta a D. Juan como caballero. Viste la armadura completa y sujeta la espada envainada entre sus manos. Apoya su cabeza sobre dos almohadones cosidos en los bordes. Se le representa dormido en espera de la resurrección y con el corte de pelo habitual en la época. La calidad de la escultura es bastante apreciable conservando aún los restos de policromía que la cubría. El estilo se corresponde con el yacente de D. Pedro González de Valderrábano, por tanto, habría que situarla cercana al círculo de Guas que por entonces trabajaba en la Catedral, aunque de menor calidad. En este caso, conservamos un documento que nos proporciona el nombre del artista. Fue concertada con el escultor Juan Gómez⁴⁸⁵. Supone un dato muy interesante puesto que nos aporta el nombre de uno de los colaboradores de Guas que pudo realizar más obras de este tipo en la capital. Se trata de un artista muy hábil que conocía de cerca el estilo del maestro, como demuestra en este yacente.

Sigue a Guas en la tipología de yacente con paje a los pies. Tras el traslado se tuvieron que adaptar las esculturas al espacio disponible, lo que provocó que hoy día aparezca el paje sobre las piernas de D. Juan y no a los pies como era habitual⁴⁸⁶. Apoyado sobre el yelmo muestra la misma disposición del que le sirvió de modelo. Sin embargo en la ejecución del rostro y los pliegues de la capa se ve la diferencia de calidad con respecto a aquel, salido de la mano del propio Guas.

Aunque se ve un intento claro de imitar la caída de las telas y la propia disposición del paje, la pericia del escultor en este caso es bastante inferior a la

⁴⁸³ Archivo Diocesano de Ávila. Cianca, Antonio: *Historia de la vida, invención, milagros y translación de San Segundo...*, op.cit. Pág. 83 v.

⁴⁸⁴ Nieto Soria, José Manuel: *Las relaciones monarquía-episcopado...*, op.cit. Pág. 46. "por la costa que fizo en las cortes de Valladolid". Se conserva en la Biblioteca Nacional. Ms 13090, F. 109r. En la documentación aparece también como clérigo del rey. Ibidem. Pág. 642.

⁴⁸⁵ Testamento de Juan Nuñez Dávila. Anexo VIII (Documentación).

⁴⁸⁶ En el traslado también se perdería el dragón que Juan Nuñez Dávila descaba bajo la figura del paje. Véase el citado anexo VIII.

de Guas. Sólo basta con comparar el rostro del paje del sepulcro de D. Pedro con éste o cualquiera de los otros de este tipo que componen la serie de la Catedral.

El monumento se concibió arrimado a la pared desde un primer momento y en esta disposición original se le puede ver en la lámina del catálogo de Gómez Moreno⁴⁵⁷.

Según la mentalidad del momento se presenta como caballero defensor de la fe cristiana en espera de la resurrección acompañado de la presencia melancólica de su paje, respetando hasta el mínimo detalle las condiciones que dejó impuestas en su testamento sobre el modo en que quería que se realizase su sepulcro⁴⁵⁸.

Don Juan Núñez Dávila tenía claro cómo quería su monumento funerario, dejando las condiciones expresadas puntualmente en su testamento. El resultado fue una obra de no despreciable calidad que sigue los patrones de Guas, a pesar de no ser de su mano, y que nos da idea del nivel que alcanzaron algunos de sus colaboradores, en este caso, Juan Gómez.

4.11 Capilla de San Blas⁴⁵⁹

La capilla de S. Blas está situada en el extremo derecho del transepto junto a la capilla de S. Ildefonso. Fue fundada por el obispo D. Sancho Blázquez Dávila para enterramiento suyo y de su familia.

Los personajes enterrados aquí pertenecen a una de las dos ramas de la familia de los Dávila. Una de estas ramas la encabezaba Esteban Domingo, sepultado en la capilla de San Miguel, representado por el escudo de doce roeles. La otra rama, a la que pertenecen los miembros a los que nos vamos a referir en este capítulo, es la descendiente de Blasco Jimeno. Su escudo, a diferencia del anterior, está formado por seis roeles.

Los Dávila se distinguieron por su participación en la Reconquista y, como consecuencia, en el avance de la frontera hacia el sur. Tenían un gran espíritu

⁴⁵⁷ Catálogo... op.cit., Láminas I. Foto 462.

⁴⁵⁸ Vid anexo VIII (Documentación).

⁴⁵⁹ Entre la anterior capilla y ésta hay otro absidiolo que actualmente tiene la advocación de S. Juan Bautista y sirve de acceso a la sacristía. Pero su advocación original fue otra. Estuvo dedicada Santo Domingo y fue también capilla funeraria, como se deduce de la siguiente cita:

D. Gómez González arcediano de Ávila yase en la su capilla de Sto Domingo arrimado al pilar de la capilla de S. Blas (en el margen: como va al sagrario) (AHN. Sección Codices. Libro de Aniversarios 914 B. F. 44 vº). Y en otra cita se añade: *en una laude que tiene un león*. (AHN. Op.cit F. 44 vº). No nos hemos detenido en ella puesto que está muy reformada y los enterramientos que tiene son posteriores. Allí está enterrado el canónigo Antonio Honcala (+1565) y los hermanos Cabero. Vid. De las Heras, Félix: *La catedral de Ávila...* op.cit. (ed. 1967). Pág. 99.

caballeresco en su lucha por la defensa de la fe católica frente al infiel musulmán que se reflejará en algunos de los sepulcros que analizaremos a continuación. Muchos miembros de esta familia ocuparon cargos importantes en la administración y en la política, siendo algunos de ellos colaboradores directos de los reyes, caso del obispo Sancho Blázquez Dávila, el fundador de esta capilla, o bien su hermano Fernán Blázquez, como alcalde de la ciudad.

La sociedad medieval valoraba mucho el orgullo familiar, la pertenencia a una determinada estirpe, materializado en el protagonismo que va a tener el blasón familiar. Ya en sepulcros del S. XIII encontramos el motivo heráldico decorando con gran protagonismo el frente de los sepulcros, caso del sepulcro del infante D. Fernando de la Cerda en el Monasterio de las Huelgas de Burgos, pero será sobre todo a partir de la decimocuarta centuria cuando va a adquirir un desarrollo espectacular siendo en muchos casos el único motivo decorativo de los monumentos funerarios.

Muchas de las posesiones acumuladas por esta familia a lo largo de los años, fueron productos de donaciones de los reyes como gratitud hacia los servicios prestados. Los Dávila se encuentran entre los primeros repobladores de la tierra abulense y como tales fueron recompensados con propiedades territoriales.

4.11.1 Aspecto primigenio de la capilla

Generalmente se ha aceptado la hipótesis de que la obra del transepto de la Catedral se llevó a cabo bajo el patronazgo del obispo D. Sancho Blázquez Dávila y como consecuencia de ello, colocó sus armas en las claves de la bóveda central del crucero, dejando así constancia de su patronazgo. No obstante, las últimas investigaciones nos llevan a otra conclusión. Es cierto que este obispo fue un verdadero impulsor de las obras de la Catedral puesto que reemprendió de nuevo los trabajos tras un parón que había provocado la ruina del edificio en ciertas partes. A este respecto Gómez Moreno publicaba un documento bastante revelador del estado de la Catedral cuando el obispo ascendió a la sede abulense:

La eglia. Catedral de Sant Salvador de Ávila nra. Madre estaba en grant peligro assi q(ue) no fuesse acorrida mucho ayna estava en tie(m)p(ó) de se perecer por mengua de q(ue) no tenía de q(ue) labrar por q(ue) las re(n)t(í)as q(ue) solía tener era(n) mucho menguadas¹⁵⁵.

Todo parece indicar que nuestro obispo acabó con esta supuesta situación de ruina interviniendo, entre otras zonas, en el crucero de la Catedral. Ahora

¹⁵⁵ Gómez Moreno, Manuel: *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, 1901, Vol. I, Pág. 80.

bien, como ha apuntado Concepción Abad su labor no consistió en levantar el crucero puesto que éste ya estaba construido, al menos sus muros perimetrales⁴⁹¹. Una prueba de ello, la encontramos en una carta de donación del deán Blasco Velázquez a quien se había cedido una de las capillas de la Catedral para su enterramiento y el de su hermana María Velázquez. El deán había muerto en 1307 y para esa fecha ya existía un espacio construido en el crucero pero con una peculiaridad, que uno de los tramos –el que iba a constituir la capilla funeraria de D. Blasco bajo la titularidad de S. Antolín– no tenía bóveda:

Et esta capilla sobredicha en que[?] ha espacio de dos bóvedas et la una está fecha sobre la sacristanía e la otra está por fazer⁴⁹².

Se puede deducir que la intervención de D. Sancho en las obras del crucero se redujo únicamente a la construcción de los abovedamientos donde dejó plasmadas sus armas en el tramo central del mismo⁴⁹³.

Por otro lado, hay que señalar la posibilidad de que el obispo reaprovechara un espacio preexistente que eligió como lugar de descanso eterno para su linaje. Si nos fijamos, se observan restos de una primitiva bóveda que cubría la capilla por debajo de los vanos actuales. Por el contrario, la capilla de San Antolín al lado contrario del crucero, no tiene restos que pudieran indicar un posible abovedamiento primitivo. Esto indica que las obras marchaban de forma más rápida en el lado sur de la Catedral que en el norte. Seguramente se siguió el proyecto original de Fruchel hasta el primer tramo de lo que iba a ser el cuerpo de las naves, construyéndose incluso una primera parte del triforio sobre la capilla de San Blas que se levantaría sobre una bóveda de aristas de la que apenas quedan hoy restos, sólo los arranques⁴⁹⁴.

Este abovedamiento primitivo con el que se cubría la capilla de S. Blas en el extremo sur del crucero fue derribado en el S. XV cuando se encontraba en la sede episcopal abulense D. Alonso Carrillo de Albornoz, poniendo como excusa la escasez de iluminación del templo. Ordenó, pues, la demolición del abovedamiento y cerramiento de esta capilla y la posterior apertura de vanos a una mayor altura, encargando las vidrieras a Valdivieso y Santillana⁴⁹⁵.

⁴⁹¹ Abad Castro, Concepción: "El Obispo D. Sancho Blázquez Davila y la Capilla de S. Blas en la Catedral abulense", *Imágenes y Promotores* ...op.cit. Pág. 251.

⁴⁹² Gómez Moreno, Manuel: *Catálogo Monumental* ...op.cit. Vol.I. Pág. 84, nota 1.

⁴⁹³ Abad Castro, Concepción: "El Obispo...", op.cit. Pág. 251.

⁴⁹⁴ Otro detalle que puede indicar hasta dónde llegaron las obras en la parte meridional de la Catedral lo indica la presencia de una ventana ajimezada del tipo de las que conformaban el triforio en la capilla de S. Ildefonso, cegada posteriormente cuando se construyó al otro lado la capilla de S. Bernabé en el S. XIII.

⁴⁹⁵ Ruiz Ayúcar, M^a. Jesús: "Los obispos y el arte", *Cuadernos Abulenses*, 28, 1999, Pp. 97-126. P. 102.

En resumen, podemos decir que la capilla de S. Blas en el extremo sur del crucero contó en su momento con una menor altura –hasta la línea de impostas de la que arrancan los vanos actuales, en la que se puede apreciar una cierta irregularidad en el muro como consecuencia de la existencia de los antiguos abovedamientos–.

La capilla de S. Blas sería elegida por el obispo D. Sancho para convertirla en su panteón familiar en el S. XIV. Esto indica su existencia al menos un siglo anterior al momento en que D. Sancho era obispo de Ávila. Por lo tanto adquiere un espacio preexistente para convertirlo en su ámbito funerario⁴⁹⁶.

En sus muros actuales están enterrados **D. Blasco Dávila**, obispo de Sigüenza, y **D. Sancho Dávila**, capitán de los Reyes Católicos. Pero tenemos constancia de la existencia en su origen de dos enterramientos más y además exentos que se estudiarán en el apartado de los monumentos desaparecidos.

4.11.2 Sepulcro de D. Sancho Blázquez Dávila

El propio epígrafe resulta contradictorio si se tiene en cuenta que en la actualidad no conservamos en la capilla resto alguno del sepulcro de este prelado. Es algo extraño al pensar en la relevancia que tuvo este obispo, no sólo en el gobierno de su diócesis y en el proceso constructivo de la Catedral sino en el plano político como Notario Mayor de Castilla. No obstante, en las líneas que siguen, vamos a indagar sobre el origen de este monumento, su emplazamiento inicial y su paradero actual.

NOTAS BIOGRAFICAS DEL OBISPO

D. Sancho Blázquez Dávila era miembro de la casa de Navamorcuende. Hijo del caballero D. Blasco Ximénez y nieto de Fernán Blázquez llegó a ser obispo de Ávila entre los años 1312 y 1356⁴⁹⁷ con un protagonismo comprobado en la Corte, siendo colaborador de Alfonso XI. De hecho, se cree que su nombramiento como obispo se debió a la estrecha relación que mantuvo con la reina Dña María de Molina.

Destacó en tiempo del rey D. Enrique II, a quien acompañó en las Cortes que celebró en Toro. Allí le confirmó el donadío de Navamorcuende y Cardiel a ocho días de septiembre de la era de 1409 –año 1371– y después fue confirmado por el

⁴⁹⁶ El fenómeno de la apropiación de espacios preexistentes es muy frecuente. Se explicará con más detalle en el análisis de la capilla de San Ildefonso que se encuentra en este mismo caso.

⁴⁹⁷ Fecha citada en A. H. N., *Libro de Aniversarios de la Catedral de Ávila*, Sección Códices. Códice 907-B, f. 239: *finó en Valladolid XXI días de nove(m)bre, Era de mill CCC XCIII años*. También es señalado por Concepción Abad Castro: "El obispo Sancho Blázquez Dávila (1312-1355)..." op.cit. Pág. 245.

rey D. Juan II en Burgos, a 5 de agosto en la era 1417. (También se dice que se halló con Enrique II en las guerras de Portugal contra el rey D. Fernando).

A la muerte de Fernando IV el Emplazado, el obispo D. Sancho se ocupó del cuidado y defensa del sucesor, el futuro Alfonso XI. Lo protegió en la Catedral durante esos momentos turbulentos en los que se discutía sobre la tutoría del "rey niño". Como consecuencia de esta colaboración la reina Dña María lo benefició con el cargo de Notario Mayor de Castilla que ocupó desde 1313 hasta 1320⁴⁹⁵.

El siguiente cargo que obtendría sería ya con la mayoría de edad de Alfonso XI quien le nombra Canciller Mayor de Castilla, oficio que ejerce desde 1326. A partir de esta fecha, se irá desligando poco a poco de la vida política para ocuparse solamente de los asuntos de su diócesis. Es entonces cuando promueve la finalización de las obras de la Catedral y, seguramente, cuando lleva a cabo el cerramiento en altura del crucero.

Su preocupación por la terminación de las obras en el templo llevó al prelado a solicitar ayudas materiales. Sus empresas artísticas no solo se centraron en la obra de la Catedral, también protagonizó la fundación del convento de San Benito en 1331, después conocido como de Sta Ana, así como un hospital para pobres. El 26 de enero de 1331 otorgó la siguiente carta de fundación del monasterio de San Benito:

... por ende conviene que cada uno coya de en su coraçon qual sentençia abrá de aver en el día del juyzio e faga tales obras por que merezca aver buena sentençia: et que siendo en este mundo de lo que Dios le diere en buenas obras, por que lo que pueda cojer en los çielos con mucho fruto, porque con suzia pueda dezir lo que dixo Ihesu Christo en el evangelio: <<Qui poco sientbra, poco coje, et qui sienbra en bendiçiones, de bendi çiones cojerá en la vida perdurable>>⁴⁹⁶.

Esta carta es una buena muestra de esa mentalidad medieval que invertía el dinero en obras religiosas como una de las vías más seguras para alcanzar la salvación.

En los últimos años de su vida se vio envuelto en un asunto problemático en las relaciones con Roma. Junto al obispo de Salamanca, Juan de Lucero, y a petición del rey Pedro I, tuvo que declarar nulo el matrimonio de éste con la reina Dña Blanca de Francia. Este hecho no fue aceptado por el papa Inocencio IV, quien llamó la atención a ambos prelados por su actuación. Poco tiempo después murió⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Martín Carramolino, Juan: *Historia de Ávila...* op. cit. Pág. 371.

⁴⁹⁶ Gutiérrez Robledo, J.I. y de Vicente Delgado, Alfonso: "Santa Ana de Ávila: Historia y Arquitectura", *Rehabilitación...* op. cit. Pág. 14.

⁴⁹⁷ Martín Carramolino, Juan: *Historia de Ávila...* op.cit. Pp. 394-399.

Podemos consultar su testamento conservado en el Instituto Valencia de D. Juan de Madrid⁵⁰¹. Al leer este documento se deduce que fue un hombre de una gran cultura puesto que poseyó una importante biblioteca, algunos de cuyos libros son legados a miembros del Cabildo o de su familia, entre ellos libros de leyes fundamentalmente. Como era propio de los prelados de este tiempo, parece ser que fue también un hombre de armas puesto que en el testamento lega sus armas a sus sobrinos⁵⁰².

Fue un prototipo de rico-hombre que acumuló en su haber una gran cantidad de propiedades entre las que destaca el señorío de Villatoro, Villanueva de Gómez, El Torrico...

EL SEPULCRO

Los primeros datos que nos permiten saber que el lugar de enterramiento de este obispo fue la capilla de San Blas los tenemos en su testamento, en el que expresa su deseo de que lo entierren en esta capilla. En su testamento dice: *que nos entierren en la nuestra yglesia de San Salbador donde nos rescebimos bien e honra en la nuestra capilla de San Blas*. Dejó una cantidad considerable a la Catedral para el mantenimiento de cuatro capellanías perpetuas con cuatro capellanes que debían celebrar doce aniversarios anuales por su alma...⁵⁰³. También a las instituciones religiosas de la ciudad, caso de Cabildo de San Benito por la asistencia a sus honras fúnebres⁵⁰⁴. Pide que vengan todos los cofrades a su vigilia, dinero para los cruzados y para los casamientos de doncellas.

Una prueba más lo constituye la siguiente noticia contenida en uno de los libros de aniversarios, publicada por Eduardo Ruiz Ayúcar en su momento⁵⁰⁵:

El obispo D. Sancho tercero. Yace en la capilla de San Blas que la hizo y finó en Valladolid a veinte e un dias de noviembre. Era de mil e trescientos e noventa e quatro años. Este dia del aniversario se hace con capas e ha de venir el cabildo de San Benito y no se ha de hacer otra sepultura con esta ni habrá rresponso en el coro⁵⁰⁶.

Por otro lado, las últimas teorías han puesto de manifiesto la posibilidad de que el obispo D. Sancho fuera enterrado provisionalmente en una fosa

⁵⁰¹ Testamento original de D. Sancho. Instituto Valencia de D. Juan de Madrid. Fondo Velada B. 8/4. Existe una copia en el AIIN. Consejos, legajo 31.247, nº 141, fols. 219-252. Así como un traslado de otro hecho en Burgos en el Archivo de la Catedral de Ávila nº136.

⁵⁰² Moreno Núñez, José Ignacio: "Semblanza y Patrimonio de D. Sancho Blázquez, obispo de Ávila (1312-1355)", *Hispania Sacra*, Instituto Enrique Flórez, Madrid, 1985. Pág. 162.

⁵⁰³ *Ibidem*. Pág. 171.

⁵⁰⁴ *Ibidem*. Pág. 164.

⁵⁰⁵ Ruiz Ayúcar, *Sepulcros...op.cit.* Pág. 102.

⁵⁰⁶ AIIN. Sección Códices. *Libro de aniversarios de la catedral de Ávila* 914-B. F. 97.

excavada en el suelo de la capilla de S. Blas y después fuera trasladado a otro lugar¹⁰⁷. Una de las razones que se aduce para ello es la utilización del término *fuessa* en los libros de aniversarios para hacer referencia al enterramiento de D. Sancho. La conclusión a la que se llega es que el enterramiento se reducía únicamente a una fosa en el suelo. Sin embargo no podemos superponer el significado actual del término al sentido de éste en la Edad Media. *Fuessa* en época medieval se utilizaba para designar un enterramiento, tuviera un monumento artístico o no¹⁰⁸. La prueba la encontramos en las propias *Partidas* de Alfonso X el Sabio en las que se refiere a aquéllos que cubren las *fuessas* con manteles y colocan viandas sobre ellas¹⁰⁹. El hecho de que exista una referencia al enterramiento de D. Sancho como *fuessa* no implica que no tuviera túmulo.

Por tanto, no hay ninguna duda de que fue éste el emplazamiento de su sepulcro aunque ahora no conservemos en él resto alguno de enterramiento. Aparecen multitud de referencias a otras sepulturas que estuvieron situadas en esta capilla junto a la del obispo:

Este día (26 de febrero) aniversario por Mari Vásques muger de Pero Ferrándes de Villacarlón e salgan a la capilla de Sant Blas a las ps.v.s cabe el obispo do Sancho en la sepultura de doña Hurraca¹¹⁰.

Queda así demostrado el carácter erróneo de la información que nos proporcionan algunas crónicas que hablaban de un enterramiento de este obispo en el Convento de Sta. Ana –antes con la advocación de S. Benito- de su fundación.

Es el caso de Enrique Ballesteros y su *Estudio Histórico de Ávila* escrito en 1896 en el que recoge la siguiente noticia a propósito del convento de Sta Ana, fundado por D. Sancho:

En un nicho a la entrada del templo, vése la estatua de un prelado, puesta de pie, y la relación de sus dádivas consignada debajo, en versos alejandrinos, esculpida en mayúsculas del S. XIV a cuya época corresponde el enterramiento.

La inscripción a que se refiere es la que sigue:

<<DON SANCIO OBISPO DE ÁVILA COMO SEÑOR HONRADO
DIO MUY BUEN EXEMPLO COMO FUE BUEN PRELADO,

¹⁰⁷ Es la opinión de D. Tomás Sobrino, según he comprobado en mis conversaciones con él.

¹⁰⁸ Alonso Pedraz, Martín: *Diccionario Medieval Español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (S. X) hasta el S.XV*, Tomo II CH-Z, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1986.

¹⁰⁹ Bango Torviso, Isidro: "El espacio para enterramientos privilegiados...", op. cit. Pag.115.

¹¹⁰ AHN, Sección Códices. *Libro de aniversarios* 914-B. F. 25.

FIZO ESTE MONASTERIO DE SANT BENITO LLAMADO,
 E DIÓLE MUY GRANDES ALGOS POR DO ES SUSTENTADO,
 PUSO HIC MUCHAS DUEÑAS ET DE MUY SANCTA VIDA,
 DIOLAS SU ABADESA ENTENDIDA ET SABIDA,
 DE LIBROS E VESTIMENTAS LA IGLESIA MUY CUMPLIDA,
 E DE MUCHAS OTRAS JOYAS LA FIZA ENRIQUECIDA,
 PUSO HIC CAPELLANES QUE CADA DÍA CANTASEN,
 ET LAS HORAS DEL DÍA TÓDAS MUY BIEN REZASEN,
 ET POR TODOS LOS FINADOS CADA DÍA ROGASEN,
 E DIÓLES BUENAS RENTAS CON QUE LO BIEN PASASEN,
 E PORQUE ESTE MONASTERIO FUESE MEJOR GUARDADO
 ET EN TODOS SUS ALGOS FUESE BIEN MAMPARADO,
 DIO LA VISITACIÓN A QUALQUIER QUE FUES PRELADO
 OBISPO QUE FUES DE ÁVILA E NON DE OTRO REGULADO,
 ANDABA ESTONCE ÉL ERA QUANDO ÉL FUE ACABADO
 EN MIL ET CCC AÑOS SEGUNDT DIZ EL DICTADO
 ET MAS LXXXVIII POR MEJOR SER REMEMBRADO,
 ET DIO GRACIAS A DIOS EL OBISPO MUCHO ONRADO>>.

No es el único en referirse a este nicho como si de un enterramiento se tratase. Martín Carramolino al hablar del monasterio de Sta Ana dice que existía ya a mediados del S. XIV, "como lo acredita la inscripción que en toscos versos alejandrinos se lee debajo del nicho sepulcral de su fundador D. Sancho Dávila, obispo de Ávila"¹⁰¹.

El nicho a que se refieren los anteriores autores se conserva en la actualidad en un muro de la iglesia del Monasterio de Santa Ana. Se trata de un arco peraltado abierto en la pared que acoge en su interior la estatua de un obispo. No parece ser un nicho sepulcral, sino más bien una estatua conmemorativa, bajo la cual se consignan sus grandes obras llevadas a cabo en vida. Ni las dimensiones ni las características del nicho nos permiten suponer que se trata de un arco sepulcral. La escultura tiene unas características propias de la estética del S.XVI. Por otro lado, en el muro meridional exterior del templo se encuentra una lápida conmemorativa en la que se dice textualmente: "En este monasterio está ensalzado el obispo D. Sancho Dávila...". Por tanto se trataría de una obra conmemorativa que propaga las grandezas de este personaje en una obra de su propia fundación.

Grande Martín también recoge noticia de la presencia de un busto del obispo en el templo del monasterio de Sta Ana:

¹⁰¹ Carramolino, *Historia de Ávila...* op.cit. pág. 532.

Aquí está ensalzado el obispo D. Sancho Dávila... frente a la puerta de la entrada del templo se ve un busto del honorable prelado, bajo el cual hay versos alejandrinos¹¹².

Para apoyar nuestra tesis que sitúa el enterramiento del obispo en la Catedral, contamos con otras fuentes cronológicamente anteriores, que nos hablan de la existencia del sepulcro del obispo en la capilla de San Blas. Una de estas fuentes documentales es Ariz y sus *Historias de las Grandezas*¹¹³...

A los pies del bulto de mármol que está en la capilla de S. Blas, que llaman del obispo D. Sancho Blázquez, conjuncto al mismo obispo, está a sus pies una tarjeta de hierro bruñido, y en ella unos renglones de letras doradas, de las cuales, por estar ya gastadas y deshechas a causa de no estar esculpidas, sino pintadas, no se puede leer más de esto: aquí yaze Gil Gómez Dávila...

Esto demuestra dos cosas: que el obispo yacía en su capilla de S. Blas, como lo citan los libros de aniversarios, probablemente en un sepulcro exento y por otro lado nos informa de la existencia de otro enterramiento junto al del prelado, el sepulcro del caballero Gil Gómez Dávila, hijo del obispo Blasco Dávila, titular de uno de los arcosolios de esta misma capilla familiar¹¹⁴.

Según Félix de las Heras el lugar ocupado por el sepulcro de D. Sancho correspondería al nicho que se sitúa a continuación del caballero D. Sancho Dávila, hoy vacío con aspecto de mesa de altar (Fig. 34). Este altar se debió a la fundación de D. Gonzalo a finales del S.XV y está dedicado a Nra Sra de la Soledad. El autor antedicho se basa para esta afirmación en la cita del cronista D. Gonzalo de Ayora que en su *Epitogo de las cosas memorables de Ávila* se refiere al sepulcro del caballero Don Sancho Davila como el que se sitúa entre el obispo D. Sancho y el de Sigüenza. El frontal de pizarra que hoy día se encuentra allí con las armas de los Dávila, según él, pudo pertenecer al enterramiento del obispo¹¹⁵.

Este tipo de piedra negra recuerda a las realizadas en Toledo en el S. XV, por lo tanto, al igual que opina Marta Cendón, creo que esta laude es más tardía, parece pertenecer al S.XV y se encuentra en la línea de las conservadas en la Catedral con origen toledano¹¹⁶.

Ese arco que aparece hoy vacío pudo estar ocupado por otros miembros de la familia Dávila, citados continuamente en los libros de aniversarios:

¹¹² Grande Martín, José: "Ávila. Emoción de la ciudad..." op.cit. Pág. 152.

¹¹³ Ariz, Luis: *Historia de las grandezas*... op.cit. Pág. 487.

¹¹⁴ Vid. Capítulo de sepulcros desaparecidos.

¹¹⁵ Heras, Félix de las: *La Catedral de Ávila*... op.cit. Pág. 71.

¹¹⁶ Cendón, Marta: *Iconografía funeraria*... op.cit. Pág. 919.

Este día (27 de enero) falleció donna María de Ribera muger q fue del noble cavallero Gómez de Ávila señor de Villanueva e de San Roma este día los señores deán e cabildo an de dezir vigilia e salir sobre su sepultura en la capilla de San Blas entre la pared e la sepultura de Sancho Sánchez cavallero e otro día missa de requiem con seis mrs d pitaça a la ración e más cien mrs de aniversario. Los XXX a las primeras visp e los setenta a la pma. Sale estos mrs de los dos mil mrs q el dicho señor Gómez de Ávila dio al cabildo de año e e heredat en el alcavalla de las heredades desta cibdad e su tierra e del encesse de Perorodriguez e Qemadilla q son seteta fanegas de pa terciadas son todos los CLXXVIII⁸⁷.

Salgan a la sepultura de Ferrant Vlasqs su hermano en la capilla de Santi Blas (en el margen se lee lo siguiente: qes en la de doña Urraca junto al obispo do Sancho).

Cualquiera de estos miembros de la familia pudo ocupar el nicho antes de que Gonzalo de Ávila estableciera allí su capellania: *Fundó e dotó una capellania en esta yglesia de la Transfesiön que se dize en el altar chico questá allí en el crucero donde están los bultos*⁸⁸. Una vez más se confirma la hipótesis de la existencia de sepulcros exentos en esta capilla de S. Blas. Quizás se esté refiriendo a los bultos del obispo D. Sancho, del caballero Gómez Dávila y el del caballero Gonzalo Dávila, como veremos más adelante.

Por tanto, ¿qué ocurrió con el sepulcro del obispo fundador de la capilla?. Pienso que a la luz de lo expuesto anteriormente hay que desechar la idea que sitúa el enterramiento de D. Sancho en el nicho que actualmente cumple la función del altar de la Soledad. Es una constante, sobre todo en la época medieval, la jerarquización del espacio de iglesias y catedrales en una suerte de competición que llevaba a las principales clases de la sociedad a disputas por ocupar el mejor emplazamiento. Lo normal en un obispo fundador de una capilla para su enterramiento, es que éste se sitúe en el centro, frente al altar del santo titular. El deseo de perpetuación de su recuerdo entre los vivos para beneficiarse del carácter solidario de éstos, les llevaba a escoger lugares bien visibles para evitar de esa manera la muerte social. Es obvio que no conservamos en la actualidad ningún resto material o documental que nos lleve al paradero de este obispo.

D. Sancho vivió en la época de la guerra civil entre D. Pedro y su hermano Enrique de Trastámara. El apoyo que ofreció desde un primer momento a D. Pedro I pudo tener algo que ver en la desaparición de la memoria de este prelado. Por ello, considero acertada la opinión de Concepción Abad Castro que sugiere la posibilidad de que se diese en este caso una *damnatio memoriae* debido al apoyo que ofreció a D. Pedro I en la guerra civil contra su hermano⁸⁹. No sería nada extraño si tenemos en cuenta la

⁸⁷ AHN, Sección Códices. *Libro de aniversarios* 8B, f. 22v^o. (S.XV)

⁸⁸ Archivo Diocesano de Ávila. *Libro de las capellanías*, pág. 14.

⁸⁹ Abad Castro, Concepción: "El obispo Sancho Blázquez Dávila (1312-1355) y la capilla de San Blas en la catedral abulense", *Imágenes y Promotores* ...op.cit. Pág. 245.

lista de obispos que por apoyar al bando de D. Pedro fueron exiliados, encarcelados o desterrados³²⁹. Otros muchos lo evitaron pasándose a la facción de D. Enrique. Es el caso de Gómez Manrique, arzobispo de Toledo.

Durante el S. XVI se retiraría el monumento sepulcral de D. Sancho. Las actas capitulares de los años 1537-1538 aportan un dato de gran interés:

Este día cometieron a los señores dean y obrero que entierren unos huesos que están en la librería de un obispo y de un cavallero como mejor les pareciere³³⁰.

Pudiera ser que cuando se retiró el sepulcro de D. Sancho, sus restos fueran depositados provisionalmente en la librería mientras se buscaba un destino más adecuado. Sus huesos serían colocados en el arcosolio que se ha considerado tradicionalmente como su enterramiento, razón por la cual Ayora en el S.XVI lo cita como el sepulcro de D. Sancho. Cuando Ariz escribe en el S.XVII, los restos del obispo D. Sancho descansaban de nuevo en la capilla puesto que el sepulcro del caballero Gómez Dávila estaba situado *conjunto al mismo obispo*³³¹.

Es probable que los restos del caballero fueran los de Gonzalo Dávila, quien en 1465 había obtenido el permiso del Cabildo para enterrarse en el presbiterio. Pero meses después ese permiso fue negado. Posiblemente, tras su muerte en 1482, sus restos y su monumento sepulcral, que llegó a ser ejecutado³³², fueran llevados a la librería mientras se buscaba un sitio adecuado³³³.

4.11.3 Sepulcro de Blasco Dávila

Azcárate cita en su libro *Arte Gótico en España*³³⁴, un sepulcro situado en el crucero de la Catedral de Ávila y que dice pertenecer a Simón Girón de Cisneros. Por la descripción que nos da³³⁵, parece corresponder al sepulcro del obispo D. Blasco Dávila, que efectivamente está en el crucero, en la capilla de S. Blas. Se trata de un error puesto que D. Simón Girón de Cisneros, pariente

³²⁹ Sánchez Herrero, José: "Los obispos castellanos y su participación en el gobierno de Castilla, 1350-1406", *Realidad e imágenes de poder. España a fines de la Edad Media*, (coord. Adeline Rucquoi), Ámbito, Valladolid, 1988. Pág. 99.

³³⁰ Archivo Diocesano de Ávila. Actas Capitulares 1537-1538. F. 61 vº.

³³¹ Vid capítulo de sepulcros desaparecidos.

³³² Ruiz Ayúcar, Eduardo: *Sepulcros*, op.cit. Pág. 16.

³³³ Para ver los datos referentes a Gonzalo Dávila y su sepulcro remito al apartado donde se tratan los monumentos desaparecidos al final del trabajo.

³³⁴ Azcárate, J. Mª.: *Arte Gótico en España*, op. cit. Pág. 207.

³³⁵ Ibidem: "... murió en 1326, con el yacente rígido, ángeles arrodillados en las arquivoltas y el fondo del nicho dividido en dos fajas, en la inferior el obispo, acanitos y otros eclesiásticos en el oficio fúnebre, y en la parte superior la Crucifixión con la Virgen y S. Juan, Longinos y otros soldados, completando la escena dos figuras arrodilladas".

de la reina Dña María de Molina, desarrolló cierta actividad política en la minoría de Alfonso XI⁵²⁷. Su familia tenía estrecha relación con los monarcas ya que tenían antecedentes que habían desempeñado la función de mayordomos de reyes⁵²⁸.

Obispo de Sigüenza como se puede leer en su epitafio⁵²⁹, D. Blasco Dávila fue sobrino de D. Sancho⁵³⁰. Muchas de sus propiedades las legó a la mesa capitular para el mantenimiento de cuatro capellanías perpetuas con cuatro capellanes, así como al Deán y al Cabildo para la celebración de la fiesta de su santo patrón San Blas. Finalmente los clérigos de San Benito serán los encargados de celebrar los aniversarios de su muerte. A ellos les cede sus propiedades de Carrascal de Vallabíes.

Sabemos también que dejó a su hermano Gonzalo Gómez el lugar de Villanueva y otros bienes del que se había apoderado el obispo D. Sancho Blázquez Dávila quien, por descargar su alma, lo cede de nuevo a su sobrino como especifica en su testamento⁵³¹.

EL SEPULCRO

Se trata de un sepulcro que se puede encuadrar en la tipología definida por Panofsky como "enfeu", es decir un arcosolio con estatua yacente que presenta relieves no sólo en su tímpano sino también en las arquivoltas al modo del sepulcro de Esteban Domingo, con el que guarda relación estilística y temática (Fig. 35).

Esta tipología se introduce en España con el sepulcro de D. Rodrigo II Álvarez (†1232) en la Catedral de León⁵³². Será de aquí de donde se extienda a otros lugares de la Península, entre los que se encuentran Ávila y Salamanca, donde trabajaron artistas procedentes de la capital leonesa que importaron este modelo.

Se trata de una estructura que copia la organización de cualquier portada coetánea. De hecho presenta muchas coincidencias con la Portada de los Apóstoles de la Catedral de Ávila como es la distribución de la arquivolta, la decoración vegetal que bordea el tímpano e incluso los arcos trilobulados que separan un registro de otro⁵³³. Es llamativo

⁵²⁷ Nieto Soria, José Manuel: *Las relaciones monarquía-episcopado castellano como sistema de poder (1252-1312)*, op.cit. Pág. 20.

⁵²⁸ Ibidem: op.cit. Pág. 470.

⁵²⁹ *D. Blasco obispo de Sigüenza. Finó año MCCCXXVIII.*

⁵³⁰ Véase el árbol genealógico de la familia Dávila en Moreno Núñez, José Ignacio: "Semblanza y patrimonio de don Sancho Blázquez, obispo de Ávila (1312-1355)", op.cit. Pág. 188.

⁵³¹ Ibidem. Pp. 168 y 187.

⁵³² Franco Mata, Ángela: *Escultura...* op.cit. Pág. 384.

⁵³³ El sepulcro del obispo Arnaldo en la Catedral de León es una versión resumida de la portada de San Froilán en la misma Catedral. Sánchez Ameijeiras, Rocio: *Investigaciones...* op.cit. Pág. 94.

que cada uno de estos arquillos aparezca unido por lo que parece ser una muralla almenada. Quizás habría que entenderlo como una alusión a la Jerusalén Celeste.

Se abre en arco apuntado que consta de una arquivolta recorrida por ángeles ceteroforarios y turiferarios alternándose. Recuerda a varios sepulcros del claustro de la Catedral de León como puede ser el sepulcro del arcediano de Valderas o el de otro anónimo. Los dos tipos de ángeles tienen un carácter anagógico. Los ángeles portadores de cirios puede ponerse en relación con la fórmula del profeta Esdras: *Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*¹³¹. Harían alusión por tanto a la luz perpetua, como los incensarios a la liturgia celeste, celebrada con motivo de la llegada del difunto a los ámbitos celestiales, sugerida con la representación del alma del obispo en la clave identificado por la mitra¹³².

El timpano presenta dos fajas y la separación entre ellas así como la decoración vegetal que las rodea coincide con las que aparece en la portada, lo que puede indicar la intervención de los mismos artistas en uno y otra. En el registro inferior se representan las exequias y en el superior la Crucifixión. Esta distribución se inauguró en el sepulcro de D. Rodrigo Álvarez y después fue seguida en el sepulcro de D. Martín Rodríguez y en el de Diego Ramírez de Guzmán en la Catedral de León. La influencia se extendería a Salamanca en cuya Catedral Vieja destaca el sepulcro del considerado por unos como Alonso Vidal y por otros como Chantre Aparicio¹³³ con esta misma iconografía, y en la Catedral de Avila, en concreto en los sepulcros de Esteban Domingo y de Blasco Dávila, aunque con la particularidad de que, a diferencia de los modelos leoneses, en los abulenses se presenta una versión más resumida de la Crucifixión.

La representación de las exequias es similar a la que veíamos en el sepulcro de Esteban Domingo y en los referentes leoneses: una fila de religiosos que portan los atributos pertinentes, la cruz, el incensario, libros de oraciones o el acetre e hisopo (Fig. 36). Junto a la cabeza del finado la representación de un acólito que sostiene el libro de oraciones al obispo oficiante, mientras éste se encuentra en actitud de bendecir sosteniendo con una de sus manos el báculo. Las oraciones y el incienso quedan de este modo presentes por la eternidad. Desde el punto de vista iconográfico coincide con los sepulcros de Rodrigo Álvarez, Martín Rodríguez y Diego Ramírez de Guzmán. Con el segundo de ellos se puede señalar incluso cierta relación estilística como se puede ver en la similitud que existe entre las figuras de los acólitos de uno y otro sepulcro.

¹³¹ Panofsky, Erwin: "Les débuts de l'Ère Chrétienne et le Moyen Âge au Nord des Alpes", *La Sculpture Funéraire...*, op.cit. Pág. 54.

¹³² En algunos sepulcros del claustro de la Catedral de León también aparece el alma del difunto en la clave entre los ángeles y en posición de orante.

¹³³ El descubrimiento de unas pinturas románicas que presentan escudos sobre este sepulcro probablemente aclare de quién se trata.

En el registro superior se representa el tema de la Crucifixión, con la presencia de la Virgen y S. Juan como intercesores³⁷⁷ (Fig. 35). Cristo en la cruz en una postura violenta que recuerda a los crucificados de las Cantigas de Alfonso X (Cantiga 3ª de la c. 109)³⁷⁸, aunque no creo que se pueda hablar de influencia directa. El ciclo de la Pasión queda así reducido a este tema, momento culminante de la Salvación. Por otro lado la liturgia también juega un papel importante puesto que se invoca <<ex profeso>> como símbolo de esperanza.

A ambos lados del crucificado Longinos y Stephaton con la lanza y la esponja, ésta última perdida. A continuación la Virgen y S. Juan en su función de intercesores, tema que aparece también en la escultura monumental. S. Juan en su habitual postura con una mano situada en la mejilla y la otra sosteniendo el libro y en los extremos dos figuras arrodilladas de obispo descabezadas. Sabemos su condición porque se aprecia un báculo, signo distintivo de esta función. Se trata de un esquema similar al que veíamos en el sepulcro de D. Esteban Domingo, la representación del obispo que, en posición de orante, pide clemencia por sus pecados. El hecho de que aparezca una imagen doble, seguramente responda a la búsqueda del principio de simetría en un caso similar al sepulcro antedicho. Este gesto coincide con el de una *commendatio*, que al igual que en otros casos, como un sepulcro anónimo del claustro de la Catedral de León o el del obispo-santo Esteban de la Catedral de Calahorra, puede simbolizar el mismo "tránsito del obispo"³⁷⁹.

En la clave del arco, un busto de obispo caracterizado con la mitra, indica la petición de clemencia por la salvación de su alma, al tiempo que queda sugerida su llegada a la Jerusalén Celeste por la presencia de castilletes a ambos lados (Fig. 37).

Es el mismo caso que veíamos en el sepulcro de Esteban Domingo. El referente de ambos está de nuevo en León, donde destacan varios sepulcros que muestran el alma del finado en la clave del arco. Un ejemplo es el sepulcro de arcidiano del claustro de la Catedral.

³⁷⁷ Tuvo un gran desarrollo en los distintos sepulcros de la Catedral de León, aunque en algunos de ellos se representó también a los dos ladrones. Por poner un ejemplo en el sepulcro de Rodrigo II Álvarez se representa a Cristo con cuatro clavos, el sol y la luna y dos ángeles turiferarios, flanqueado por Dimas y Gestas. Al pie María recoge la sangre con una copa y S. Juan apoya su cabeza en la mano derecha. También aparecen dos sayones. El calvario se figurará también en sepulcros palentinos de la segunda mitad de siglo. Llegará a las Huelgas con una formulación gótica, con un crucificado de tres clavos (infante de la Cerdá †1275 y el testero de la reina Doña Leonor).

³⁷⁸ Franco Mata hace esta misma observación sobre un crucifijo de la iglesia de San Pedro en Sanlúcar la Mayor de Sevilla. Franco Mata: *Escultura Gótica en Castilla. siglo XII*. Cuadernos de Arte Español nº 94, Historia 16, Madrid, 1991. Pág.: VII.

³⁷⁹ Lahoz, Lucía: "El sepulcro del obispo-santo Esteban...", op.cit. Pág. 99.

El yacente, como es habitual, lleva la indumentaria propia de su condición³⁴⁰ alba, dalmática, casulla y mitra con piedras preciosas engastadas. Con las dos manos sujeta el báculo, perdido en su mayor parte, y el manipulo. Como obispo enfunda guantes sobre los que coloca el anillo. Los zapatos son de cuero acabados en punta. Conserva parte de la polícromía, en la que se ve sobre todo el color rojo, en el lado que mira al interior del nicho.

4.11.4 Sepulcro de D. Sancho Dávila

Sancho Dávila fue capitán de los Reyes Católicos y estuvo al servicio de éstos en la tarea de la Reconquista como se desprende de su propio epitafio:

Aquí yaze el noble cavallero Sancho Dávila capitán del Rey D. Fernando e de la Reyna Dña Isabel nuestros señores e su alcaide de los alcázares de Carmona. Hijo de Sancho Sánchez señor de San Román y Villanueva. Murió peleando como buen cavallero contra los moros en la toma de Alhama por cuyo esfuerço se tomó a XXVIII de febrero año de MCCCCLXXXII.

El epitafio es fiel reflejo de la mentalidad del momento que consideraba casi como mártires a todos aquellos que habían muerto en lucha contra los moros, convirtiendo de este modo la guerra en un acto religioso. De hecho se especifica que *murió peleando como buen cavallero contra los moros*.

La condición de mártir de aquel que moría en guerra contra los infieles ya era expuesta en el S. XIV por el infante D. Juan Manuel en *El libro de los Estados*³⁴¹:

Et los que así mueren, sin dubda ninguna, son sanctos et derechos mártires, et non an ninguna otra pena sinon aquella muerte que toman. Et aunque non mueran por armas, si tal vida pasan en la guer[r]a de los moros, aunque por armas non mueran, la lazeria et los trabajos et el miedo et los peligros et la buena entención et la buena voluntad los faze mártires³⁴².

El sepulcro está situado en el muro, entre el de Blasco Dávila y la hornacina que fue convertida en altar. Se abre en un arco conopial apoyado en ménsulas decoradas con elementos vegetales que continúan por el intradós del arco. Remataba en un cogollo que no se conserva y en el vértice campea el escudo con seis roeles confirmando la pertenencia al linaje de los Dávila.

³⁴⁰ Lucía Lahoz lo ha puesto en relación con el yacente del arcediano D. Fernán Ruiz de Gaona. *La escultura...* Op.cit. Pág. 81.

³⁴¹ Sin embargo también especifica que no sólo por morir en batalla se es merecedor de la gloria eterna y de la condición de santo o mártir. Para ello es necesario haber llevado una vida justa porque *Dios, que sabe las cosas escondidas, sabe lo que a de ser destes tales*. D. Juan Manuel: *El libro de los Estados*, (edición de Ian R. Macpherson, Robert Brian Tate), Clásicos Castalia, Madrid, 1991. Primera parte. Capítulo LXXVI, Pág. 225.

³⁴² Ibidem: Pág. 226.

En su interior se conserva el yacente realizado en alabastro (Fig. 38). Está caracterizado como un caballero que duerme el sueño de la muerte. Apoya la cabeza sobre dos almohadones con borlas en las esquinas. Una media melena rizada encuadra el rostro ovalado. Los ojos hundidos reflejan la sombra de la muerte. Se toca con un casquete liso propio de su estamento. Aparece engalanado con el traje militar completo sosteniendo con ambas manos el atributo de todo caballero, la espada. A los pies el típico pajecillo apoya su mejilla en la mano descansando a su vez en el yelmo, en una actitud difundida a partir del sepulcro del caballero D. Pedro en la capilla de S. Ildefonso de esta Catedral. Se trata de una figura de escasa calidad que demuestra la participación de colaboradores (Fig. 39).

Como hemos dicho antes, el modelo de todos los yacentes de caballeros de esta Catedral es el de D. Pedro González de Valderrábano que analizaremos en el siguiente capítulo. La calidad técnica del yacente y el hecho de que Juan Guas trabajara por entonces aquí, así como su intervención en otras obras funerarias en la capital puede indicar la autoría de este sepulcro.

Comparando éste, que hemos considerado obra de Guas, con el de D. Sancho Dávila, se comprueba que existe una notable diferencia en cuanto a calidad entre uno y otro. Probablemente se trata de la obra de un discípulo de Guas que sigue sus mismos dictados pero sin llegar a la maestría de éste. Conocemos el nombre de dos de ellos, Juan Gómez y Pedro de Salamanca. Cualquiera de los dos pudo trabajar en esta obra aunque es más probable que fuera el primero de ellos, puesto que ya cuenta con antecedentes conocidos en este tipo de yacente en alabastro, como es el de D. Juan Núñez Dávila⁶³.

La estatua aparece encajada en el nicho de una forma un tanto forzada. Por otro lado, llama la atención que nunca se le cite en los libros de aniversarios, que sí recogen citas de los obispos D. Sancho Blázquez Dávila y D. Blasco Dávila⁶⁴. La primera alusión al sepulcro del caballero D. Sancho, nos la da el cronista Gonzalo de Ayora quien escribía en el S.XVI que el caballero D. Sancho Dávila se encontraba entre el obispo D. Sancho y el de Sigüenza⁶⁵. Aunque es algo que hasta el momento no se puede comprobar, podemos pensar en la posibilidad de que ésta no fuera su ubicación original siendo trasladado hasta aquí en el S.XVI.

⁶³ Vid. Anexo VIII.

⁶⁴ Ya fue señalado por Concepción Abad Castro: "El obispo Sancho Blázquez Dávila (1312-1355) y la capilla de San Blas en la catedral abulense", *Imágenes y promotores...* op.cit. Pág. 254. Nota 25.

⁶⁵ Heras Hernández, Félix de las: *La catedral de Ávila*, Ávila, op.cit. (2ª edición). Pág. 71.

4.11.5 Sepulcro de D. Sancho de Peralta

Está situado en el pilar que separa la Capilla de S. Blas de la Capilla de S. Ildelfonso. El epitafio dice así: *D. SANCHO DE PERALTA DEÁN (DE ÁVILA) OBISPO DE PAMPLONA. FINÓ A VII DE SET(EMBRE) AÑO MCCCXC*¹⁴⁶.

José María Quadrado pone en dudas la existencia de este personaje puesto que en el episcopologio de Pamplona no aparece nadie con ese nombre y apellido¹⁴⁷.

En un libro de aniversarios se recoge la siguiente cita *El deán don Sancho Ferrandes* (al margen, en lo que parece ser un añadido posterior, *de Peralta*) *yaze a la puerta de la capilla de Sant Blas en la sepoltura del archo* (en el margen *a las espaldas del dea gordo*)¹⁴⁸. Por tanto si confiamos en la información que nos ofrecen los libros de aniversarios el titular del sepulcro es D. Sancho Ferrandes de Peralta.

Se trata de un sepulcro sin ninguna relevancia artística. Abierto en el pilar en un arco apuntado presenta un frente formado por medallones lobulados de una gran tosquedad que albergan en su interior un escudo con un águila. Tan sólo señalar una posible influencia de los trabajos del taller de Ferrand González que para entonces ya habían dejado huella en esta Catedral; el frente del sepulcro del obispo D. Alonso II y el interior de la Portada de los Apóstoles.

4.11.6 Pinturas

La capilla está cerrada en su lado este por un pequeño absidiolo que formaba parte de la primitiva cabecera, proyectada con múltiples ábsides rodeando la girola y dos abiertos al crucero, esquema que se puede ver hoy en la planta de iglesias como la del monasterio de Poblet. Una prueba de ello es el vano que se abrió para recibir luz del exterior. Hoy aparece cegado puesto que posteriormente se construyó al otro lado un espacio que comunica la capilla de San Juan Bautista con la antesacristía, cuyas funciones primigenias aún no están muy claras¹⁴⁹.

Ese absidiolo fue cubierto de pinturas murales de las que apenas nos han llegado unos restos. Estuvo oculta durante mucho tiempo tras un cuadro dedicado

¹⁴⁶ Citado por Quadrado, José M^a: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Salamanca, Ávila y Segovia*, ed. El Albir, Barcelona, 1979. Pág. 366. Nota I. Aunque resulta difícil la lectura del epitafio debido a su situación tras un confesonario he llegado a leer *deán de Ávila*.

¹⁴⁷ Ibidem. Cita a un Sancho de Oteiza que gobernó la diócesis entre 1420 y 1425 al que le sucedió D. Martín de Peralta de 1427 a 1457. Cree que se ha inventado un personaje nuevo juntando el nombre de uno y el apellido de otro. Por ello ofrece poca verosimilitud a las inscripciones del racionero Manso.

¹⁴⁸ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios*. F. 91.

¹⁴⁹ Eduardo Carrero cree que pudo tratarse de una sacristía. Vid. "Las Oficinas capitulares...", op.cit. Pág. 132.

a S. Blas colocado en el año 1746⁵⁵⁰. En 1964 se retiró y en su lugar se situó una imagen de Sta Teresa, tras la que se pueden ver los restos de los frescos originales.

En el catálogo de Gómez Moreno Áurea de la Morena y M^a Teresa Pérez Higuera las citan en una nota a pie de página como "representaciones de la vida de un santo no identificado"⁵⁵¹.

Aunque la visibilidad es muy escasa hemos podido comprobar que efectivamente se trata de unas pinturas murales, posiblemente realizadas al fresco, que representan la vida de S. Blas. De este ciclo sólo hemos conservado tres escenas completas y un espacio central que posiblemente sirvió de fondo a una imagen.

Cada una de las escenas aparece enmarcada por una arquitectura muy propia del XIV, compuesta por columnas -algunas torsas- que sostienen arcos apuntados con remate en gablete.

Parece lógico que si nos encontramos en la capilla de San Blas las pinturas que presidían su antiguo altar fueran escenas de la vida del santo titular. Tras un análisis iconográfico lo hemos confirmado. Se trata de la representación de episodios de la vida de este santo en las que se ha tomado como fuente *La Leyenda Dorada* como vamos a comprobar a continuación⁵⁵².

Los pasajes parecen estar ordenados de izquierda a derecha comenzando por la fila superior. En la primera escena se ve a dos personajes, uno de ellos montado a caballo y otro de pie tras él. Ambos portan un halcón. Como símbolo de la cetrería hace referencia a la caza. En la parte inferior aparece un lobo que lleva un cerdo de la boca. Lo hemos identificado con dos episodios de la vida de San Blas que se narran en *La Leyenda Dorada*. Allí se cuenta que el santo se había retirado a una cueva donde llevaba una vida de ermitaño rodeado de animales. El gobernador de la provincia envió a sus soldados de caza. Pasando por la cueva, descubren a S. Blas rodeado de animales, a los que intentan cazar sin resultado ninguno. De regreso cuentan al gobernador lo ocurrido quien ordena inmediatamente apresar al ermitaño. En el camino S. Blas les predica la fe cristiana y además lleva a cabo una serie de milagros, entre los que se encuentra el "milagro del cerdo"⁵⁵³. Un lobo había robado a una pobre mujer su única posesión, un cerdo. El santo obliga al lobo a devolver el animal.

⁵⁵⁰ *Actus Capitulares*, Lib. 144. Fol. 53.

⁵⁵¹ *Catálogo...* Op.cit. Pág. 109. Nota 1. Fueron descubiertas en 1964 al retirar el retablo de San Blas. Las fechan en el S. XIV.

⁵⁵² Voragine, Santiago de la: *La Leyenda...* op.cit. Pp. 164-167.

⁵⁵³ El milagro más popular es el de la espina de pescado. Hay que pensar que estaba representado en la zona perdida. Réau, Louis: *Iconografía del arte cristiano...* op.cit. Pág. 229.

Por tanto podemos decir que esta primera escena representa estos dos acontecimientos en un mismo recuadro. Por un lado los personajes con halcón y caballo representan a los soldados cazadores del gobernador, mientras que el lobo y el cerdo en la parte inferior refieren el milagro citado.

Siguiendo con la historia relatada en *La Leyenda Dorada*, cuando llegan a la ciudad encierran al santo en la cárcel hasta que al día siguiente el gobernador ordena que le lleven ante su presencia. Ante las palabras del santo que rechaza a los dioses paganos, el gobernador manda que le encierran de nuevo. Pasado algún tiempo ordena que le lleven de nuevo hasta él intentando que renegara de su fe, pero como no lo consiguió mandó que lo colgaran de un árbol, desgarraran su carne con garfios de hierro y lo encerraran de nuevo en la prisión.

Estos son los temas incluidos en las dos siguientes escenas conservadas. El primero de ellos, situado en la parte superior derecha, presenta una estancia en la que se encuentran dos personajes. A la izquierda del espectador, un obispo con mitra en actitud de hablar que se identifica sin duda con S. Blas. Frente a él, con gestos que denotan una actitud similar, otro personaje, el gobernador. Al fondo aparece una especie de ventana ajimezada que recuerda a algunos de los sepulcros de la Catedral, como el del canonigo D. Antón en la capilla de S. Andrés o el de Ximén Blasco en el claustro. Quizás se trate de un detalle local representado de una forma consciente. Tras la figura del obispo una serie de personajes actúan como testigos de la escena.

El resultado de esa conversación se representa en la fila inferior en la que se puede ver la figura de un obispo atado a una columna y flanqueado por dos sayones. Se trata del martirio del santo en el momento en que se disponen a desgarrar su carne. Se ha variado un detalle y es que no aparece colgado de un árbol sino atado a una columna recordando casi la escena de la flagelación de Cristo.

Se pueden apreciar parcialmente dos cuadros más. Uno que está situado en el centro de toda la composición no aparece dividido en dos cuerpos como los anteriores, sino que forma una única calle. Presenta un color homogéneo anaranjado y remata en un frontón. Seguramente sirvió de fondo a la estatua del santo que presidía, de este modo, el altar de la capilla de la que era titular.

El otro recuadro solamente ha conservado la cubierta reticulada que cubría la escena.

Desde el punto de vista técnico parece que se utilizó el fresco sobre una capa de caliza. La calidad no es muy alta, sobre todo si nos detenemos en los animales, se puede comprobar la excesiva torpeza con la que se han realizado. Todos estos detalles nos llevan a pensar en la intervención de un artista local sin grandes dotes. Sin embargo es necesario resaltar ciertas novedades. En primer lugar se ve un

intento por situar a los personajes en un marco espacial real. Se ha buscado crear cierta sensación de profundidad mediante por ejemplo, la inclusión de un vano ajimezado en la escena en la que el obispo se entrevista con el gobernador. Quizá se podría hablar de cierta influencia de las corrientes italianas que estaban entrando en España en torno a fines del primer cuarto del S. XIV⁵⁵⁴. El tipo de columnas torsas, el intento por situar a las figuras en un espacio con cierta profundidad o la cubierta reticulada presente en alguna de las escenas, nos recuerdan muy someramente a las obras del Trecento italiano⁵⁵⁵. Estas influencias destacan en varios sepulcros de la Catedral Vieja de Salamanca como la Epifanía de la tumba del arcediano de Ledesma o este mismo tema en el sepulcro del obispo D. Rodrigo, en la capilla de San Martín⁵⁵⁶.

Por otro lado, desde el siglo XIV estaban trabajando artistas toledanos en la Catedral abulense, en la obra de la Portada de los Apóstoles. Toledo llegaría a ser uno de los principales centros receptores de las influencias italianas en torno a la figura de Gerardo Starnina. La pintura trecentista toledana se desarrolla entre 1370 hasta 1440⁵⁵⁷. De ser éste el foco desde el que llegan los ecos habría que retrasar considerablemente la cronología de las pinturas.

Una coincidencia más con el marco toledano nos la da el propio programa iconográfico. Sabemos que en la toledana capilla de San Blas "en cuadros bien repartidos están historiados la vida y milagros de S. Blas..."⁵⁵⁸. Asimismo había una imagen de éste vestido de pontifical con un retrato del Arzobispo Tenorio⁵⁵⁹ puesto de rodillas y, entre las escenas representadas, parece ser que se encontraba "una escena de martirio de un obispo"⁵⁶⁰. Son bastantes coincidencias con la capilla de S. Blas abulense. Todas estas cuestiones nos llevan a retrasar la cronología de las pinturas a los comienzos del S.XV. Pudieron ser realizadas por un artista de segunda categoría que conoció las obras de la capilla de D. Pedro Tenorio y que recibió un encargo similar en esta capilla de la Catedral abulense. No hace falta recordar que por esas fechas las relaciones artísticas entre Ávila y Toledo estaban a la orden del día puesto que el taller de Ferrand González estaba ejecutando el sepulcro del obispo D. Diego de las Roelas.

⁵⁵⁴ Azcárate, José M^o: *Arte gótico*... op.cit. Pág. 295.

⁵⁵⁵ Piquero López, M^o de los Angeles: *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (El Trecento)*, Torno I, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1983. Pág. 88.

⁵⁵⁶ Azcárate, *Arte Gótico*... op.cit. Pág. 311. Señala además la representación en la capilla de San Martín de una Ascensión y una Etimasia de influencia bizantina.

⁵⁵⁷ Piquero López, *La pintura*... op.cit. Pág. 18.

⁵⁵⁸ Biblioteca Nacional de Madrid: Eugenio Narbona: *Historia de D. Pedro Tenorio*. 1624. Sala de Manuscritos 17.380. F. 103 v^o.

⁵⁵⁹ También en la capilla del canciller Ayala. En el retablo la familia del canciller presentada por San Blas y Sto Tomás de Aquino. Al representar al difunto en el retablo marca la llegada de éste a la Jerusalén Celeste. Pantofsky utiliza la denominación de "alma al donante". Para Rosa Aleo no se trataría del viaje sino de la llegada. Vid. Lahoz, *La escultura funeraria*... op.cit. Pág. 147.

⁵⁶⁰ Piquero López, *La pintura*... Op.cit. Pág. 85.

4.12 Capilla de S. Ildefonso

La Capilla de S. Ildefonso está situada en el lado sur de la Catedral, en el tramo continuo al crucero junto a la Capilla de S. Blas. Aquí se encuentran enterrados el obispo D. Alonso II y dos miembros de la familia de los Valderrábano, el deán D. Alonso de Valderrábano y su hijo D. Pedro de Valderrábano. El aspecto y disposición actual de la capilla no se corresponde con la forma original, de tal manera que el simbolismo de un posible programa iconográfico, con altar incluido, se ha visto alterado. El paso de los años y las distintas vicisitudes por las que atraviesan las obras en el propio transcurrir histórico, modifican el sentido primigenio de éstas, surgiendo obras nuevas en las que se ha trastocado la función y el propio emplazamiento para el que fueron creadas, quedando atrás su verdadero sentido. Uno de los objetivos que nos hemos propuesto es precisamente intentar recomponer estos espacios, en cuanto a forma, contenido y significado. Es necesario conocer el código y contexto de las obras si no queremos que el verdadero valor se diluya.

Cuando la capilla fue cedida al *deán gordo*³⁶¹ ya estaría enterrado D. Alonso II. Por las características de su sepulcro, que serán analizadas más tarde, debió de ser un sepulcro exento. Una de las condiciones incluidas en la escritura de cesión de la capilla a D. Alonso de Valderrábano³⁶² es la prohibición de sacar a aquellos que estuviesen enterrados con anterioridad, por tanto, se limitaría a trasladar el enterramiento de aquel a la pared. De hecho, el arco que alberga el sepulcro no se corresponde en cronología con el yacente y el frente. Mientras que el arco conopial es fechable en el S.XV el yacente y el frente presentan unas características del S.XIV.

No es el único caso de capilla funeraria que en principio perteneció a una familia y terminó en posesión de otra. Por citar un ejemplo, destaca la capilla funeraria de los de la Cerda en la Catedral de Sigüenza que tuvo en origen otra advocación y estuvo dedicada a panteón de obispos³⁶³. En el S. XIV, con las mismas condiciones que se le puso a D. Alonso de respeto "por las antiguas y venerables memorias que atesoraba", fue concedida a la familia de La Cerda. Puesto que la capilla estaba muy desatendida, el Cabildo se la cedió definitivamente a la familia de los Arce.

Estuvo inicialmente aislada del resto del templo por medio de una reja que proporcionaba mayor intimidad, creaba una atmósfera más propicia para el culto

³⁶¹ Es el nombre con el que es citado en la documentación D. Alonso Gonzalez de Valderrábano debido a la cantidad de dones que cedió a la Catedral.

³⁶² Ruiz Ayúcar, Eduardo: *Sepulcros artísticos de Ávila*, op. cit. Pág. 252.

³⁶³ López de Guereño Sanz, M^a. Teresa: "El patronazgo de los de la Cerda en la catedral de Sigüenza: su capilla funeraria y el retablo de San Juan y Santa Catalina", *Imágenes y Promotores en el Arte Medieval*, op. cit. Pág. 478.

y fomentaba el recuerdo de los difuntos en la memoria de los familiares vivos cada vez que se acercaran a rezar: *...e que las rejas se estañen para que esté bien ataviada la capilla*⁵⁶⁴... Las rejas constituyen un componente básico de las capillas funerarias puesto que ofrecen una independencia frente al resto de los espacios pero, a la vez, permiten una comunicación constante con el resto de ceremonias desarrolladas en el templo. Aunque en la evolución de las capillas funerarias se puede señalar un deseo de autonomía, por cuanto de ser parte integrante de las naves de los templos pasan a convertirse en casi iglesias independientes con su propio mobiliario y personal eclesiástico a su servicio, también es cierto que siempre se buscó una comunicación constante con el templo, pues, de lo contrario, una de las preocupaciones del hombre medieval, evitar la muerte social, se vería anulada, al no ser visible a los fieles que acudían a participar en las ceremonias litúrgicas⁵⁶⁵.

Se encontraba comunicada en su muro sur con la capilla de S. Bernabé que, desde el S. XIII, ejerció funciones de sacristía. La puerta de comunicación entre ambas está hoy oculta tras un retablo del S.XVI. Seguramente la comunicación existió hasta la construcción del claustro actual en el S. XIV, tras la cual se cerró esa puerta y se abrió una nueva hacia el claustro, hoy cegada⁵⁶⁶.

La capilla de San Bernabé también fue ámbito funerario. En los libros de aniversarios constantemente se citan enterramientos de miembros del Cabildo:

~~Doña Justa alyby Sancho Ys preste yase en el cabildo en una laude a faga los pies un derecho de la fuesse pyrada del thesorero Martin Pérez. Era mill e tresyento e treynta e ocho~~⁵⁶⁷.

Seguramente los arcosolios permanecen hoy día ocultos tras las cajoneras del S. XVIII. El aprovechamiento de las sacristías y salas capitulares con fines funerarios es un hecho muy frecuente. Encontramos ejemplos de este tipo en otras catedrales como la de Zamora, en la que la capilla de Santa Ana era la sala capitular desde el S. XIII y posteriormente fue dedicada a fines funerarios, trasladándose el Capítulo a la capilla de Santiago⁵⁶⁸.

Volviendo a la capilla de S. Ildefonso, sabemos que contó con los sepulcros exentos de los Valderrábano situados frente al altar dedicado al titular de la capilla.

⁵⁶⁴ Archivo de la Catedral de Ávila: *Actas del Cabildo 1522-23*

⁵⁶⁵ Bango Torviso: "Espacio para enterramientos privilegiados...", op.cit. Pág. 120

⁵⁶⁶ Carrero Santamaría, Eduardo: "Las oficinas capitulares de la catedral de Ávila", *Cuadernos Abulenses*, op.cit. Pág. 141.

⁵⁶⁷ AHN. Sección de Códices. *Libro de aniversarios* 914-B, f. 93 vº.

⁵⁶⁸ Carrero Santamaría, Eduardo: "El claustro medieval de la catedral de Zamora: topografía y función", op.cit. Pág. 119.

Esta situación está probada por la existencia de unos documentos conservados en el Archivo Diocesano referentes al traslado de los bultos en lo que nos detendremos más adelante.

La disposición actual varía en lo sustancial. Cuando entramos en la capilla, nos encontramos el sepulcro de D. Alonso II en el muro meridional y en los lados este y oeste los sepulcros adosados de D. Pedro González y D. Alonso de Valderrábano, respectivamente.

4.12.1 Sepulcro de D. Pedro González de Valderrábano

Frente al sepulcro de D. Alonso de Valderrábano está situado el de su hijo D. Pedro (Fig. 40). Fue caballero de la corte de Juan II y murió en 1465. Se trata de un sepulcro adosado a la pared pero que fue exento en su origen como lo demuestra el siguiente documento del año 1468:

...Este día 13 octubre de 1468 en la dicha capilla de Sant Bernabé los dichos señores del dicho cabildo dijeron que por cuanto ellos hobieron fecho merced e donación de la dicha capilla de Sant Alifonso al señor don Alfonso González de Valderrábano, Arcediano de Briviesca, e el dicho señor Arcediano arrimó el bulto de Valderrábano a la pared, que ellos son contentos e les plaça que esté así o lo meta en la pared, como él prefiera...

Por tanto, hemos de imaginar el sepulcro de D. Pedro sobre un túmulo dispuesto en el centro de la capilla frente al altar de S. Ildefonso, que debió ocupar el lugar en el que hoy aparece el sepulcro de D. Alonso, su padre.

Puesto que en los distintos sínodos se venía repitiendo la prohibición de situar enterramientos de bulto en las naves por el estorbo que ocasionaban, el *deán gordo* decidió arrimar al muro el bulto de su hijo. Sin embargo, acabaría encargando la apertura de un arco en el muro oeste de la capilla para insertar en él el yacente de D. Pedro. Este trabajo se ha venido atribuyendo a Juan Guas que por entonces trabajaba en esta Catedral abulense en la obra de la Portada de los Apóstoles¹⁷⁰.

El sepulcro se abre en el muro en un arco de medio punto peraltado decorado en su intrados con el típico candelado utilizado por el maestro Guas. El profesor Frías ya comentaba este hecho por la comunidad estilística que ofrece con la decoración de la arquivolta de la portada interior de la fachada occidental y la decoración vegetal del dintel que ejecutó al trasladar la Portada de los Apóstoles desde la fachada occidental a su lugar actual en la septentrional. Son motivos vegetales entre los que aparecen niños desnudos entre hojas de vid cuya planta nace de un cesto representado en el arranque

¹⁷⁰ AIJN. Códice 412-B, f.º2. Recogido por Ruiz Ayúcar, Eduardo: *Sepulcros artísticos de Ávila*, op.cit. Pág. 63.

¹⁷¹ Martínez Frías, José María: *La huella de Juan Guas en la Catedral de Ávila*, op.cit. Pág. 25.

del arco, con una simbología clara que alude a la Eucaristía y en consecuencia a la Salvación³⁷¹. Recuerda a los motivos báquicos de la Antigüedad en la que los putti se ocupaban de hacer vino. Según Panofsky esta iconografía fue retomada por el cristianismo como símbolo de los juegos del paraíso en razón de la transubstanciación del vino en sangre de Dios³⁷². La calidad y delicadeza de estos detalles escultóricos así como su morfología nos llevan a pensar que fueron ejecutados por Juan Guas.

En el interior de este arco la estatua yacente constituye una de las más bellas realizaciones de la Catedral. Está realizada en alabastro y representa al difunto caracterizado como caballero militar, indumentaria que nos informa de su actividad como hombre de armas (Fig. 41).

Duerme el sueño eterno con un paje a sus pies (Fig. 42). Es éste un elemento típico de los sepulcros del "otoño medieval". Ofrece un detalle melancólico del sirviente que vela por su señor y le es fiel hasta el momento de la muerte. De menor tamaño se apoya sobre el yelmo. La calidad de este pajeillo está en consonancia con la mano de Guas. Seguramente inauguró esta iconografía en Ávila y será fuente de inspiración para la ejecución del resto de sepulcros con esta temática que se llevarán a cabo posteriormente en la capital, entre los que se puede citar los sepulcros desaparecidos del Convento de San Francisco³⁷³, y en la provincia, como es el caso del sepulcro de D. Ruy González de Castañeda y Dña Beatriz González en la iglesia de San Nicolás de Madrigal de las Altas Torres, en el que a pesar de encontrarse ya dentro de la estética renacentista se sigue con la tradición, inaugurada el siglo anterior, de situar a los pies del señor a su escudero recostado sobre el yelmo de la misma manera que aparece en este sepulcro de D. Pedro³⁷⁴.

Las calidades de la estatua yacente están muy bien conseguidas, destacando la exquisitez de la cota de maila. La idea del caballero que muere en combate contra el infiel está aquí presente. Esa lucha es considerada como un acto meritorio ante Dios con las consiguientes recompensas divinas. La muerte por la defensa de la religión cristiana podía deparar al fiel la entrada en el Reino de los Cielos.

La guerra, ya fuera real o imaginada, era el acto principal que, según la mentalidad medieval, podía conceder la salvación. Tal fue la importancia del

³⁷¹ Ibidem. Pág. 29. El mismo motivo se observa en la portada de la Santa Cueva de Segovia. La explicación radica en la procedencia toledana de ambos talleres y probablemente en la participación de Guas, o uno de sus discípulos, como director de los trabajos.

³⁷² Panofsky, Erwin: *La Sculpture Funéraire...* op. cit. Pág. 52.

³⁷³ Vid. Sepulcro de los hermanos de Sancho del Águila en Anexo IX (Documentación).

³⁷⁴ Gómez Moreno, Manuel: "Vasco de la Zarza, escultor", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, IV, 1909-10. Pág. 152.

ideal caballeresco que llegó incluso a extenderse entre los hombres de la Iglesia. Defienden la gloria y misericordia de Dios frente al infiel y creen que la única manera de salvar su fe y conquistar la paz tan deseada es la vía de la acción, el combate, a través del cual buscan mantener limpio el nombre de Dios.

Los propios sacerdotes exhortaban a los jóvenes guerreros a luchar dentro de la milicia eclesiástica llevando la cruz como estandarte. Si alguno perecía en combate tras haber llevado una vida digna, la salvación era segura, siendo recibido por San Pedro, el portero del Paraíso.

En el siglo XIV aunque el arte sigue vinculado a la liturgia sagrada, se va notando la presencia de temas profanos que desplazan poco a poco los asuntos religiosos. Entre estos temas profanos destaca los relacionados con el mundo de la caballería³⁷⁵. El ámbito eclesiástico se impregnará de los valores presentes a su alrededor entre los laicos, de tal manera que el feudalismo y todo lo que ello conlleva, se extendió entre los hombres de fe. Los obispos serían grandes señores que, como sus semejantes laicos, tendrían una gran riqueza y extensas propiedades de tierra que conformaban sus señoríos. Eran verdaderos hombres de su época que provenían, en la mayoría de los casos, de familias nobles.

El frente del sepulcro se decora con una piedra negra de Toledo. Fue un material, en el caso de la capital abulense, muy utilizado en la ejecución de sepulcros y en el que trabajó frecuentemente Guas³⁷⁶. Como ya puso de manifiesto M^o Jesús Gómez Bárcena, el hecho de utilizar un material negro en el que se representa el escudo familiar del finado puede indicar una influencia de la costumbre de cubrir las tumbas de los personajes importantes de paños negros con las armas cosidas³⁷⁷.

Los motivos representados en este frente han llamado la atención de algunos estudiosos (Fig. 42). Entre las distintas interpretaciones destaca la del profesor Frías³⁷⁸. Según este autor el mono encadenado simboliza la victoria del caballero sobre las bajas pasiones.

³⁷⁵ Por citar un ejemplo, los sepulcros de Vileña de mediados del S. XIV, presentan, además del tema de la muerte del caballero y su enterramiento, sus hazañas bélicas. Ruiz Maldonado, Margarita: "Escultura funeraria..." op.cit. Pp. 53 y ss. Esto indica un ligero cambio en la idea de la muerte. Ara Gil, Clementina Julia: "Imágenes e Iconografía de los sepulcros cistercienses de Castilla y León", Catálogo de la Exposición *Monjes y Monasterios. El Cister en el Medievo de Castilla y León*, op.cit. Pág. 372.

³⁷⁶ Vid Anexo X (Documentación)

³⁷⁷ *Escultura gótica funeraria en Burgos*, op.cit. Pág. 39. Para el caso abulense remito al capítulo de las tipologías de los sepulcros donde se analiza este punto.

³⁷⁸ *La huella de Juan Guas*, op.cit. Pág. 27.

Entre un espeso follaje aparecen dos figuras fantásticas que sostienen el escudo del finado. Se trata de un mono atado con cadenas y una mujer salvaje con el cuerpo cubierto de vello⁵⁷⁹.

El salvaje es un ser fantástico que cuenta con un gran número de representaciones en el S. XV. Su figura fue analizada por el profesor Azcárate en un magnífico artículo⁵⁸⁰. En él ponía de manifiesto, entre otras razones, la curiosidad de la sociedad de fines de la Edad Media por todo lo desconocido. Sienten interés por la observación de motivos microscópicos o macroscópicos. Por la historia contemporánea y las costumbres de otros pueblos. Los libros de viaje responden al interés medieval por todo lo desconocido. Sólo se conocía una parte del mundo y existía una gran curiosidad por todo aquello que procedía del exterior. Sin embargo el sentimiento hacia lo desconocido era muy ambiguo, por un lado existía una gran atracción hacia todo aquello que se encontraba fuera de los límites de la "normalidad", pero por otro lado manifestaban un verdadero terror hacia aquello que no pertenecía al orden de lo creado por Dios. Los salvajes entran dentro del apartado de los seres que nacen con partes monstruosas. Se les relaciona con los viajes a África, India y más tarde a América. Son muy frecuentes como tenantes de escudos.

La mujer salvaje fue considerada como ejemplo de libidinosidad, "comparando su carácter en la tierra con el de la sirena en el mar"⁵⁸¹. Con esta simbología aparece representada en las misericordias de algunos coros españoles, aunque el uso y recepción de la imagen en este caso es ajeno al mundo funerario.

El tema del salvaje está muy difundido en las sillerías de coro, en portadas de libros e incluso en las portadas de edificios, por no citar la abundancia de textos medievales que recogen este mito. Pueden aparecer en zonas marginales sosteniendo escudos, monogramas e iniciales, como "seres excluidos del proyecto divino de la Redención que pertenecen a la esfera no humana". Otra función es apotropaica, como potencia demoniaca, fuerza del viento, espíritu de los bosques... y finalmente representan un tipo de vida natural y libre en medio del bosque, vida exenta de pecado. Llevan una vida arcaica y pastoril, encarnan los dulces poderes del amor. Con frecuencia en la literatura, el hombre salvaje

⁵⁷⁹ Caamaño dio a conocer la representación del salvaje ya desde época románica, vid.: Caamaño Martínez, José M^o: "Un precedente románico del salvaje", *H. S. A. A.*, Tomo I., 1984. Pp. 399-401. Desde los comienzos del S. XV ya se cuenta con representaciones de salvajes en la Catedral de Toledo; en el claustro y en la portada de la capilla de San Pedro. Vid. Azcárate Ristori, José M^o: "El tema iconográfico del salvaje", *Archivo Español de Arte* XXI, 1948. Pp. 85 y 90. Quizás Juan Guas conoció allí este modelo iconográfico que utilizaría después en Ávila con tanta frecuencia, creando incluso escuela.

⁵⁸⁰ Azcárate, José M^o: "El tema iconográfico del salvaje", op.cit. Pp. 81-128.

⁵⁸¹ Mateo Gómez, Isabel: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Institución Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1979. Pág. 216.

pertenece a la clase de los inocentes o bien a la familia de Satanás. Este ser es un ejemplo de hombre degradado que, a causa de su comportamiento, ha llegado a perder su condición humana. Seguramente todos estos seres fantásticos tenían una dimensión moral y crítica respecto a la estupidez de las debilidades humanas.

Según el lugar que ocupen tienen una acepción u otra. En este caso, interesa el simbolismo del salvaje como hombre que quiere mantenerse en estado puro e integridad moral lejos de la sociedad que con sus vicios y comportamientos le corrompe³⁸². Es frecuente –sobre todo en sillerías de coro– verlo luchar con animales como el mono, el dragón o el oso, todos de un simbolismo negativo, relacionado con lo demoníaco, con el fin de escapar de los peligros que le acechan. En concreto, el mono siempre ha ejercido en la mentalidad medieval un sentimiento de repulsa, sentimiento que procede de la Antigüedad en que ya Ovidio señalaba a este animal como personificación de los vicios. “El Physiologus los identifica con el demonio y las iconografías posteriores suman a esta atribución las de lujuria, vanidad, gula, astucia, malicia, avaricia...”³⁸³. El público hacia el que iban destinadas estas representaciones era el público religioso, los propios eclesiásticos que iban a orar al coro. Sin embargo, aquí nos encontramos con un ámbito funerario y con esta temática debemos relacionar esta iconografía.

La mujer salvaje y el mono están rodeados por una especie de hojarasca que puede hacer alusión al hábitat natural donde desarrollan sus vidas estos seres, el bosque.

Para la mentalidad medieval el bosque fue un lugar, no sólo de lo maravilloso sino también siniestro, como diría Le Goff, de los legendarios miedos³⁸⁴. La selva se opone al mundo civilizado de la Corte, al orden, y oculta multitud de tentaciones. Los eremitas se retiran a los bosques, lejos de las ciudades, y es en este marco donde reciben toda clase de tentaciones.

Es un tema tratado con gran frecuencia en la literatura medieval en la que abundan multitud de relatos sobre el bosque y los seres que habitan en él, entre los que cabe citar al hombre salvaje. Este tema es propio de la novela de caballería. Por citar un ejemplo, en la novela de Chrétien de Troyes, *Yvain o el Caballero del León*, el protagonista huye del mundo civilizado de la Corte para adentrarse en el bosque que será el “lugar de su locura”. Francesca Español en su artículo sobre el tema de “los Tres Vivos y los Tres Muertos”, hace alusión a la selva como un lugar que adquiere tonos iniciáticos y en algunos casos se utilizará como imagen del acceso al mundo de ultratumba³⁸⁵.

³⁸² Ibidem. Pág. 219.

³⁸³ Ibidem. Pág. 90.

³⁸⁴ Le Goff, Jacques: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, op.cit. Pág. 31.

³⁸⁵ Español Bertrán, Francesca: “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la Península Ibérica”, op.cit. Pp 53-133.

Frente al caballero armado con coraza y cota de malla portando una espada, como en el caso del yacente de este sepulcro, el salvaje se presenta como un ser desnudo, sin armas e incivilizado. No hay que olvidar que nos encontramos ante el sepulcro de un caballero y como tal aparece caracterizado en el yacente. La espada es un atributo que alude a la idea de justicia y valor inherentes a todo buen caballero. En cuanto a la vestimenta militar se desprende un simbolismo religioso, como *miles Christi* que antepone la defensa de la fe cristiana a su propia integridad personal.

En conclusión a todo lo anterior, se puede deducir la simbología de este relieve como la representación de aquello de lo que debe huir el caballero, los vicios y bajas pasiones, al igual que el salvaje, representante de la condición humana en su estado puro, escapa de la oscuridad del bosque y de las riendas del pecado que la quieren atrapar. En consecuencia, hace referencia a la victoria del caballero sobre el pecado y por tanto a su buena condición para alcanzar la resurrección¹⁰⁶. En este sentido parece una transposición a relieve de las palabras de S. Pablo en la Carta a los Efesios:

Revestíos de la armadura de Dios para que podáis resistir las tentaciones del diablo. Porque nuestra lucha no es contra la carne y la sangre, sino contra los principados y potestades, contra los dominadores de este mundo tenebroso, contra los espíritus malos que andan por los aires. Por esto recibid la armadura de Dios para que podáis resistir en el día malo y ser perfectos en todo... Empuñad en todas las ocasiones el escudo de la fe, con el cual podáis inutilizar los dardos encendidos del Maligno. Tomad también el yelmo de la salud y la espada del Espíritu, que es la palabra de Dios".

(Efesios, 6, 10-18.)

Se podrían señalar, pues, dos etapas para este sepulcro. La primera, al morir D. Pedro en 1465, cuando fue labrado su sepulcro según una tipología exenta, ejecutado posiblemente por Juan Guas. Y un segundo momento, cuando en 1468, en primer lugar se arima el enterramiento a la pared y después se encarga de nuevo a Guas la ejecución de un arco para empotrarlo en el muro así como la labra de esa piedra de Toledo. El encargo de ambas obras, seguramente correría a cargo del *deán gordo* D. Alonso González de Valderrábano, padre de D. Pedro.

La importancia de esta obra radica en su carácter de modelo puesto que inaugurará una fórmula seguida en muchos enterramientos posteriores ejecutados por el mismo Guas o su círculo.

¹⁰⁶ Otra interpretación dada para este relieve es la de Félix Ferrer en "El santo y la serpiente: leyenda y realidad en el cenotafio de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta de Ávila", *Cuadernos Abulenses*, op.cit. Pág. 14. El yacente representaría aquello que se ha ido en vida, mientras que los relieves harían alusión a aquello que se ha evitado, el submundo, para alcanzar la Gloria.

4.12.2 Sepulcro del *deán gordo*: Don Alonso González de Valderrábano

Este calificativo aparece continuamente en la documentación para referirse a este personaje, al parecer, porque fue extremadamente generoso con la Catedral a la que donó numerosos bienes⁵⁹⁷. La capilla fue cedida a este *deán* por el Cabildo, según un documento conservado en el Archivo Histórico Nacional:

Por ende los susodicho señores *Deán* e Cabildo están ayuntados a su cabildo según dicho es dijeron...que daban e dieron perpetuamente hacían donación al dicho señor Arcediano de la capilla que se llama de San Elifonso, que está ante la puerta del dicho cabildo... para que en su vida él enterrase dentro en la dicha capilla las personas de su linaje, las cuales quisiese, sin hacer en el cuerpo de la dicha capilla bultos altos salvo llanos como el suelo della, e después de sus días él se enterrase en ella...Otrosi dijeron los dichos señores *Deán* e Cabildo que daban e dieron la capilla al dicho Arcediano e le hacían donación della según suyo dicho es, con condición que el dicho señor Arcediano ni los dichos sus descendientes según arriba se contiene no puedan desenterrar las personas que en la dicha capilla están enterradas hasta hoy dicho día de la fecha desta donación para los poner e enterrar fuera de la dicha capilla...⁵⁹⁸

Es evidente que no se cumplió con una de las condiciones de este contrato puesto que los sepulcros de su hijo y el suyo propio se hicieron de bulto redondo y debieron ocupar el centro de la capilla. Este hecho está documentado en las Actas del Cabildo que se conservan en el Archivo Diocesano de Ávila:

Sobre el traslado del bulto del *deán gordo*:

Este día (viernes cinco de diciembre de 1522) mandaron los dichos señores (*deán* y cabildo) que trasgase el bulto del *deán gordo* de la parte donde está al altar y que esté como mejor se pueda poner e que las rejas se estañen para que esté bien ataviada la capilla y así lo mandaron...⁵⁹⁹

El lugar al que fue trasladado era el del altar donde, sin duda, existiría un retablo dedicado al titular S. Ildefonso. El tiempo traicionaría la voluntad de D. Alonso de yacer en un sepulcro exento puesto que, como se sabe por la cita anterior, fue trasladado al lugar que ocupaba el altar, pasando a ser un sepulcro adosado.

El monumento que podemos ver en la actualidad está situado en el pilar que separa esta capilla del crucero, en el que se sitúa la capilla de S. Blas. Se abre

⁵⁹⁷ Vid Anexo XI.

⁵⁹⁸ AHN. Clero Libro 816 f° 136-136v°. Catedral de Ávila. Recogido por Ruiz Ayúcar en *Sepulcros Artísticos...* op.cit. Pág. 252.

⁵⁹⁹ Archivo de la Catedral de Ávila. *Actas del Cabildo* 1522-23, f° 54 v°.

en arco conopial propio del primer tercio del S. XVI adornado en su extradorsal con los típicos cogollos del tardogótico, y con restos de dorado en sus molduras. Este arco seguramente se realizó en el momento del traslado para adaptar el sepulcro al altar, es decir, en el primer tercio del S. XVI, como la propia estética del arco lo acredita. En el fondo se colocó un lienzo con el tema de la Piedad que proporciona al sepulcro un aspecto de altar.

La reutilización de los sepulcros como altares es un hecho que cuenta con ejemplos en otras zonas. Uno de ellos es el sepulcro de D. Manrique de Lara en la Catedral de León que, después de haber sufrido varias remodelaciones, acabó siendo convertido en el S. XV en un altar dedicado a San Erasmo. En el fondo del arcosolio se colocó una pintura del martirio del santo⁴⁹⁰.

El frente se decora con una de esas piedras que se citan en la documentación como piedras negras de Toledo, representando en el centro una pareja de salvajes que sostienen entre ellos un escudo de la familia de los Valderrábano (Fig. 43). El escudo pende de una correa, cuya simbología ya hemos explicado. Por otro lado, la costumbre de disfrazar a hombres de salvajes en las fiestas de la Edad Media tuvo una repercusión directa en la iconografía a la hora de representar a estos seres dejando manos y pies libres de vello⁴⁹¹. Esto mismo ocurre en la literatura medieval, en la que se puede destacar el Tristán de Ulrico de Estrasburgo; el protagonista se disfraza con uno de estos atuendos, tiñendo su piel con un tono verdoso como en el caso del sepulcro que estamos analizando⁴⁹². Puede verse por tanto un reflejo de la literatura en las artes plásticas.

Están rodeados por una gran masa de vegetación, en la línea del sepulcro de D. Pedro, y apoyada en su parte inferior en una pareja de leones que debieron pertenecer al sepulcro original exento. De todos es conocido el significado de estos animales en consonancia con el mundo funerario. Según Felipe Pereda los leones tienen un sentido escatológico y aparecen citados con frecuencia en pasajes bíblicos así como en los textos de los oficios de difuntos. Son comparados con la muerte como "una mandíbula que despedaza, traga y digiere los cuerpos de los finados". El simbolismo más extendido es el que relaciona al león con la resurrección⁴⁹³.

Ruiz Ayúcar ha atribuido la autoría de este sepulcro a Juan Guas. Efectivamente, el yacente es de una gran calidad artística (Fig. 44). Está realizado

⁴⁹⁰ Vid. Franco Mata, Ángela: *Escultura...* op.cit. pág. 384. Láminas 241-242.

⁴⁹¹ Azcárate Ristori, José M^{te}: "El tema iconográfico del salvaje", op.cit. Pág. 92.

⁴⁹² Merino, Eulogio y Díaz de Sarabia, Jesús P.: "Los salvajes en la heráldica. Algunas aportaciones al estudio de los tenantes españoles", op.cit. Pág. 628.

⁴⁹³ Pereda, Felipe: "El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloe y la imaginación escatológica (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, U.A.M., vol. XIII, 2001. Pp. 53-85.

en alabastro y tiene una gran calidad técnica. Aparece ataviado con las ropas de eclesiástico y representado en un profundo sueño. Se trata de la representación del finado en el "sueño de la muerte". Se apoya sobre dos almohadones decorados con borlas que conservan muy bien los restos de policromía en el borde. Porta un gran libro con el borde también dorado al igual que los almohadones y el arco. Es muy frecuente la representación de los finados con libros en sus manos, bien abiertos, o cerrados, como es el caso. Según Pacht: "el libro posee el valor del símbolo ejemplar, es testimonio de salvación"¹⁰⁴.

La presencia de libros en temas relacionados con el ámbito funerario es un hecho. Con frecuencia los yacentes aparecen representados vivos leyendo un libro, caso del Doncel de Sigüenza, o yaciendo explícitamente con libros de oraciones en las manos, como es nuestro caso. El libro tiene un simbolismo ya definido en la Biblia. Era el lugar donde constaban las obras positivas y negativas del difunto. Dependiendo de la cantidad de unas y otras se podía alcanzar la Salvación o no.

El simbolismo de los libros en relación con el mundo funerario está fuera de toda duda. En el arco del sepulcro de Martín Rodríguez de la Catedral de León los ángeles portan libros. También las figuras de los bienaventurados y ángeles que pueblan las arquivoltas de las portadas dedicadas al Juicio Final portan libros en sus manos, como es el caso, por poner un ejemplo, de las portadas de la fachada occidental de la Catedral de León. Queda así el libro como prueba documental de las acciones del difunto en vida.

Los pliegues de la ropa forman líneas paralelas que crean sensación de monotonía pero que consiguen el efecto de morbilidad propio de las telas. En el fondo del nicho el lienzo de la Piedad pertenece al momento en el que se efectuó el traslado y sustituyó al lienzo de S. Ildefonso del altar primigenio. El deán D. Alonso de Valderrábano fundó capellanía en este altar en el que se debían decir todos los días una misa por su alma:

... Y de la capilla de D. Alonso González de Valderrábano deán que fue en la dicha iglesia que se dice en el Altar de S. Ildefonso y tiene cada día una misa fue anexada por el papa Julio II de buena memoria a la mesa de los capellanes y ha de decir la misa a qualquier hora. No se puede dar misa en ningún altar del crucero de pared a pared sin que se haya alzado la misa maior¹⁰⁵.

La calidad y finura de esta escultura contrasta con la mayor torpeza con la que fue labrada la piedra negra de Toledo. En su frente aparece de nuevo el escudo de los Valderrábano, en la misma línea del sepulcro de D. Pedro, pero el virtuosismo

¹⁰⁴ Pacht, O.: *La Miniatura. Una Introducción*, Madrid, 1987. Citado en Lahoz, Lucía: *La escultura gótica funeraria...* Pág. 214.

¹⁰⁵ Archivo de la Catedral de Ávila: *Estatutos de 1513*, f.º 95.

técnico ha descendido considerablemente. Por tanto, hay que pensar que la ejecución del yacente correría a cargo de Guas. Al igual que el de su hijo, tendría también una tipología exenta, como queda antedicho. El traslado que se ordenó en el año 1522 provocaría de nuevo el encargo de apertura de un arco en el pilar donde estaba el altar y la labra de una de esas piedras de Toledo. Ésta se haría siguiendo la estética de Guas por alguno de sus discípulos. La diferencia en cuanto a calidad y cronología, puesto que seguramente se ejecutó en el S.XVI, prueban que no fue realizado por el maestro.

4.12.3 Sepulcro de D. Alonso II

En relación con la identidad del personaje enterrado en este sepulcro parece existir una confusión en la historiografía. Algunos autores citan solamente dos obispos con este nombre⁵⁹⁶, pero la teoría más acertada parece ser la que opta por señalar tres obispos "Alfonso" en el episcopado abulense. Al parecer, el primer obispo Alonso que ocupó la sede abulense fue obispo de Cartagena, trasladado a Ávila el 4 de agosto de 1361⁵⁹⁷. Por fechas, no puede tratarse del prelado enterrado en la capilla de S. Ildefonso puesto que en 1371 otro obispo del mismo nombre lo sería de Ávila. El cargo que había ocupado con anterioridad fue el de arcediano de Toledo⁵⁹⁸. Y finalmente un tercer prelado de nombre Alfonso se instalaría en la sede abulense en 1372, habiendo sido, como el anterior, arcediano de Toledo⁵⁹⁹. Carramolino, por su parte, dice lo siguiente: D. Alonso de Córdoba: en la diócesis en 1378. "Un busto de piedra con insignias episcopales, colocado cerca del altar de S. Ildefonso en la catedral cierra su sepulcro"⁶⁰⁰. Cianca cita un "D. Alonso de Córdoba, obispo en tiempo del rey D. Enrique II. Se halló con el mismo rey en las cortes que celebró en la ciudad de Toro en el mes de setiembre del año de Christo mil y trezientos y sesenta nueve. Este obispo está sepultado en el coro de la capilla mayor de la santa iglesia catedral de Ávila, según el libro de sus obitos"⁶⁰¹. Según Ruiz Ayúcar debió pertenecer a la familia Fonseca como las cinco estrellas de dos de sus cuarteles parecen indicar⁶⁰².

NOTICIAS BIOGRAFICAS DEL OBISPO

De su biografía, apenas contamos con noticias. Tomás Sobrino le identifica como obispo auxiliar de Toledo. Entre las escasas que conocemos, destaca la

⁵⁹⁶ García y García, Antonio: *Synodicon Hispanum. Ávila y Segovia*, VI, op.cit. Pág. 10.

⁵⁹⁷ Ibidem.

⁵⁹⁸ Ibidem.

⁵⁹⁹ Ibidem.

⁶⁰⁰ Martín Carramolino, Juan: *Historia de Ávila y su obispado*, op.cit. Pág. 399.

⁶⁰¹ Cianca, Antonio: *Historia de la vida, invención, milagros y traslación de S. Segundo, primer obispo de Ávila*, op.cit. Pág. 146.

⁶⁰² *Sepulcros*..., op.cit. Pág. 69.

aportada por Carramolino que nos informa de su presencia en la ceremonia fundacional del monasterio de San Jerónimo de Guisando⁶⁰¹.

De cualquier manera, el antecesor de D. Diego de las Roelas parece ser que tuvo también una procedencia toledana⁶⁰². El lugar que eligió para su enterramiento fue la capilla de S. Ildefonso del templo del Salvador, una advocación quizás elegida en función de su origen toledano. Aunque la ubicación actual del sepulcro nos lo presenta en un arco adosado al muro, tenemos motivos para pensar que su tipología original fue exenta.

Eduardo Ruiz Ayúcar llamaba la atención sobre el hecho de que se halle enterrado en la capilla de la familia Valderrábano⁶⁰³. La explicación se encuentra en el contrato entre D. Alonso González de Valderrábano y el Cabildo catedralicio⁶⁰⁴ por el que se cede la capilla a D. Alonso. No puede desenterrar las personas que en la dicha capilla están enterradas hasta hoy dicho día de la fecha. Lo que se deduce es que este obispo ya estaría enterrado en el momento en que la capilla fue adquirida por la familia de los Valderrábano⁶⁰⁵, siendo respetado puesto que era una de las condiciones impuestas en el contrato.

EL SEPULCRO

Según Gómez Moreno el arcosolio pertenece al último tercio del S.XV como el de D. Pedro. El yacente debió ejecutarse muerto Alonso II al final de la década de los 70 en el S. XIV. Es el primer enterramiento que se realizó en esta capilla, seguramente también fue exento arrimándose a la pared cuando se colocaron los sepulcros de los Valderrábano por falta de espacio (Fig. 45).

En el frente presenta una decoración vegetal compuesta de roleos y entre la fúscas animales y seres fantásticos. Desde el punto de vista estilístico coincide, en lo sustancial, con otras obras del taller toledano de Ferrand González. Sabemos que este taller trabajó para la catedral abulense desde el S. XIV en el interior de la portada occidental del templo, donde aún se conserva la decoración a base de los típicos medallones tetralobulados⁶⁰⁶. La relación con Ferrand González ya fue puesta de manifiesto por Teresa Pérez Higuera que situaba esta obra en la primera

⁶⁰¹ Martín Carramolino, Juan: *Historia de Ávila*... op.cit. Pág. 389.

⁶⁰² Tomás Sobrino alega que cumplió funciones de obispo auxiliar de Toledo. García y García, A.: *Synodicon*... op.cit. Pág. 10.

⁶⁰³ *Sepulcros*... Op.cit. Pág. 69.

⁶⁰⁴ AHN. Clero. Libro 816, f.º 136-136vº, Catedral de Ávila. Recogido por Ruiz Ayúcar en *Sepulcros Artísticos*... op.cit. Pág. 254.

⁶⁰⁵ Ruiz Ayúcar, E.: *Sepulcros Artísticos*... op. cit. Pág. 69.

⁶⁰⁶ Martínez Frias, José M.º: *La huella de Juan Guas en la Catedral de Ávila*, op.cit. Pág. 14.

etapa, desarrollada entre los años 1385-1390⁶⁹. La mayor parte de los sepulcros adscritos a él son o fueron exentos en su origen. Por otro lado, el frente está constituido por lo que parecen ser dos costados largos de un sepulcro. Un análisis detenido nos ha permitido comprobar la existencia de un corte entre uno y otro que demuestra que fueron unidos en una época posterior. Esto nos lleva a pensar que el sepulcro se encontró en su origen en el centro de la capilla y cuando la capilla fue cedida al *deán gordo* se arrimó el bulto a la pared. Esta labor seguramente la realizó el taller de Guas, que trabajó posteriormente en la ejecución de los sepulcros de los Valderrábano.

En el frente del sepulcro los elementos vegetales terminan en formas orgánicas de animales o humanas⁷⁰. Aparecen seres fantásticos y entre ellos medallones lobulados que albergan en su interior el escudo. Están en la línea de los ejecutados por el taller de Ferrand González, así como el tipo de hoja alargada utilizada en la separación entre un friso y otro. Esta misma decoración la encontramos en otro sepulcro del mismo taller, el del obispo de Lugo enterrado en Santa Clara de Toledo que, a pesar de pertenecer a una etapa distinta, presenta los mismos motivos entre los medallones, hojas con bordes aserrados, tallos ondulantes de los que surgen bocas de animales⁷¹.

La importancia que va adquiriendo la representación precisa de los elementos vegetales indica un cambio de mentalidad con respecto a épocas anteriores como el románico, en las que existía un rechazo ante las cosas naturales por juzgarlas como propias del ámbito terrenal y por tanto insertas en el mundo del pecado. En el gótico surge una atracción creciente por todo lo natural. Ya no forman parte de un mundo maldito, preso del pecado, sino que pertenecen al mundo creado por Dios. Por eso, en las artes en general, se observa un cierto progreso hacia el realismo, utilizando decoración vegetal por todas partes y demostrando un interés creciente por todo aquello que se percibía por los ojos, dejando atrás el prejuicio de un rechazo constante de las cosas terrenas.

Las formas artísticas ya no son concebidas única y exclusivamente en función de una labor didáctica, sino que se observa un cambio en lo que se refiere al acreamiento al mundo natural considerado como algo surgido de las manos de Dios y reflejo de su pensamiento, abandonando el carácter geométrico y abstracto del arte románico y del primer gótico.

⁶⁹ Pérez Higuera, M^a Teresa: "Ferrand González y los sepulcros del taller toledano", op.cit. Pág. 138.

⁷⁰ Según Baltrušaitis el origen de esta decoración es asiático. Son abundantes los detalles decorativos orientales en obras medievales, debido al comercio, a las peregrinaciones o a las cruzadas. Vid Baltrušaitis, Jurgis: *La Edad Media Fantástica. Antigüedades y exotismos en el Arte Gótico*, op.cit.

⁷¹ Cendón Fernández, Marta: "Un obispo de Lugo en Santa Clara de Toledo", op.cit. Pp. 302-310.

La importancia del mundo natural ya fue puesta de manifiesto en el siglo XII por Hugo de San Víctor que había formulado la teoría del simbolismo universal: *toda la naturaleza expresa a Dios*¹¹².

Por su parte, el yacente es de menor calidad artística que el frente, lo que denota que no fue realizado por el mismo taller. La rigidez, su acusado geometrismo y la torpeza técnica con la que han sido ejecutados el rostro y la mitra, no están en la línea de los excepcionales yacentes ejecutados por el taller de Ferrand González. Hay que pensar en la intervención de mano de obra local, menos adiestrada, que se encargaría de esta parte.

4.13 Capilla de San Andrés

Se trata de la capilla que sirve de base a la inacabada torre meridional. Al igual que la frontera de San Miguel, antes de las reformas emprendidas en el S. XV, no formaba parte del interior del templo sino que constituía un espacio independiente al exterior.

Allí se encuentra también la subida a las torres y a la antigua tribuna que se levantaba en el nártex original.

Sólo se conserva un sepulcro que no tiene gran alcance artístico y que pertenece a la tipología arquitectónica. La inscripción de Manso le identifica como el enterramiento de *D. ANTON CANÓNIGO AÑO I U CCXXI*.

Está concebido a manera de balcón con dos arcos que se apoyan en una columna central de granito. No vamos a repetir aquí el simbolismo de estas estructuras y su derivación de modelos arquitectónicos, para lo que remito a los capítulos en los que se analizan estas cuestiones.

¹¹² Białostocki, Jan: *El arte del S.XV. de Parler a Durero*, op. cit. Pág. 132. En la contigua capilla de S. Blas, encontramos un friso que cumple las mismas características de los que forman el frente del sepulcro de Alonso II. Está situado bajo la estatua yacente de D. Blasco Dávila. Se trata de un sepulcro de tipo *enfau* que no presenta coherencia con este friso. Una posible explicación puede ser que formara parte del sepulcro exento de D. Alonso II y que en el momento en que fue trasladado al muro, uno de los fragmentos sobrantes se reaprovecharan en este enterramiento. Puesto que no presenta ningún motivo heráldico que nos permita confirmar esta teoría, queda pues en el campo de las hipótesis.

5. EL CLAUSTRO COMO ESPACIO FUNERARIO



Institución Gran Duque de Alba

El claustro es un espacio de gran importancia en la historia del arte y de la arquitectura. Se trata de un espacio cerrado, rodeado por un muro, que ha sido utilizado durante siglos para diferentes fines. En la actualidad, el claustro sigue siendo un espacio muy valorado, tanto por su belleza como por su significado histórico y cultural.

Sobre el origen del claustro no hay nada seguro. El actual comenzó a construirse en el S. XIV en el episcopado de D. Sancho Blázquez, pero previamente existió un espacio, aunque no podemos asegurar que tuviese el trazado de un claustro propiamente dicho⁶¹³.

Lo que sí podemos asegurar es la existencia en los lados norte y este de enterramientos fechados en el S. XIII. Este hecho llevó a Gómez Moreno a hablar de un espacio anterior que cumplió esta función⁶¹⁴. La misma opinión manifestó Quadrado que argumentó que el claustro conservado debió ser precedido por uno previo "imitado según sus alcances por los constructores del actual"⁶¹⁵. Esta posibilidad es negada por Eduardo Carrero que justifica su tesis teniendo en cuenta los problemas económicos por los que pasó el Cabildo hasta entrado el S. XIV⁶¹⁶.

Lo que es seguro es que en el lugar del claustro actual, antes del S. XII, se situó un refectorio⁶¹⁷. Esto es algo común a otras diócesis debido a la vida regular que llevaron en un primer momento los Cabildos. Está probada la vida monástica en las Catedrales de León, Astorga, Santiago de Compostela, Valpuesta y Lugo⁶¹⁸. De tal manera que en el S. XII la distinción entre clérigos y monjes no estaba clara. Lo más lógico sería pensar que en el S. XIII el Cabildo pasaría a tener una estructura secular y en el lugar del antiguo refectorio se levantarían algunas de las dependencias situadas alrededor del claustro que responderían a las nuevas funciones del Cabildo. Entre estas dependencias se encontrarían las distintas

⁶¹³ Parece ser que se trataba de un "corral de canónigos" donde el Cabildo desarrollaba una vida bajo regla. Vid. Carrero Santamaría, Eduardo: "Las oficinas capitulares de la catedral de Ávila". *Cuadernos Abulenses*, op.cit. Pág. 130.

⁶¹⁴ Gómez Moreno, Manuel: *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, op.cit. . Pág.83.

⁶¹⁵ Carrero Santamaría, Eduardo: "Las oficinas capitulares..." op.cit. Pág. 129.

⁶¹⁶ Ibidem.

⁶¹⁷ Ibidem. Pág. 129-130.

⁶¹⁸ Nieto Soria, José Manuel y Sanz Sancho, Iluminado: *La época medieval: Iglesia y Cultura*. Istmo, Madrid, 2001. Pág. 61.

sacristías, la capilla de S. Bernabé, el Sagrario, construidas todas ellas en el siglo XIII⁶¹⁹. Por tanto el perímetro del claustro, junto con algunas de sus estancias, se empezó a delimitar en el S. XIII, pero la configuración del claustro tal y como lo vemos hoy no se iniciaría hasta el S. XIV⁶²⁰ por sus lados Norte y Este.

El claustro constituyó el marco ideal para un sinfín de ceremonias litúrgicas que se desarrollaron en sus galerías⁶²¹. En este sentido, está en la línea del resto de catedrales en las que el claustro fue un espacio funerario y como consecuencia de ello escenario de procesiones y otros ceremoniales.

Sus muros estaban ocupados por pinturas y esculturas cuyo simbolismo estaba en clara consonancia con su finalidad funeraria. Es un hecho registrado en todas las catedrales, como es el caso de la Catedral de Zamora, en cuyo claustro las sepulturas también estaban ubicadas cerca de imágenes escultóricas⁶²² o la propia Catedral de Lérida donde se han documentado numerosas esculturas existentes en las galerías del claustro⁶²³.

Estos grupos escultóricos se han podido documentar por las noticias aportadas por los libros de aniversarios. Sabemos que existió un grupo de la Anunciación (iconografía muy frecuente en el arte funerario. Muchos sepulcros la incluyen en su decoración como es el caso del de Muñio Ponzardi en el claustro de la Catedral de León. También allí destaca una Anunciación-Concepción en uno de sus capiteles, clara alusión al comienzo de la Redención, pleno de significado en un espacio que tenía, entre otras funciones, las funerarias):

Doña Pla hermana de Roman Pérez yase en el corral de la claustra en el iusyllo q llega la cabeça al pilar do está la Marya e el Angel⁶²⁴.

El padre e la madre del chantre don Muño yase en el corral de la claustra en derecho de la pymera estación do están las ymagines de la Marya e del Angel e es la cabeça de la fuesa fasya ellas⁶²⁵.

Ximen Gómes yase en la claustra en el arco grande en derecho de la Maria e del ángel de las dos fuesas en arco la de abaxo. Era MCCC XXXIII⁶²⁶.

⁶¹⁹ Carrero, "Las oficinas capitulares...", op.cit. Pp-132-145.

⁶²⁰ Ibidem. Pág. 145.

⁶²¹ Vid. Anexo XII (Documentación).

⁶²² Carrero Santamaría, Eduardo. "El claustro medieval de la catedral de Zamora..." op.cit. Pág. 123.

⁶²³ Fité i Llevot, Francesc. "Ritual i Cerimònia a la Seu Vella de Lleida: les devocions, aniversaris i fundacions", *Imágenes y Promotores en el Arte Medieval*, op. cit. Pág. 379.

⁶²⁴ Carrero, "Las oficinas capitulares...", op.cit. F. 91 vº.

⁶²⁵ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 914-B, F. 95.

⁶²⁶ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 907b. F. 200 vº.

No sabemos qué ocurrió con éste y el resto de las esculturas que completaban la decoración del claustro, pero debemos citar una Anunciación de dudosa procedencia que se encuentra situada en las enjutas de la portada de los Apóstoles (Fig. 46). Pese a la pésima conservación, el análisis estilístico nos lleva a una cronología de finales del S.XIII principios del XIV. Por tanto es anterior a la intervención de Juan Guas y al traslado de la Portada de los Apóstoles al costado norte de la Catedral. Por otro lado, el propio tamaño de las mismas impide considerarlas como parte integrante de las antiguas jambas de la portada⁶²⁷.

Aunque hasta el momento no tenemos pruebas más contundentes que lo demuestren se puede aventurar la hipótesis de que se trate del grupo que se encontraba en su origen en las galerías del claustro. La Virgen vestida con la tradicional túnica y manto, que le cubre la cabeza, porta en una mano un libro mientras que con la otra se tira del fiador. Ya hemos hablado con anterioridad del significado de este gesto y su frecuente presencia en marcos con carácter funerario. Un ejemplo lo vemos en el yacente de Blasco Muñoz o en el de Dña Elena en la Catedral Vieja de Salamanca.

El ángel ha sufrido mucho más la erosión. Se puede intuir que portaba la filacteria de la salutación en uno de sus brazos, pero nada de esto nos ha llegado.

Otros grupos documentados son un Crucificado entre María y San Juan (*Domingo Martín hijo de Marti Muñoz yaze en la claustra en la fuesa del arco en la pared do está el Ihu e la Marya e Johan, era de mill e tresyientos e treynta e tres*⁶²⁸). De nuevo un tema con claras alusiones a la salvación de los hombres, omnipresente en multitud de sepulcros como parte integrante de su decoración.

Una Magdalena (*Marti Fenandes companero preste yaze en la claustra de yusi de la Magdalena, de las tres laudes quebradas la de en medio...*⁶²⁹). Seguramente estaría acompañada de su tradicional atributo, el bote de perfumes. Se trata de un personaje que alcanzó la salvación tras ser perdonado por Cristo y presente en la Muerte, Descendimiento y Resurrección del Salvador. No olvidemos su protagonismo en la escena del *Noli me Tangere* que, por cierto, se encontraba también representada en uno de los muros del claustro⁶³⁰.

Otras esculturas son una Virgen con Niño, una Piedad, la rueda de Santa Catalina con una estrella (*Catalyna Ferrandes yaze saliente de la egleysa a la*

⁶²⁷ Panadero Peropadre, Nieves: *Estudio iconográfico...* op.cit. Pág. 87.

⁶²⁸ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 907b.

⁶²⁹ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 914-R. F. 82.

⁶³⁰ Fray Pedro de Salamanca contrata el *Noli me Tangere* del claustro y Sansón un *San Miguel* entre otras, vid Silva Maroto, "Nuevos datos...", op.cit. Pág. 158.

claustra en la sepultura a do está encima figurada la rueda de Santa Catheryna⁴¹...). Como vemos, temas que encontramos con frecuencia en otros contextos funerarios.

Los grupos escultóricos se completaban con las escenas pictóricas que decoraban los muros con escenas del Génesis, santos y otros episodios referentes a la Salvación y Resurrección en consonancia con la funcionalidad del propio claustro, como el *Noli me Tangere*⁴². Lamentablemente nada de ello nos ha llegado, salvo la huella de algunos arcosolios.

5.1 Sepulcros

Ninguno de ellos presenta decoración escultórica. Algunos pueden ser clasificados en la tipología arquitectónica, como es el caso del sepulcro de **D. Ada el Mayor** situado a mano izquierda junto a la puerta que comunica el claustro con la Catedral, como indica la siguiente cita:

Don Adam el Mayor yase en la pared fuesa del archo como entra onbre de la yglia a la claustra a man ysquierda tras la puerta era de myll e treçientos e catorce⁴³.

Sigue la estructura inaugurada en la basilica de San Vicente a base de arquillos que se apoyan en capiteles colgantes. El frente presenta el borde rodeado con esa línea aserrada que veíamos en el sepulcro del obispo electo D. Domingo Martínez, en el del obispo Domingo Juárez o en el del alcalde Domingo Núñez en la nave lateral del templo.

A continuación, y ya en el muro este, el sepulcro de **Dña Bona** es el más original de todos ellos:

Doña Bona yase en la claustra en el archo do está el ihu cerca el cabildo⁴⁴.

El arco polilobulado así como el remate en forma de mitra recuerda a modelos leoneses, como los sepulcros de D. Rodrigo Álvarez, D. Martín Rodríguez o Diego Ramírez de Guzmán en la Catedral de León, todos ellos abiertos en el muro mediante arcos polilobulados o el sepulcro de D. Arnaldo que remata en arco mitrado.

⁴¹ AHN, Sección Códices. *Libro de aniversarios* 914-B, f. 89.

⁴² Las obras pictóricas del claustro corrieron a cargo de Sansón Florentino, en buena parte. Colaboraron con él y continuaron su obra Fray Pedro de Salamanca, Fernando González de San Martín, García del Barco y Blasco. Vid Silva Maroto, Pilar: "Datos para la biografía...", op.cit. Pág. 158.

⁴³ AHN, Sección Códices. *Libro de aniversarios* 914-B, f. 83 v.

⁴⁴ Ibidem, f. 85.

En el frente, la decoración de arcos entrelazados que vemos en otras obras de la capital, como son prueba de ello los sepulcros de los Estrada en San Vicente u otros en la iglesia de San Pedro.

En esta misma galería este se abren otros dos lucillos que repiten la misma decoración de arcos entrelazados o líneas en zigzag. El primero de ellos se sitúa entre la antigua puerta de entrada a la capilla de San Bernabé y la actual entrada al museo. El epitafio informa sobre el titular del sepulcro: *Dña Amira, muger de Per Esteban y hermana del obispo D. Sancho MCCCXIV*. También está enterrado su marido aunque no se especifique en el epitafio. Así lo demuestra la siguiente cita:

*Per Esteve en la claustra en el luzillo del arco primero que está ate la puerta del cabildo. Era de MCCCXVII*⁴⁹¹.

No presenta particularidad alguna encontrándose entre los que tienen decoración en zigzag.

El segundo de ellos es de gran anchura y pertenece a **Destalia Gómez y Ximén Gómez** su marido (1296)

En el muro sur solamente se abre un lucillo con el frente ocupado por cadenas entrelazadas del tipo de las que decoran los sepulcros de los Estrada en la basilica de San Vicente y uno de los Dávila en la capilla de San Miguel, lo que prueba el éxito de estos modelos tomados la mayoría de ellos de la prestigiosa basilica de San Vicente. Por el escudo, pertenece a un miembro de la familia de los Dávila del linaje de Blasco Jimeno, por cuanto presenta seis rocles.

Sin ninguna relevancia artística aparece otro lucillo junto a la actual puerta de paso hacia el interior de la iglesia que comunica con la capilla de San Andres y que viene a acrecentar el número de sepulcros que recibió el claustro.

Más interesantes son los de la galería norte. Por las noticias que nos ofrecen los libros de aniversarios, debieron formar parte de la antigua sacristía que se situaba en este lugar. Se pueden identificar con los siguientes:

*Blasco Muñoz hijo de Dgo Muñoz, yase en la claustra en el arco que es en la sacristania que está ay el Ihu (Jesucristo)*⁴⁹².

⁴⁹¹ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 907b. F. 196 vº.

⁴⁹² AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios de la Catedral* 914-B. F. 74.

*Nico M^e: hijo de Dgo M^e: yase en la claustra en l'arco q es en la sacristania que está ay el Hue e
Iohn e M^e ⁶¹⁷ (Jesucristo e Juan e María).*

El más interesante es el más próximo a la puerta del templo que está formado por dos arcos que apoyan en una columna central siguiendo la tipología que veíamos en el sepulcro del canónigo D. Antón. El epitafio ofrece la siguiente información:

*Ximen Blasco⁶¹⁸, padre de Blasco Fortún y Sancho Fortún hijo de Domingo Muñoz, finaron año
de 1235.*

Debieron existir más arcosolios, muchos de ellos desaparecidos seguramente cuando se emprendieron obras posteriores en el claustro, como puede ser la apertura de capillas privadas en el S. XVI. En concreto la capilla de las Cuevas en el ángulo sureste, la capilla en honor a Nra Sra de la Claustra en el ángulo opuesto o la capilla del Crucifijo en la galería oeste cuyas advocaciones responden a los grupos escultóricos que se encontraban situados en los muros y a los que sustituyeron.

⁶¹⁷ AHN. Sección Códices. *Libro de aniversarios* 907b. F. 225.

⁶¹⁸ Era hijo de Blasco Ximeno y estuvo al servicio del rey D. Fernando I. Sus hijos están enterrados en un arcosolio que se abre en arco apuntado con el frente de granito rodeado por la típica línea en zigzag que vemos en otros sepulcros. Está situado a la izquierda de la puerta que comunica la nave del templo con el claustro. Al otro lado de esta puerta hay otro sepulcro de características similares perteneciente a *Domingo Nuñez, alcalde del Rey; MCCC.*

6. YACENTE DE MADERA



Institución Gran Duque de Alba



Institución Gran Duque de Alba

Se trata de un yacente realizado en madera de nogal que se conserva en el Museo de la Catedral. Presenta unas medidas colosales 2,34 m largo x 73 cm ancho y representa a un obispo revestido de pontifical y sosteniendo lo que debió ser el báculo, hoy perdido (Fig. 47).

Son muchas las teorías que se han vertido sobre la posible procedencia de este yacente y su propia razón de ser. La tesis más frecuente es la que le identificaba con el obispo D. Sancho Blázquez Dávila. El destino incierto de este prelado, la enigmática procedencia de esta obra, así como el propio estudio estilístico que fecha el yacente en el S. XIV, siglo en el que murió el obispo, sirvió de atenuante para establecer una relación entre ambos. Esta hipótesis fue lanzada por Gutiérrez Robledo⁶³⁹ o Marta Cendón en su Tesis Doctoral⁶⁴⁰.

Nicolás González y Tomás Sobrino identificaron en su momento al yacente con el obispo D. Pedro IV, el antecesor en la sede abulense de D. Sancho⁶⁴¹.

Ya Gómez Moreno planteó la posibilidad de que en un principio estuviese recubierto con planchas de cobre con esmaltes siguiendo el modelo del yacente del obispo D. Mauricio de Burgos. Esta teoría fue cuestionada por Ángela Franco Mata que debido a la delicadeza del trabajo en madera dudaba de su posterior recubrimiento⁶⁴².

Un examen detenido de la pieza confirma la calidad de la talla. Verdaderamente el artista que la ejecutó tenía unas dotes artísticas incuestionables pero eso no nos impide creer en la posibilidad de su posible chapado. Aún quedan restos visibles de

⁶³⁹ Gutiérrez Robledo, J.L.: "La Catedral de Ávila", *Aquellas Blancas Catedrales*, op.cit. Pág. 19.

⁶⁴⁰ Cendón, Marta: *Iconografía del Obispo en la Castilla de los Trastámara*, op.cit, 1995. Pág. 917.

⁶⁴¹ González, Nicolás y Sobrino, Tomás: "La Catedral de Ávila", *Catedrales de España*, tomo IV, Everest, León, 1986.

⁶⁴² Citado por Cendón, Marta: *Iconografía...* op.cit. pág. 920.

clavos unidos a láminas de metal (Fig. 48). Por otro lado, llama la atención el hecho de que la mitra aparezca lisa sin ninguna labor decorativa. Normalmente suelen estar enriquecidas con cabujones y piedras engastadas. Seguramente las planchas de cobre cumplirían esta función.

Sánchez Ameijeras señala como precedente de las imágenes recubiertas de cobre los monumentos de bronce de los obispos Evrad de Fouilloy (†1222) y Geoffroi d'Eu (†1236) en la Catedral de Amiens⁴⁴. Pero quizá esté más cerca la ejecución de yacientes de madera recubiertas de cobre esmaltado que a finales del S. XII principios del S. XIII, ejecutó el taller de Limoges como se puede ver en el sepulcro de Enrique el Largo conde de Champagne (†1180) o el del obispo Eudes de Sully en la iglesia de Nuestra Señora de París⁴⁵. Por tanto, se puede decir que la ejecución de estatuas yacientes con alma de madera y cubrición de placas de metal ya se daba en Limoges una centuria antes.

En la Península Ibérica la realización de estatuas yacientes en madera destaca sobre todo en el área burgalesa, como los sepulcros de Vileña que presentan bultos funerarios en madera de roble y sin caja (Museo de Villarcayo) y están fechados a mediados del S. XIV⁴⁶ o los procedentes de Villasandino conservados hoy en el Museo Arqueológico Nacional, entre otros. También hay un sepulcro de caballero (1395-1435) en madera de castaño en San Martín de Castañeda en Zamora⁴⁷. Actualmente no presentan restos de policromía pero Gómez Moreno vio vestigios de yeso. Ejemplos de sepulcros de madera los tenemos también en Toledo, dos de los Reyes Viejos en el presbiterio de la Catedral de Toledo, el de la dama en las Monjas de Alcocer⁴⁸ o los de Santo Toribio de Liebana, Pedro González de Agüero y el de los condes de Mogrovejo en Cantabria⁴⁹.

La ejecución de obras en madera no se reducía únicamente a los bultos sepulcrales sino que al parecer existió también una importante carpintería dedicada a la ejecución de los túmulos que, a manera de catafalco, se colocaban en el presbiterio durante la celebración de los oficios fúnebres. A este respecto se refiere Alfonso X en las *Partidas* cuando dice que *no esté tumba ninguna puesta sobre la sepultura más de nueve días*⁵⁰.

⁴⁴ Sánchez Ameijeras, Rocio: *Investigaciones iconográficas...* op.cit. Pág. 128.

⁴⁵ Gómez Bárcena, M.ª Jesús: *Escultura gótica funeraria en Burgos*, op.cit. Pág. 47. Nota 13.

⁴⁶ Ruiz Maldonado, Margarita: "Escultura funeraria en Burgos...", op.cit. Pp. 53 y ss.

⁴⁷ Ara Gil, Clementina Julia: "Imágenes e Iconografía de los sepulcros en Castilla y León", Catálogo de la Exposición *Monjes y Monasterios...* op.cit. Pp. 375 y 379.

⁴⁸ Tormo, F.: "Resumen histórico de la escultura española", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. LXXXVIII, enero-marzo, cuaderno I, 1926. Pp. 856-891. Para el yacente de dama, identificado con Dña. Mayor Guillén de Guzmán en Alcocer, véase Núñez Rodríguez, Manuel: *Casa, Calle, Convento. Iconografía de la Mujer bajomedieval*, Universidad de Santiago de Compostela, 1997. Pp. 149-155.

⁴⁹ Fechados entre el S. XIV y el S. XV. Vid. Campuzano Ruiz, Enrique: *El Gótico en Cantabria*, ediciones de Librería Estudio, Santander, 1985. Pp. 413-416.

⁵⁰ Bango Torviso, Isidro: "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", op.cit., Pág. 115.

La celebración de oficios fúnebres con estatuas de madera que representaban al difunto se dio también en Francia e Inglaterra. Existía la costumbre de exponer el cadáver ricamente ataviado, siendo después sustituido por un bulto de madera debido a la corrupción del cuerpo⁶⁵⁰.

En el caso de la Catedral de Ávila también se celebraron oficios fúnebres por monarcas con bultos de madera. Conservamos detalles de la ceremonia que se llevó a cabo con ocasión de la muerte de Enrique IV en 1474 en la que *fuera de las rejas del Altar fasta el coro estaba fecho un estrado con un bulto ó ataúd todo cubierto de negro é muchas fachas de cera alrededor ardiendo*⁶⁵¹.

Aunque desborda los límites cronológicos de este trabajo, las ceremonias por la muerte de la emperatriz Isabel de Portugal nos aportan más datos en este sentido:

El domingo 18 de mayo y el lunes siguiente del año 1539 se celebran las honras por la emperatriz. En la descripción de esta ceremonia se dice lo siguiente⁶⁵²:

...hizose un bulto muy suntuoso a manera del sepulcro de Sant V[icente] de veinte y ocho pies e alto hasta el chapitel...llegaba este bulto con chapitel y todo hasta el pie de las vidrieras bajas...costó hazer este bulto, madera, clavazón y manos diez mill y cien maravedis...⁶⁵³

La importancia de esta noticia radica en la confirmación de que también en la Catedral de Ávila se oficiaron ceremonias reales con efigies de madera como en otras zonas peninsulares. Además al utilizarse el término *clavazón* se puede pensar en la posibilidad de que ese bulto estuviera recubierto de placas sujetas con clavos.

Por otro lado, no sólo se celebraban las honras fúnebres sino también los aniversarios de muerte. En el caso de la Catedral de Ávila sabemos que en los aniversarios de reyes y cardinales *sea de dezir una missa de requiem cantada a X dias del mes de octubre no siendo domingo o en día ocupado q en tal caso sean te por no o posporna. Yase de hazer con su bulto y hachas y campanas como se solían hazer*⁶⁵⁴.

Parece ser que esto se extendió también a la clase episcopal puesto que en uno de los libros de aniversarios de la Catedral custodiados por el Archivo Histórico Nacional se recoge la siguiente noticia en relación a la situación del enterramiento

⁶⁵⁰ Martínez Gil, Fernando: *La Muerte Viva. Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, op.cit. Pág. 77. En Inglaterra la costumbre empezó a practicarse en 1327 con Eduardo II y después pasó a Francia en 1422 con Carlos VI.

⁶⁵¹ Manuel de Foronda y Aguilera: "Honras por Enrique IV y proclamación de Isabel la Católica en la ciudad de Ávila", op.cit. Pág. 431.

⁶⁵² La transcripción completa se ofrece al final del trabajo en el anexo XIII.

⁶⁵³ AHN. Sección Códices. *Libro de Aniversarios de la Catedral de Ávila* 907-B. F. 245 v.

⁶⁵⁴ AHN. Sección Códices. *Libro de Aniversarios de la Catedral de Ávila* 914-B. F. 2 v.

del obispo D. Domyngo Segundo: *ante la puerta del coro del altar a do se haze las memorias de los obispos*⁶⁵⁵. Esto nos confirma la celebración de los aniversarios por los obispos en la capilla mayor del templo.

Conocemos el desarrollo del aniversario por el deán D. Alfonso González de Valderrábano, una de las dignidades de la Catedral, cercana a la de obispo:

...este aniversario se a de hazer como a cardinal y ande poner e su capilla de S. Ildefonso la tuba y tarimas a de aver canto de órgano...⁶⁵⁶.

Constituye una importante prueba que demuestra cómo en el caso de los aniversarios de las dignidades eclesiásticas de la Catedral se celebraban de una forma similar a los de los reyes, con bulto de madera.

Esta misma ceremonia se extendería a la figura del obispo, como lo demuestra la siguiente noticia sobre el obispo D. Gerónimo Manrique de Lara q murió en Madrid este día (1 de septiembre) *por lo mucho que dexó a esta yglia, a su fábrica y se haga con bulto entre los choras como por el deán gordo, de canto de órgano*...⁶⁵⁷.

Por tanto la hipótesis que proponemos es que el yacente de madera conservado hoy día en el Museo Diocesano, no representa a un obispo en concreto sino que se trata de un bulto de aniversarios utilizado por la clase episcopal para las celebraciones litúrgicas. Quizás esta pueda ser la razón de que el bulto no tenga ningún detalle identificativo, en un momento en el que se intentaba por todos los medios evitar la muerte social utilizando rasgos distintivos como pueden ser los propios escudos.

⁶⁵⁵ Ibidem. F. 101 v.

⁶⁵⁶ Ibidem. F. 92.

⁶⁵⁷ AHN. Sección de Códices. *Libro de Aniversarios de la Catedral de Ávila* 914-B. F. 72.

7. SEPULCROS DESAPARECIDOS



Institución Gran Duque de Alba

Aunque seguramente fueron muchos, sólo tenemos documentados tres. Entre las capillas de Santa María y Santiago estaba enterrado el arcediano de Alba Don García Alfonso, al parecer representado en una escultura yacente:

(24 febrero). El tercero sábado deste mes debe dezir una misa de Santa Maria por don García Alfonso arcediano de Alva e han de salir sobre su sepultura do está su fygura de preste entre los altares de Santa Maria e de Santiago¹⁵¹.

Los otros dos tiene mayor importancia. Se trata de los sepulcros de Gómez Dávila y Gonzalo Dávila.

7.1 Sepulcro de Gómez Dávila

Fue hijo de Blasco Ximeno y por tanto perteneció al linaje de los Dávila. A su vez, su hijo D. Blasco Dávila fue obispo de Sigüenza y también tiene su enterramiento en la capilla, conservado en este caso.

Las crónicas le presentan como un caballero de un gran valor que luchó en multitud de batallas, destacando por encima de todas ellas la guerra de Portugal, en la que desempeñó el papel de capitán general en nombre del rey Enrique II.

Como miembro de este linaje dispuso su enterramiento en la capilla de San Blas en el crucero. Debió de ser un sepulcro exento puesto que conservamos información proporcionada por Luis Ariz a comienzos del S.XVII, quien nos habla de la presencia de un *bulto que representa su figura*, refiriéndose a unos versos situados en su sepulcro:

Fue armado cavallero, como lo manifiestan los versos, escritos con letras de oro, en una tarjera que está en su sepulchro, a los pies de un bulto que representa su figura: faltan en ella algunas letras, por estar gastadas del tiempo, pero lo que se puede leer, dize así:

¹⁵¹ Ibidem. f. 16 vº.

Aquí yaze Gil Gómez Dávila... de a cavallo armado... vasallo que fue de nuestro señor el Rey,
y su Reyno de... Portugal, en un lugar que llaman Lasaona... e gánale, y otros muchos lugares del
Reyno de Portugal. Este cavallero finó jueves, ocho de octubre, año de nuestro Salvador Jesu
Christo de 1384.

Y en dos renglones, de letra más menuda, dize en portugués:

Oh tú leedor di parte a O Señor, por mí,

Que Deus depare quen diga por ti.

Están estos letreros en la capilla de San Blas, en el crucero de la Yglesia Mayor, donde está
enterrado⁴⁹³.

Sin embargo, se conserva también un “memorial”, al que se hace referencia en
la carta de Ariz, que dice lo siguiente:

A los pies del bulto de mármol que está en la capilla de S. Blas, que llaman del obispo D.
Sancho Blázquez, conjunto al mismo obispo, está a sus pies una tarjeta de hierro bruñido, y en ella
unos renglones de letras doradas, de las cuales, por estar ya gastadas y deshechas a causa de no estar
esculpidas, sino pintadas, no se puede leer más de esto:

Aquí yaze Gil Gómez Dávila
de a caballo armada vasallo
que fue de nuestro Señor el Rey y su
Reino de [tachado Portugal]

Alrededor del cuerpo, en el túmulo y orla dice:

De Portugal. Tuvo cercada Alsaora e ganó a otros lugares muchos del Reino de Portugal. Este
caballero finó jueves, a ocho dias del mes de octubre, año del nacimiento de nuestro Salvador
Jesucristo de mil quatrocientos quatro años

Al fin de este letrero, y a la esquina del bulto, en dos renglones pequeños, uno sobre otro dice:

Oh tú, leedor: dípane al Señor por mí,
que Dios depare quien diga por ti⁴⁹⁴.

Lo que se desprende de todo ello es que existió un bulto de mármol exento,
puesto que se alude a él como *túmulo*, situado junto al sepulcro del obispo D.
Sancho, demostrando de este modo que éste también fue enterrado, seguramente
en un sepulcro de bulto redondo.

Entre la primera cita y la segunda a que nos referíamos más arriba hay una
diferencia de fechas. En una se fija como año de su muerte 1384 y en la otra
1404. Está claro que la segunda se refiere a la era y la primera al año. De todos

⁴⁹³ Ariz, Luis: *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila*, op.cit. Pág. 333.

⁴⁹⁴ Ibidem. Pág. 487.

modos una de las dos es falsa puesto que la diferencia entre la era y el año es de 38 años. Debió de realizar una lectura errónea ya que, como él mismo indica, las letras estaban *gastadas y deshechas, a causa de no estar esculpidas, sino pintadas...*

Es más probable que la fecha de defunción se acercara más al año 1384 puesto que se sabe que acompañó al rey Enrique II a las Cortes de Toro, donde le confirmó el donadio de Navamorcuende y Cardiel *a ocho días de septiembre de la era 1409 –año 1371*⁶⁶¹.

Cuando Ballesteros realizó su *Estudio Histórico de Ávila* en el año 1896, el sepulcro del caballero Gómez Dávila ya no estaría en la capilla puesto que, de haber sido así, hubiera incluido su epitafio en el capítulo que dedicó a las inscripciones sepulcrales de la Catedral⁶⁶².

7.2 Sepulcro de Gonzalo Dávila

Gonzalo Dávila era hijo de Sancho Sánchez perteneciente al linaje de Blasco Jimeno. Fue corregidor de Jerez y participó de una forma muy activa en la conquista de Gibraltar, gracias a lo cual los reyes le concedieron añadir a los seis rocles de su escudo un león coronado y la bandera de los moros con una media luna y letras arábigas. Ocupó también el cargo de Maestresala de los Reyes Católicos. En compensación a sus servicios los Reyes le concedieron también el Maestrazgo de Calatrava. Poco antes de morir le eligieron como ayo de su hijo el príncipe Juan, pero murió el 10 de septiembre de 1482⁶⁶³.

En este caso se conserva un documento fechado en 1465 en el que solicita al Cabildo un lugar para disponer su enterramiento. Se lo otorgó *entre los postes del predicatorio... junto al altar de Santa Caterina*⁶⁶⁴. Después de imponerle una serie de condiciones, se le indica que allí podrá enterrar a las personas que quisiera.

Gonzalo de Ávila encargó la obra probablemente a Juan Guas, que por entonces ya trabajaba en Ávila⁶⁶⁵.

Sin embargo, meses después, el Cabildo cambia de opinión y prohíbe el enterramiento de Gonzalo y de cualquier miembro de su familia *salvo que sean*

⁶⁶¹ Ibidem.

⁶⁶² Ballesteros, Enrique: *Estudio histórico de Ávila. Su territorio*, Ávila, 1896. Pp. 357-366.

⁶⁶³ Ariz, Luis: *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila*, op.cit. Pp. 294-295.

⁶⁶⁴ AHN. Sección Códices. Códice 411-B. F. 33 vº. Recogido por Eduardo Ruiz Ayúcar en *Sepulcros artísticos*... op.cit. Pp. 15-16.

⁶⁶⁵ Ruiz Ayúcar, Eduardo: *Sepulcros*... op.cit. Pág. 15, Anexo IX (Documentación).

*llanos e non en otra manera*⁶⁶⁶ lo que contradecía la intención de éste que pretendía realizar un suntuoso sepulcro exento de gran altura.

El monumento no se conserva pero sí se ejecutó puesto que sirvió de modelo para el sepulcro de los Águila tallado por Juan Guas para el convento de San Francisco⁶⁶⁷.

Hasta el momento no se sabe el lugar definitivo del sepulcro. Sin embargo, de nuevo Ariz nos proporciona la clave. Después de dar la fecha de su muerte -1482-, añade, *como consta de su testamento y sepultura en la capilla del Obispo do Sancho de la santa Yglesia mayor de Ávila*⁶⁶⁸.

Esto significa que en el S.XVII en que escribe Ariz, D. Gonzalo Dávila tenía su enterramiento en la capilla de su linaje. Hay que suponer que, tras la prohibición por parte del Cabildo de situar su sepulcro de bulto en el lugar más prestigioso del templo, la capilla mayor, eligió como morada eterna la capilla familiar donde estaban enterrados sus familiares, entre los que se encontraba su padre⁶⁶⁹.

⁶⁶⁶ Ibidem.

⁶⁶⁷ Ibidem. Pág. 16. Para hacernos una idea de cómo debió ser remito al apartado de documentación en el que se incluye el contrato de 1488 entre Juan Guas y Sancho del Águila para llevar a cabo el sepulcro de sus hermanos. Anexo IX.

⁶⁶⁸ Ariz, Luis: *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila*, op.cit, Pág. 295.

⁶⁶⁹ AHN: Sección Códices. *Libro de aniversarios* 8B. F. 22vº. (S.XV). *Este día (27 de enero) falleció donna María de Ribera muger q fue del noble cavallero Gómes de Ávila señor de Villanueva e de San Roma este día los señores dean e cabildo an de dezir vigilia e salir sobre su sepultura en la capilla de San Blas entre la pared e la sepultura de Sancho Sánchez cuballero*

8. CONCLUSIÓN A MODO DE EPÍLOGO

El objetivo del Hombre medieval está cumplido. La pervivencia de su recuerdo a lo largo de los siglos es un hecho y la prueba la tenemos en este mismo estudio. Son los monumentos funerarios los que han preservado su memoria y los que han provocado que hoy estemos hablando de ello.

Como se deduce de las páginas escritas, detrás del encargo de un sepulcro artístico se proyecta toda una vida. No basta, pues, con hacer una mera clasificación de obras, sino que es mucho más complejo porque, tras ellas, se despliega toda una mentalidad. Hacia ese fin hemos tendido en este trabajo, comprobando de este modo, que la preocupación por el momento último es común a todas las clases sociales, desde las más humildes a la más poderosas. Esta diferencia económica se ve reflejada en el lugar elegido como último destino.

La Catedral fue el espacio eterno de las altas esferas sociales y, en ese sentido, nos ofrece una imagen sesgada de la sociedad medieval. Supone el comienzo de la andadura gótica en la Península. Comenzó siendo un edificio protogótico, en la línea de las iglesias cistercienses que presentan girola con capillas alrededor, para acabar absorbiendo las novedades que llegaban poco a poco de Francia.

De iglesia pasó a desempeñar también la función de fortaleza, dentro de la costumbre generalizada en la Edad Media de utilizar los edificios religiosos como bastiones. De este modo constituirá un enclave compartido por las autoridades religiosas, civiles y militares. No solamente en lo que se refiere a la utilización física del edificio, sino también en su dimensión espiritual, al ser uno de los principales destinos elegidos para el descanso eterno por ambos grupos.

Bajo ese prisma hay que entender el particular mensaje de cada una de las obras. Ese mensaje sigue un código especial que hemos intentado descifrar a lo largo de estas páginas. Para ello, hemos analizado la advocación de la capilla, elegida en función de todo un sistema de creencias, del lugar que ocupa el espacio dentro de la topografía general del templo y de la propia biografía del patrono.

El análisis de las obras se ha hecho en función no sólo de la forma sino también del contenido. Son reflejos de una personalidad y una época, por ello, no sólo se ha tenido en cuenta su estilo sino también el uso y significado profundo, llegando a la conclusión de que ninguna imagen se elige al azar sino en función de un mensaje cuidadosamente elaborado.

Los artistas son los encargados de representar el contenido de un "pensamiento". Hasta aquí llegaron los ecos de los principales centros escultóricos. Y, en este sentido, tendríamos que hablar de provincialismo o, si se prefiere de marginalidad. El propio carácter periférico de la ciudad condicionó el desarrollo artístico. Así vamos a encontrar influencias de varias zonas que derivan en un eclecticismo tal, que unido a las aportaciones locales, va a generar un arte original. Pero aparte de la dependencia con respecto a los principales focos de Burgos, León, o Toledo, contaremos con obras salidas directamente de los grandes talleres, como veíamos en el caso del sepulcro del obispo D. Diego de las Roclas o con la intervención directa de Juan Guas como maestro de la Catedral abulense.

El trabajo de Guas fue fundamentalmente escultórico. Realizó las obras de adaptación tras el traslado de la portada occidental al costado norte de la Catedral. Dirigió los trabajos de una nueva portada en el lugar de la anterior y parece ser que en 1471 se le contrató también para la construcción de una capilla en el claustro pero, si se llevó a término, nada de ello nos ha quedado⁶⁷⁰. El resto de su producción en la capital abulense se centró en la ejecución de obras sepulcrales que, en el caso de las conservadas, vienen a sumarse al importante capítulo de escultura funeraria de finales de la Edad Media.

No se puede hablar pues de un taller propio, ni en escultura ni en pintura. Todas las obras son el resultado de una intervención conjunta de artistas provenientes de otras zonas o bien de artistas locales que absorben las novedades pero dejando su impronta en los detalles, creando así una suerte de hibridismo propio de un centro periférico como es Ávila en la Edad Media.

Pero la realidad no la conforman únicamente lo restos que conocemos por conservarlos, sino también todo lo que forma parte de una memoria histórica desconocida por diferentes motivos. Por eso hemos dedicado un capítulo a los monumentos desaparecidos de los que nos ha llegado alguna noticia documental. Son un testimonio de la auténtica realidad desdibujada por el propio transcurrir histórico.

⁶⁷⁰ ...tomaron e rresçibieron por maestro a Juan Guas, pedrero vº de la çibdad de Toledo, pa que syrva en la dha yglia en las cosas que fueren nescasarias de canterio, especialmente pa q luego ponga abra de faser una capilla en la claustra de lu dicha Yglesia, edificado en el corral de las casas donde moraua el señor don Ruy González, deán que Dios aya... Gómez Moreno, op.cit. Pág. 85.

Y tras este "viaje" por el espacio de trasmundo resta decir una única palabra:
eternidad...

DOCUMENTACIÓN

Institución Gran Duque de Alba

9. DOCUMENTACIÓN



Institución Gran Duque de Alba

ANEXO I

Sinodo de Alonso de Fonseca, 10-14 de Septiembre. 1481

(García y García, Antonio.: *Synodicon Hispanum Ávila y Segovia*. VI, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, MCMXCIII. Pág. 139)

...Y que ninguna sepultura esté más alta del suelo...

...Y mandamos que todas las sepulturas sean en tierra llana e iguales del pavimento y suelo de la yglesia, de manera que no se pongan ni tengan tumbas sobre las sepulturas, ni se fagan hultos y otras cosas semejantes, porque se ha fallado que dan y traen impedimento a las yglesias...

ANEXO II

Sinodo de Alonso de Fonseca, 10-14 de Septiembre. 1481

(García y García, op.cit. Pág. 79)

Que los aceptantes no neupen ni encastillen las yglesias...

...Y otrosí, porque muchas personas con temeraria osadía, por tomar possessiones de algunos beneficios que dicen caer debaxo de sus gracias expectativas, encastillan y ocupan y profanan las yglesias, comiendo, durmiendo, faziendo fuego y aún peleando dentro y faziendo otros ilícitos actos, cerrando las puertas de las yglesias y no consintiendo ni dando lugar a los otros clérigos y sacristanes de las dichas yglesias para dezir y celebrar las Horas y divinos officios, ni dexan a los feligreses venir a ellos, lo qual todo redonda en grande offensa de nuestro Señor y violacion de las tales yglesias y perjuizio de los clérigos y de los parrachianos dellas, y en grande peligro de sus ánimas de los tales ocupadores...

ANEXO III

AHN. Sección Códices (9). *Obligaciones, mandas de la Catedral* 8 B. F. 65

(VII Septiembre) Las memorias que se fazen por D. Ruy Goçalez de Ávila dean que fue de esta yglia fijo de Po Goçález de Ávila señor de Villa Fraca e las Navas son estas:

El día de Sta Brigida una missa de requiem. El día de Sant Segundo otra missa de requiem. Yten otra missa de requiem un día después de Sta Maria de agosto. Yten otra missa de requiem a siete dias del mes de septiembre porque él falleció el día de Sta Maria de Setiebre estando los señores en tertia e a cada missas destas reparten diez mrs a la ración en pitança e dexó para estas pitanças el pestamo de puras en su vida. Yten le fazen otros tres aniversarios en cada anno por los préstamos que dexó a la yglia que son éstos. El dicho préstamo de puras tierra de Olmedo, Valviadero tierra de Olmedo, Calaluças con Fomillos tierra de Olmedo, echaferrero e el quarto de préstamo de Sant Pedro de Ávila Blascoeles e han de salir deste préstamo grenta mrs pa los capellanes por q digan viespas e missa en Sant Segundo. Yten dero en su vida el préstamo de Naharrillos pa el caº q dicen que non falgan del choro a tercias e a vs en quaresma el Pº que dicen e acabada la missa de cada p han de salir con una ana de Sta Maria que dicen bta dei gentix sobre su sepultura e una onon gram tuam después han de decir este rno heu muchi sobre la dicha sepultura yaze en la capilla de Sant Miguel.

ANEXO IV

AHN. Sección Códices (9). *Obligaciones, mandas de la Catedral* 8 B. F. 65 vº

La Fiesta de San Pedro. *- A veinte e nueve de junio esta fiesta faze el venerable sennor D. Nuno Goçález de Águila arcedianº que fue de Ávila e da para ella CCC mrs nuevos en esta manera cien mrs a las pmas viespas - a los matines ciento e ciento a la prima salen de los préstamos q el dicho sennor arcº dexó al cabildo han de yr los sennores con proçessiºn a la capilla de Sant Pedro pmeras vs e a matines e a las secundas vis(peras) do yaze el cuerpo del dicho arc(ediano) enterrado escríviese la meytad destes m(aravedis en el libro de las pitanças.

ANEXO V

EPITAFIO DEL DEÁN BLASCO VELASCO

Blascoe Velasco jacet hac tellure decanus,
Ecce sepultura sub terra condita dura,
Quam sibi disposuit ut melius placuit.
Doctus et urbanus valde fuit iste decanus,
Valde morosus fuit hic simul et generosus.
Blandus sermone, sapiens fuit et ratiºne,
Eloquio pastus, in toto corpore castus.
Magna fuit cura sibi semper discere iura:

Hic multos equites detulit ei pedites,
Nullum spernebat hic quambis posse tenebat
Non nimis iste vetus migravit ad aethera laetus
Omne nutrimentum sumens animae sacramentum
Tamquam sensatus fuit ecclesiae memoratus
In qua nutritus nempe fuit penitus.
Hanc cur ditavit tamquam bonus et honoravit.
De multis donis divitiisque bonis.
Divitiisque plenos simul hic ditavit egenos,
A se maiores nutritus atque minores.
Ditavit gratis munera dando satis,
Omnes herentes sibi ditavitque parentes,
Hic Antonium sanctum pro posse liventer,
Cepi apud Dominum pro causatore docenter
Cuius capellam, sub qua fecit sibi cellam
Presul contribuit, canonicis placuit.
Dispositis rebus, elapsis oco diebus
Augusti, cubuit, hunc rea mors rapuit
Era millena trecentum ter quoque dena
Iuncta quindena datur illi vita serena
Cur bene finivit paradisum querere scivit.
Ultero parcat ei gloria sancta Dei. Amen.

Blasen Velázquez deán yace aquí en el suelo
He aquí la sepultura construida bajo la dura tierra
La que dispuso para sí como mejor le pareció
Este deán fue sabio y muy urbano
Fue muy exigente y al mismo tiempo generoso
Fue persuasivo en la conversación y sabio en la razón
Sobrado en elocuencia, puro en todo el cuerpo
Fue grande su inquietud en aprender los derechos
Dirigió a muchos caballeros e infantes
Aunque tenía poder a nadie despreciaba
No muy viejo emigró hacia las alegrías celestes
Tomando todo alimento, sacramento del alma
Fue tan sensata que es recordado por la Iglesia
En la que fue sostenido totalmente
Porque ordenó y honró a ésta como bueno
De muchos dones y riquezas buenas
Enriqueció al mismo tiempo a los llenos de riquezas y a los pobres
Alimentados por él mayores y menores
Enriqueció sin interés dando bastantes cargos
A todos lo herederos y los padres se enriquecieron a su costa

(¿Por libre decisión?) tomó a San Antonio
Por defensor de su causa junto al Señor
Bajo la cual capilla hizo para sí un santuario
Obedeció al obispo, agrado a los canónigos
Con las cosas ordenadas, pasados ocho días
De agosto, yació, la muerte criminal le acribó
En era 1345 se le da vida serena
Porque acabó bien supo buscar el Paraíso.
Más allá le proteja la gloria santa de Dios. Amén

ANEXO VI

Sínodo de Alonso de Fonseca, 10-14 de Septiembre, 1481

(García y García, op.cit. Pp. 140-141)

**Que no se de charidad en los mortuarios en la yglesia ni fuera della, más que se comute
en limosna o en dar a comer a pobres en casa del defunto o de otro pariente o amigo**

Por quanto somos certificado que en algunas villas y lugares de nuestro obispado acostumbran, cada y quando entierran a alguno o a la novena o cabo de año, dar charidades de pan y queso y vino y en algunos lugares de pan y carne, donde se recrecen y vienen males y daños y deshonestades tales que dan causa a pecar y a que Dios se destruya porque, primeramente, contra toda honestad se acostumbran fazer en las yglesias comiendo y beviendo en ellas... mandamos y defendemos que en esta ciudad ni en alguna villa o lugar del dicho nuestro obispado de aquí adelante no se pueda dar ni de por defunto de qualquier qualidad o condición que sea, la tal charidad. Y si alguno por su testamento la mandare dar, se convierta en limosna a pobres o se de a comer a los tales pobres en casa del defunto o de otros qualesquier en su nombre...

ANEXO VII

Sínodo de D. Diego de las Roelas, Bonilla 4 de Julio, 1384

(García y García, Antonio.: *Synodicon Hispanum Ávila y Segovia*. VI, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, MCMXCIII. Pág. 27).

De Sepulturis

...Y mandamos que todas las sepolturas sean en tierra llana et iguales del pavimento o suelo de la eglefia.

ANEXO VIII

Claúsulas del testamento de Juan Núñez Dávila

(Recogido por Eduardo Ruiz Ayúcar en *Sepulcros artísticos de Ávila*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1985. Pp. 245-247)

... y mandamos que cuando a nuestro Señor pluguiere de nos llevar desta presente vida, que nos entierren en la iglesia y monesterio de Santa María de las Dueñas... en la capilla mayor de la iglesia, en las sepulturas que en ella tenemos hechas en las paredes de la dicha capilla, e mandamos, que si yo el dicho Juan Núñez falliesciere antes que lo haga yo en vida, que luego en el año que falliesciere me hagan un bulto de alabastro mucho bueno con sus almohadas de alabastro, armado de las armas que agora se usan e con las mangas e falda que parezcan de maila de jazerán dorado y la espada y espuelas así mismo dorado y un paje a los pies con unas espuelas doradas en la mano y una celada francesa con sus boñones dorados e un dragón sobre el que está echado el dicho paje. Lo cual todo, yo, el dicho Juan Núñez, tengo avenido con Juan Gómez y es su fiador Pero Hernández de Viniegra.

ANEXO IX

Condiciones impuestas a Juan Guas para realizar el sepulcro de los hermanos Águila en el convento de San Francisco

(AHN. Clero. Legajo 523, San Jerónimo. Ruiz Ayúcar, op.cit. Pp. 283-284)

Primariamente, ha de haber una grada de piedra sobre que ha de venir una cama de alabastro...

Ytem. Que encima desta cama ha de haber una cama la cual ha de ser nueve palmos de ancho y de largo diez palmos e de alto de la cama del bulto del Gobernador Gonzalo de Ávila, la cual tiene poco más o menos, media vara de medir de alto, con sus escudos de armas en las camas los que fueren menester, que los tengan niños o salvajes o figuras las que fueren menester, con sus follajes buenos labrada toda la cama de la manera d'ela dicha cama del bulto del gobernador Gonzalo de Ávila que Dios haya y de aquella... della, con su grada de piedra como lo del alabastro de la cama y con su letrero y vaso de alabastro como la dicha cama.

Ytem. Que encima de la cama ha de hacer dos bultos en la dicha cama el uno de Diego del Águila y el otro de Nuño del Águila que Dios haya, armado en blanco de alabastro bueno, lo que mejor que Juan Guas pueda haber con sus faldas e almohadas y armas del tiempo que sean polidas y sus pajes a los pies y echados sobre sus celadas a los pies que sean muy bien hechos y sus gorjates de maila, con sus espadas en las manos con sus mandriles muy polidos del tiempo...

Hase de dar esta obra hecha y asentada a costa e misión de todo como dicho es de Juan Guas asentada en la dicha capilla de Sant Francisco de Ávila del dicho señor Sancho del Águila por precio e cuantia de cinco mil marz...

ANEXO X

AHN. Clero. Legajo 528. San Jerónimo. (Ruiz Ayúcar, op.cit. Pág. 285)

Yo Johan Guas digo que por cuanto estoy concertado con Sancho del Águila de le dar tres piedras negras de las de Toledo asentadas, labradas de sus escudos y armas y con sus rótulos de letras a la redonda en que diga la memoria de los que están debajo sepultados, que doy mi fe de las poner allí en San Francisco en la capilla de Santa Maria de la Piedad...(1488).

ANEXO XI

AHN. Sección Códices (9). *Obligaciones, mandas de la Catedral* 8 B. F. 65

(VII Enero) D. Alfonso González de Valderrábano arcediano de Olmedo de Breviesca en las yglia de Ávila e de Burgos dexo a la mesa capitular de la yglia de Ávila anexados estos préstamos que le siguen:

Primeramente el préstamo de Martín Muños de las Pesadas e los ochavos de Valdecorneja. San Martín de Arévalo, Ataquines. El préstamo de Magazos e Moharre e el préstamo de Po Rodríguez, e el de Echasalvador e del Ferradón. El de la Puebla e el de los Vezgos Sant Symones e el de Boigas, el de Armezillo e el de Sta Maria del Berrocal. E el de Capardiel e el de Velacrespo e las tres quartas partes del préstamo de Sant Pedro e el préstamo de Santiago que es en los arravales de la dicha cibdat e el préstamo de Sto Domingo de Arévalo el de Sant Veccyte e el de Vanuelos e la prestamera de Villatoro e el préstamo de Sant Juan de la Torre.

Después desto avan tiempo el deán e cabildo aviendo respecto a la buena obra que el dicho arcediano avia fecho a esta dicha yglia de Ávila dieron la capilla de Sant Alifonso para que se enterrase en ella e su linaje eso mesmo para el capellán que ha de tener e poner ay el e los que del su linaje subçesdieren en la dicha capilla diero los fructos de Sto Domingo de Arévalo imperpetuo al capellán q ha de tener e servir la dicha capilla el qual dicho préstamo de Sto Domingo de Arévalo es delos que el dicho arcediano anexo a la dicha yglia (al margen izquierdo: lo qual confirmó el pp). Las memorias q por el se fazen cada anno son estas q arriba en este libro esta puestas. La una memoria es a XXIIII de enero e dize ansy este dicho día e la otra memoria es a XI de junio e dize ansy este dicho día etc.

ANEXO XII

AHN. Sección Códices. *Libro de Aniversarios* 907 B. F. 245 vº.

(Domingo 21 de marzo de 1539) ...acabado el sermón salieron en procesión. Fue desta manera; salieron por tras el coro y fuero sin para por el postigo de la torre hasta el altar de los reyes, en llegando allí començaron el rresponso ...Dicho dixerón luego vigilio a las nueve. Acabado fueron por la claustra diziendo sesta hasta el postigo de San Andrés. Acabada la sesta dixerón el <<atolite portas>>. Al dicho postigo estavan los cantore por la parte de dentro de la iglia. Acabado fuerosse al coro catado...

ANEXO XIII

AHN. Sección de Códices. *Libro de Aniversarios* 907 B. F. 245 vº

(1539) Muerte en Toledo la emperatriz Isabel. A otro dia la llevan a sepultar a Granada.

Domingo a deziocho de mayo y lunes siguiente... se hizieron las honras. Hizose un bulto muy suntuoso a manera del sepulcro de Sant V(cente) de veinte y ocho pies e alto hasta el chapitel. El chapitel tenía diezisiete pies, tenía encima del chapitel un crucifixo grande, el de la Pasión. Alrededor deste chapitel avia ciento y tres velas ardiendo y más quatro hachas a las esquinas. Estaba todo rodeado de almenas y en cada almena su vela. Llegaba este bulto con chapitel y todo hasta el pie de las vidrieras haxas. A la parte de avaxo avia un estado de ombre hasta la primera grada. Después deste primer suelo quatro gradas. Encima de estas gradas pusieron una tuba grande. Todas estas gradas hasta el suelo estaba enlutado. Encima de la tuba puesieron el paño de brocado del príncipe Don Ju(an). Llegaba estas gradas co tumba y todo quasi en ygal de la reja del coro. Pusieron quareta escudos de las armas reales por todo el bulto. Avia a los lados, de coro a coro, cinqueta hachas ardiendo y más otras dos a la +(cruz). Estaba ellos dos las dos do ardian las hachas, paños de luto colgados de cabo a cabo co muchos escudos. Costó hazer este bulto, madera, clavazón y manos, diez mill y cien maravedis. Vinieron todas las órdenes; los del Carmen hizieron el oficio a Nra Sº tras el coro; los de Sto Tomás a las V(rgines); los de Sant Francisco a S. Ildefonso. Vino también la cofradia de San Bernabé, hizo el oficio a Nra Sra la Piedad. Vino más la cofradia de las á(n)imas, hizieron el oficio a los reyes, e después de aver hecho su oficio, cada una de estas órdenes, salía con un responso sobre el bulto. Todos puestos por orden. En después de aver dicho todos si (Salve) salieron los señores qestava veltidos al altar y los q tenía capas y los cantores y sochantre a dezir el rresponso de canto de órgano sobre el bulto.

Entraron en visperas el domingo a las dos. El lunes entraron en prima a las seis. hizose un cadahalso en el altar mayor de tres estados en alto para dezir misa. Encomendó el cabildo el sermo...

(F. 247 vº. 21 de Septiembre. Contiene las honras por el emperador Carlos V. Es similar a la anterior ceto que en el bulto sobre la tumba fue todo negro de terciopelo, y encima del capitel, pendón negro. Estaba este bulto de púlpito a púlpito...)

 Institución Gran Duque de Alba

10.1 Fuentes

- ARCHIVO DIOCESANO DE ÁVILA
- ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ÁVILA
- ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL DE MADRID
- BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID
- ALFONSO X, *Cantigas de Santa Maria* (ed. De Walter Mettmann), Madrid, Castalia, 1986-1989, 3 tomos.
 - *Las Siete Partidas*, glosadas por Gregorio López, Salamanca, Andrea de Portonaris, 1555 (ed. Facs. Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1974, 3 tomos).
- ARIZ, Luis, *Historia de las grandezas de la Ciudad de Ávila*, Alcalá de Henares, 1607.
- BALLESTEROS, Enrique, *Estudio Histórico de Ávila. Su territorio*, Ávila, 1896.
- CIANCA, Antonio, *Historia de la vida, invención, milagros y translación de San Segundo primero obispo de Ávila*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1993.
- GARCÍA Y GARCÍA, Antonio, *Synodicum Hispanum. Tomo VI: Ávila y Segovia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1993.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, Institución Gran Duque de Alba. Excma Diputación Provincial de Ávila. (3 vols), Ávila, 1983. (2ª edición 2002).

- GONZÁLEZ DÁVILA, G., *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia Apostólica de Ávila y vida de sus hombres ilustres*, Ávila, 1981. (Ed. facsímil C.G.A.M.P.).
- GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*. Edición de Juan Manuel Rozas López. Plaza y Janés, Barcelona, 1986.
- HERNÁNDEZ SEGURA, Amparo (ed), *Crónica de la población de Ávila*, Valencia, 1966.
- JUAN MANUEL, *El libro de los Estados*. (ed. De Ian Macpherson y Robert Brian Tate). Clásicos Castalia, Madrid, 1991.
- MARTÍN CARRAMOLINO, Juan, *Historia de Ávila, su Provincia y Obispado*. Madrid, 1872.
- PICATOSTE, *Descripción Histórica de España. Provincia de Ávila*, Madrid, 1900.
- QUADRADO, José.Maria, "Salamanca, Ávila y Segovia", *España, sus Monumentos y Artes*. Barcelona, 1884.
- Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita), *Libro de Buen Amor*. Cátedra, (Edición de Alberto Blecuá), Madrid, 1998.
- TELLO Y MARTÍNEZ, Joseph, *Libro de catálogo de los obispos de Ávila: años 1788*. Institución Gran Duque de de Alba, Ávila, 2001.

10.2 Estudios

- AA. VV., *Actas del Congreso Internacional Gil Siloe y la Escultura de su época*. (Centro cultural "Casa del Cordón", Burgos, 13-16 octubre de 1999). Institución Fernán González. Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001.
- *Actas del Congreso Internacional La Catedral de León en la Edad Media*. (León, 7-11 abril de 2003), Universidad de León, 2004.
- ABAD CASTRO, Concepción, "El Obispo Sancho Blázquez Dávila (1312-1355) y la capilla de San Blas en la catedral abulense", *Imágenes y Promotores en el Arte Medieval*, (Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces), Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2001. Pp. 245-254.

- ADEVA MARTÍN, Ildefonso, "*Ars bene moriendi*. La muerte amiga", *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., Pamplona, 1ª edición Abril, 2002. Pp. 295-360.
- AJO GONZÁLEZ DE RAPARIEGOS Y SAINZ DE ZUÑIGA, Cándido M^o., "Bibliografía de tema abulense que existe en la Biblioteca Nacional", *Estudios Abulenses* n^o 3, 1955. Pp. 143-147.
- *Historia de Ávila y de toda su tierra, de sus hombres y sus instituciones, por toda su geografía provincial y diocesana*, (Tomo I - Tomo XIII), Centro de Estudios e Investigaciones ascético-místicos histórico-bíblicos y literarios, Salamanca, 1994.
- ALCOY, Rosa, "Acerca de algunas Epifanías extemporáneas: la llegada al otro mundo y la iconografía de los Reyes Magos", *Boletín del Instituto Camón Aznar*, XXVII, Zaragoza, 1987. Pp. 39-65.
- ALLO MANERO, Adita, "Origen, desarrollo y significado de las decoraciones fúnebres. La aportación española", *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, Instituto de estudios iconográficos, Vitoria-Gasteiz, I, 1989. Pp.89-104.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Monumentos funerarios del S. XIV", *Museo Español de Antigüedades*, T. I. Madrid. 1872.
- ANDRÉS, Gregorio de, "Testamento de la ricahembra abulense Maria Velázquez (†1308), Cuadernos Abulenses, n^o4, 1985. Pp.197-214.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador (coord), *Castilla y León. Burgos. Palencia. Valladolid. Soria. Segovia y Ávila*, vol. I, Encuentro, Madrid, 1989.
- ARA GIL, CLEMENTINA Julia, "Sepulcros medievales en Medina de Pomar", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol.XLI, 1975. Pp. 201-210.
- *Escultura Gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977.
- "Imágenes e iconografía de los sepulcros cistercienses de Castilla y León", Catálogo de la Exposición *Monjes y Monasterios. El Cister en el Medioevo de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998, Pp. 363-388.
- "Sepulcros medievales en Medina de Pomar", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol.XLI, 1975. Pp. 201-210.

- ARIES, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort*, París, 1975.
- *La Muerte en Occidente*, Barcelona, 1977.
- *El Hombre ante la Muerte*, Ed. Taurus, Madrid, 1983.
- AURELL, Jaume y PAVÓN, Julia (Editores), *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona, 1ª edición Abril, 2002.
- "La transversalidad de la historia de la muerte en la Edad Media", *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona, 1ª edición Abril, 2002. Pp. 9-27.
- "La impronta de los testamentos bajomedievales: entre la precariedad de los corporal y la dualidad de lo espiritual", *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona, 1ª edición Abril, 2002. Pp. 77-94.
- AZCÁRATE DE LUXÁN, Matilde, "La coronación de la Virgen en los tímpano góticos españoles", *Anales de la Historia del Arte*, nº 4. Homenaje al profesor Dr. D. José Mº Azcárate, Madrid, 1994. Pp. 353-363.
- AZCÁRATE RISTORI, José Mº., "El tema iconográfico del salvaje", *Archivo Español de Arte* XXI, 1948. Pp. 81-128.
- *Arte Gótico en España*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1996 (2ª Edición).
- BAGUÉ Y PETIT, *Historia de la Cultura Española en la Baja Edad Media*, Barcelona, 1956.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1983.
- BANGO TORVISO, Isidro, "Atrio y pórtico en el Románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica", *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XL-XLI, 1975. Pp. 175-188.
- "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, 1994. Pp. 93-132.

- *Edificios e Imágenes medievales. Historia y significado de las formas*, col. Historia de España 11, Historia 16, Madrid, 1995.
- "El ámbito de la muerte", Catálogo de la Exposición *Monjes y Monasterios. El Císter en el Medievo de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998. Pp. 317-335.
- "La iglesia encastillada, de fortaleza de la fe a baluarte medieval", Actas de IV Curso de Cultura Medieval. Seminario: *La Fortificación Medieval en la Península Ibérica*. Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 21-26 de Septiembre de 1992. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, Febrero de 2001. Pp. 33-48.
- BAÑOS, F., *La hagiografía como género literario en la Edad Media*, Oviedo, 1989.
- BARASCHI, Moshe, *Teorías del Arte: de Platón a Winckelmann*, Alianza Forma, Madrid, 1996.
- BARRIOS GARCÍA, Ángel, *Documentación medieval de la Catedral de Ávila*, Salamanca, 1981.
- BASCHET, Jérôme, "Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada, *Relaciones*, 77, vol. XX, 1999. Pp. 51-103.
- BELMONTE DÍAZ, José, *La ciudad de Ávila. Estudio histórico*, Caja de Ahorros de Ávila. Diario de Ávila, 1986.
- BERNIS, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1955.
- "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del S. XV: los bonetes", *A.E.A.*, XXI, 1948. Pp. 20-42.
- *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I Las mujeres. II Los Hombres*, Madrid, 1978-9.
- BIALOSTOCKI, Jan, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las Artes*, Barcelona, 1973.
- *El Arte del S. XV. De Parler a Durero*. Ed. Istmo, Madrid, 1998.
- BOASE, T.S.R., *La Baja Edad Media. El florecimiento de la Europa Medie-*

val. (col. Historia de las Civilizaciones, dirigida por Joan Evans). Vitoria, 1993. (Título original: *The Flowering of the Middle Ages*. traducción al español: Mireia Bofill).

- BONNERY, André, "Les sanctuaires associés de Marie et de Michel", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà. Les anges et les archanges dans l'art et la société à l'époque préromane et romane*, XXVIII, 1997. Pp. 11-20
- BRANS, J.V.L., "Juan Guas escultor", *Revista Goya*, nº 36, Madrid, 1960. Pp. 362-367.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M^a., "Berceo como fuente de inspiración de la iconografía cristiana medieval", *B.S.E.A.A.*, 1969. Pp. 177-193.
 - "Consideraciones en torno a un cierto enfoque de la Historia del Arte", *Revista de Ideas Estéticas* nº XXVI, 1968.
 - "Un precedente románico del salvaje", *B.S.A.A.* Tomo L, 1984.
- CABIÉ, Robert, "Les anges dans la liturgie", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà. Les anges et les archanges dans l'art et la société à l'époque préromane et romane*, XXVIII, 1997. Pp. 5-10.
- CABROL, Fernando, *La antigua oración de la Iglesia. Compendio de liturgia*. Col. "Divino Maestro", Excelsa, Buenos Aires, 1947.
- CANTARELLAS, Catalina, "La versión española del *Ars Moriendi*", *Trazas y Baza*, nº 2, 1973.
- CARDERERA, V., "Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los Reyes Católicos", *B.R.A.H.* LXXIII, año 1918.
- CARLÉ, M^a Carmen, "La sociedad castellana del S. XV. La inserción de la Iglesia", *Anuario de Estudios Medievales*, 15, 1985. Pp. 367-414.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, "El Claustro medieval de la Catedral de Zamora: topografía y función", *Anuario, Instituto de Estudios Zamoranos <<Florián de Ocampo>>*, Zamora, 1996. Pp. 107-127.
 - "Arquitectura y Espacio Funerario entre los siglos XII y XVI: la Catedral de Zamora", *Anuario, Instituto de Estudios Zamoranos <<Florián de Ocampo>>*, Zamora, 1998. Pp. 201-252.

- "Las oficinas capitulares de la Catedral de Ávila", *Cuadernos Abulenses*, nº 28, Institución <<Gran Duque de Alba>>, Excmo. Diputación Provincial de Ávila, Ávila, 1999. Pp. 127-171.
- CASTRO, Eva, *Teatro Medieval 1. El Drama litúrgico*, Crítica, Barcelona, 1997.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, *Iconografía funeraria del Obispo en la Castilla de los Trastámara*. Tesis Doctoral (microfichas). Univ. Santiago de Compostela, 1995.
- "Un obispo de Lugo en Santa Clara de Toledo: el sepulcro de Fray Juan Enriquez", *A.E.A.*, 279, 1997. Pp. 303-310.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta y BARRAL RIVADULLA, M^a Dolores- "Donantes y promotores: su imagen en la plástica gótica gallega", *Cultura, Poder y Mecenazgo, Semata*, Ciencias Sociales e Humanidades, Vol.10, 1998., Universidad de Santiago de Compostela. Pp. 389-420.
- CLARAMUNT, Salvador, "La Danza Macabra como Exponente de la iconografía de la Muerte en la Baja Edad Media", *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1986. Pp. 93-98.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Sobre el maestro de Ávila (pinturas inéditas de Juan Rodríguez fechadas en 1479)", *Anales. Homenaje al profesor Dr. D. José María Azcárate y Ristori*, nº 4, 1993-94. Pp. 455-463.
- DUBY, Georges, *La época de las Catedrales. Arte y Sociedad. 980-1420*. Cátedra, Madrid, 1993.
- ECO, Umberto, *Arte y Belleza en la estética medieval*, Lumen, Barcelona, 1997. (Traducción al castellano de Helena Lozano Miralles. Título original: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*)
- ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y su repercusión en la Península Ibérica" *Estudios de Iconografía Medieval Española*. Edición a cargo de Joaquín Yarza Luaces, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1984. Pp 53-133.
- "Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)", *Revista d'Art*, Universitat de Barcelona, Departament d'Art. 1987. Pp. 125-176.
- *El Arte Gótico I*, Historia del Arte, Historia 16, Madrid, 1989.

- "Culte et iconographie de l'architecture dédiés à Saint Michel en Catalogne", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà. Les anges et les archanges dans l'art et la société à l'époque préromane et romane*, XXVIII, 1997. Pp. 175-186.
- "Els Comtes d'Urgell i el seu panteó dinàstic", *El Comtat d'Urgell I*, Institut d'estudis Ilerdencs, Universitat de Lleida, Lleida, 1995. Pp.149-183.
- "Sicut ui decet. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval", *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A, Pamplona, 1º edición Abril, 2002. Pp. 95-157.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *La Catedral de Ávila*, Madrid, 1914.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Las galas del ajuar funerario", Catálogo de la Exposición *Monjes y Monasterios. El Cister en el Medievo de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998. Pp. 335-362.
- FERRANDO ROJ, J., *Iconografía de los Santos*, Barcelona, 1950.
- FERRER GARCÍA, Félix A., "El Santo y la serpiente: leyenda y realidad en el cenotafio de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta de Avila", *Cuadernos Abulenses*, nº 29. Año 2000. Pp. 11-61.
- FITÉ I LLEVOT, Francesc, "Ritual i cerimònia a la seu vella de Lleida: les devocions, aniversaris i fundacions", *Imágenes y Promotores en el Arte Medieval*. (Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces), Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2001. Pp. 373-390.
- FRANCO MATA, Maria Àngela, *Escultura gòtica en León*. Instituto <<Fray Bernardino de Sahagún>>, Excma Diputación de León, Patronato <<José Mº Quadrado>>, C.S.I.C, León, 1976.
- "Relaciones hispano-italianas de la escultura funeraria del S.XIV", *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988. Op.cit. Pp.99-125.
- "El sepulcro de D. Pedro Suárez III (S. XIV) y el taller toledano de Ferrand González". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid IX, 1991. Pp. 87-100.
- "El Arzobispo Pedro Tenorio: vida y obra. Su capilla funeraria en el Claustro de la catedral de Toledo", *La Idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, 1992. Pp. 73-93.

- *Escultura Gótica en Ávila*, Fundación Las Edades del Hombre, 2004.
- GARDNER, J., *The tomb and the tiara: curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford, 1992.
- GOMBRICH, E. H., *La imagen y el ojo*, Alianza Forma, Madrid, 1991 (Primera edición 1987; Primera reimpresión 1991).
- GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús, "La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses", *Reales Sitios*, nº 78, 1983. Pp. 65-73.
- "El sepulcro de Gómez Manrique y Sancha de Rojas", *Reales Sitios*, nº 83, 1985. Pp. 29-38.
- *Escultura funeraria gótica en Burgos*, Diputación Provincial de Burgos, Madrid, 1988.
- "La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla", *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y el Arte de la Edad Media* (II), Santiago de Compostela, 1992.
- GONZÁLEZ, Nicolás y SOBRINO, Tomás, "La Catedral de Ávila", *Catedrales de España*, tomo IV, Everest, León, 1986.
- GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Forma, Madrid, 1993.
- GRANDE MARTÍN Juan, "Ávila, Emoción de la ciudad y reportaje de los obispos de Ávila", *Temas Abulenses*, Institución Gran Duque de Alba. Diputación Provincial, Ávila, 1972.
- GUDIOL, J., "El Maestro de Ávila", *Goya*, XXI, 1957. Pp. 138-145.
- GUERRERO LOVILLO, José, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1949.
- *Miniatura Gótica Castellana. Siglos XIII y XIV*, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1956.
- GUIANCE, Ariel, "Sobre el tiempo y el espacio de trasmundo en la literatura castellana medieval", *Temas Medievales*, 2, 1992. Pp. 137-148.

- *Los Discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1998.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, "La figuración marginal en la Baja Edad Media: temas del mundo al revés en la miniatura del S. XV", *A.E.A.*, 278, 1997. Pp.143-162.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis, "La Catedral de Ávila", *Aquellas Blancas Catedrales. Catedrales de Castilla y León. Sacras Moles*, Valladolid, 1996. Pp. 15-23.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis y DE VICENTE DELGADO, Alfonso, "Santa Ana de Ávila: historia y arquitectura", *Rehabilitación del Real Monasterio de Santa Ana. Ávila*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Ávila, 1991.
- HANI, J., *Le symbolisme du temple chrétien*, Paris, 1962.
- HEERS, J., *El clan familiar en la Edad Media*, Barcelona, 1987.
- HERAS HERNÁNDEZ, Félix de las, *La Catedral de Ávila: desarrollo histórico-artístico*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1967.
- *La Catedral de Ávila y Museo Catedralicio*, C. Martín, Ávila, 1981.
- HUIZINGA, Johan, *El Otoño de la Edad Media*, Alianza Universidad, Madrid, 1994. Duodécima impresión. (Primera edición: 1930).
- JOLIVET-LÉVY, Catherine, "Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'orient byzantin: le témoignage de quelques monuments de Cappadoce", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà. Les anges et les archanges dans l'art et la société à l'époque préromane et romane*, XXVIII, 1997. Pp. 187-198.
- LAGUZZI, M^a del Pilar, "Ávila a comienzos del S. XIV", *Cuadernos de Historia de España*, XII, 1949. Pp. 145-180.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, Lucía, "El sepulcro del Obispo-Santo Esteban en la Catedral de Calahorra y su vinculación con el maestro de Cañas", *IV Jornadas de Arte Riojano. Historia del Arte en La Rioja Baja*, La Rioja, 1993. Instituto de Estudios Riojanos, 1994. Pp. 97-107.
- "La Capilla funeraria del Canciller Ayala. Sus relaciones con Italia", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n^o LIII (71-112), 1993. Pp. 71-112.

- "La vida cotidiana en el ámbito de la escultura funeraria", *La vida cotidiana en la España Medieval*; Actas del VI Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, 26-30 de septiembre de 1994. Pp. 411-426.
- *La Escultura Gótica Funeraria en Álava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1996.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, "La Catedral de Ávila", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, IV, 1909-1910. Pp. 138-142.
- LAZARO CARRETER, F., "El Teatro español en la Edad Media", *Teatro Medieval*, Madrid, 1981. Pp.9-89.
- LE GOFF, Jacques, *Tiempo, Trabajo y Cultura en el Occidente Medieval*, Ed. Taurus, Madrid, 1983.
- *Lo Maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, ed. Gedisa, tercera edición, octubre de 1994, Barcelona.
- LLOPIS SARRIÓ, Juan, "La Sagrada Escritura. Fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico", *Hispania Sacra*, XVII, 1964. Pp. 349-391.
- LOPEZ DE GUEREÑO SANZ, M^a. Teresa, "El patronazgo de los de la Cerda en la Catedral de Sigüenza: su capilla funeraria y el retablo de San Juan y Santa Catalina", *Imágenes y Promotores...* op.cit. 477-493.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M^a. Isabel, *Guía de la arquitectura civil del S.XVI en Ávila*. Cuadernos de la Escuela Oficial de Turismo de Castilla y León, Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila, 2002.
- LUIS LÓPEZ, Carmelo, "El proceso de señorialización en el S.XV en Ávila. La consolidación de la nueva nobleza", *Cuadernos Abulenses*, nº 7, 1987. Pp. 53-66.
- MÁLE, Émile, *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus Fuentes*, Madrid, 1986.
- MANSILLA REOYO, Demetrio, *Iglesia castellano-leonesa y curia romana en los tiempos del rey San Fernando*, C.S.I.C., Madrid, 1945.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, "Ávila, ciudad morisca", *Mélanges*, María Soledad Carrasco Urgoiti, Tome premier, Fondation Temimi pour la recherche scientifique et l'information, Zaghuan, Avril, 1999.

- MARTÍNEZ FRÍAS, José María, *La huella de Juan Guas en la Catedral de Ávila*, Papeles de Arquitectura Española 2, Ávila, 1998.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "En torno al tema de la muerte en el arte español", *B.S.A.A.*, Valladolid, vol. 38, 1972.
- MARTÍN, J.L., "La pobreza y los pobres en los textos literarios del S. XIV", *Economía y Sociedad en los reinos hispanos de la Baja Edad Media*, Barcelona, 1982. Pp. 96 y ss.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando, *La Muerte Vivida. Muerte y Sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1996.
 - "Del modelo medieval a la Contrarreforma: la clericalización de la muerte", *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A, Pamplona, 1ª edición Abril, 2002. Pp. 215-255.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, *Temas profanos en la Escultura Gótica Española. Los silleros de coro*, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1979.
- MENÉNDEZ PIDAL, G. y BERNIS, C., "Las Cantigas. La vida en el S. XIII según la representación iconográfica", *Cuadernos de la Alhambra*, 15-17, 1981. Pp. 89-154.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del S. XIII leída en imágenes*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1986.
- MENJOT, Denis, "Un Chrétien qui Meurt Toujours. Les Funérailles Royales en Castille à la fin du Moyen Age", *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1986. Pp. 127-138.
- MERINO, Eulogio y DÍAZ DE SARABIA, Jesús P., "Los salvajes en la heráldica. Algunas aportaciones al estudio de los tenantes españoles", *Hidalguía*, T. 31, 1983. Pp. 619-635.
- MIRANDA GARCÍA, Carlos, "La idea de la fama en los sepulcros de la escuelas de Sebastián de Toledo", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Tomo II, nº 3, 1989. Pp. 116-124.
- MÍTRE FERNÁNDEZ, Emilio, *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente medieval (1200-1348)*, Madrid, 1988.

- "Muerte y memoria del Rey en la Castilla bajomedieval", *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media* (II), Santiago de Compostela, 1992.
- "La muerte primera y las otras muertes. Un discurso para las postrimerias en el Occidente Medieval", *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Ediciones Universidad de Navarra, S.A, Pamplona, 1º edición Abril, 2002. Pp. 27-49.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan, *Arte, Devoción y Poder en la pintura tardogótica catalana*. Universidad de Murcia, Murcia, 1999.
- MOLLAT, Michel, "Le sentiment de la mort dans la vie et la pratique religieuses à la fin du moyen age", *Etudes sur l'économie et la société de l'Occident médiéval XIII-XV*. Variorum reprints, London, 1977. Pp. 218-229.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, *Escultura Gótica en Galicia*, Santiago, 1975.
- MORENO NUÑEZ, José Ignacio, "Semblanza y patrimonio de D. Sancho Blázquez, obispo de Ávila (1312-1355)", *Hispania Sacra*, vol. XXXVII. Institución Enrique Flórez, C.S.I.C., Madrid, 1985. Pp. 155-188.
- *Ávila y su Tierra en la Baja Edad Media (siglos XIII-XV)*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Ávila, 1992.
- MORRAS RUIZ-FALCÓ, "Mors bifons: las élites ante la muerte en la poesía cortesana del cuatrocientos castellano", *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Ediciones Universidad de Navarra, S.A, Pamplona, 1º edición Abril, 2002. Pp. 157-197.
- NIETO ALCAIDE, Victor, "Imágenes de la muerte en la vidriera medieval", *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media* (II), Santiago de Compostela, 1992. Pp. 65-71.
- NIETO SORIA, José Manuel, *Las relaciones monarquía-episcopado castellano como sistema de poder (1252-1312)*. 2 Tomos, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Nerea, 1993.
- NIETO SORIA, José Manuel y SANZ SANCHE, Iluminado, *La época medieval: Iglesia y Cultura*, Istmo, Madrid, 2001.

- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *La idea de la Inmortalidad en la Escultura Gallega (La Imaginería Funeraria del Caballero S.XIV y XV)*, Orense, 1985.
 - "La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria", *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1986. Pp. 9-21.
 - "El sepulcro de Dña. Constanza de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica", *Archivo Español de Arte*, nº 245, 1989. Pp. 47-59.
 - "El Caballero, su Panegírico y la Conjuración del Miedo", *Semata* 10, Universidad de Santiago de Compostela, 1998 (Edición a cargo de Alfredo Vigo Trasancos). Pp. 361-389.
- ORUETA, Ricardo, *La escultura funeraria en España*, Madrid, 1919.
- PANADERO PEROPADRE, Nieves, *Estudio iconográfico de la portada norte de la Catedral de Ávila*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, Ávila, 1982.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1980.
 - *Perspectiva como forma simbólica*, Tusquets editores, Cuadernos Marginales, 31, Barcelona, 1985.
 - *La sculpture funéraire: de l'Égypte ancienne au Bernin*, Paris, 1995.
- PAVÓN BENITO, Julia, "Ut post nostrum obitum mereamur regna celorum. Actitudes ante la muerte en la Navarra altomedieval", *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., Pamplona, 1ª edición Abril, 2002. Pp. 49-76.
- PEDRAZ MARTÍN, Alonso, *Diccionario Medieval español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (S.X) hasta el S.XV*, 2 Tomos, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1986.
- PEREDA, Felipe, "El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé y la imaginación escatológica", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vol. XIII, 2001. Pp: 53-85.
- PÉREZ HIGUERA, María Teresa, "Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Univ. Valladolid, t.44, 1978. Pp.129-142.

- *Paseos por el Toledo del S.XIII*, Madrid, 1984.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Teatro medieval 2. Castilla*, Crítica, Barcelona, 1997.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a. de los Ángeles, *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (El Trecento)*, 2 vols, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1983.
- POLERÓ, Vicente, *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVIII*, Madrid, 1902.
- PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, 1788. (Tomo XII).
- PORTELA, Ermelindo y PALLARÉS, M^a. Carmen, "Muerte y Sociedad en la Galicia Medieval (ss. XII-XIV), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela, 1986. Pp. 21-29.
- "Los espacios de la muerte", *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media* (II), Santiago de Compostela, 1992. Pp. 27-35.
- PUIGARNAU, Alfonso, "Muerte e iconoclastia en la Cataluña medieval", *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Ediciones Universidad de Navarra, S.A, Pamplona, 1^o edición Abril, 2002. Pp. 197-214.
- RFAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. De la A a la F, Tomo 2/Volumen 3, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
- RICO CAMPS, Daniel, *San Vicente de Ávila en el S. XII (Estructuras, imágenes y funciones)*. Tesis Doctoral en microfichas, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1999.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA, Emilio, *Ensayo sobre la evolución arquitectónica de la Catedral de Ávila*, Ávila, 1974.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, Vol. III, 1991.
- ROMANO, R. y TENENTI, A., "El arte de morir", *Los fundamentos del mundo moderno. Edad Media Tardía. Renacimiento, Reforma*, Madrid, 1791.

- RUBIO BALAGUER, *Vida española en época gótica*. Col. El Mundo y los Hom-
bres. E. Alberto Martín, Barcelona, 1943.
- RUCQUOI, Adeline, "De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el si-
glo XV", *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la*
Edad Media. Santiago de Compostela, 1986. Pp. 51-66.
- RUIZ AYUCAR, Eduardo, *Sepulcros artísticos de Ávila*. Institución Gran Duque
de Alba. Ávila. 1985.
- RUIZ AYUCAR, María Jesús, "La Capilla de S. Blas en la Catedral", *El Diario*
de Ávila, 3 de febrero de 1981. Pp.10 y ss.
- "Enterramientos en el claustro de la Catedral" *El Diario de Ávila*, 28 de Julio
de 1984. Pp.3 y ss.
- "Los obispos y el arte", *Cuadernos Abulenses*, nº 28, 1999. Pp. 97-126.
- RUIZ MALDONADO, Margarita, "Escultura funeraria en Burgos: los sepulcros
de los Rojas. Celada y su círculo", *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*
LVI (1994). Pp. 53 y ss.
- "La dama, el caballero y el eclesiástico en tres sepulcros salmantinos", *Imá-
genes y Promotores en el Arte Medieval*. (Miscelánea en Homenaje a Joaquín
Yarza Luaces), Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Bar-
celona, Bellaterra, 2001. Pp. 599-608.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocio, "Escultura funeraria en Galicia (1350-1450):
la imagen de la nueva nobleza enriqueña", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº
3, 1º semestre, 1989. Tomo II. Pp. 141-147.
- *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del S. XIII*. (micro-
forma), Santiago de Compostela, 1993.
- SÁNCHEZ HERRERO, José, "Los obispos castellanos y su participación en el go-
bierno de Castilla: 1350-1406", *Realidad e Imágenes del poder. España a fines*
de la Edad Media, Coord. A. Rucquoi, Ambito, Valladolid, 1988. Pp. 85-113.
- SCHMITT, Jean-Claude, "El historiador y las imágenes", *Relaciones*, 77, vol.
XX, 1999. Pp. 17-47.
- SCOBELTZINE, André, *El arte feudal y su contenido social*, Biblioteca Monda-
dori, España, 1990.

- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Iconografía Medieval*, Etor/Arte, Donostia, 1988.
- SENRA, José Luis, "Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas", *Gesta XXXVI/2*, 1997. Pp. 122-144.
- SERGI, Giuseppe, *La idea de Edad Media*. Crítica, Barcelona, 2001. (Traducción española de Pascual Tamburri).
- SERRANO, Luciano, *Don Mauricio Obispo de Burgos y fundador de su Catedral*. Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Madrid, 1922.
- S^t JACOB, H., *Idealism and Realism. A study of sepulchral iconography*. Leyden, 1954.
- SILVA MAROTO, Pilar, "Nuevos datos para la biografía de Sansón Florentino", *Archivo Español de Arte*, nº 174, 1971. Pp: 155-163.
- "Pintura Hispanoflamenca en Ávila: Juan de Pinilla o el maestro de San Marcial", *Archivo Español de Arte*. XLV, 1972. Pp: 33-41.
- *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, (3 tomos), Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social, Valladolid, 1990.
- "Pintura y Sociedad en Castilla en época de los Reyes Católicos", *Imágenes y Promotores...* Pp. 619-131.
- SOBRINO CHOMÓN, Tomás, "Para una historia del seminario conciliar de Ávila", *Cuadernos Abulenses*, nº 6, julio-diciembre, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1986. Pp. 99-121.
- *Documentos de Antiguos Cabildos, Cofradías y Hermandades Abulenses*, Fuentes Históricas Abulenses 4. Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1988.
- *Documentación Medieval del Cabildo de San Benito de Ávila*. Fuentes Históricas Abulenses, Ávila, 1991
- TEJERO ROBLEDO, Eduardo, "Onomástica medieval de Ávila, Salamanca y Segovia y vida cotidiana", *Cuadernos Abulenses*. nº. 19, 1993.
- TORMO, E., *La escultura española en la Edad Media*. Madrid, 1926.
- TRENS, M., *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Barcelona, 1946.

- *El Hijo del Hombre Jesucristo a través del arte español*. Barcelona, 1958.
- VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1550-1885)*. Madrid, 1990.
- VAUCHEZ, André, *La espiritualidad del Occidente Medieval (siglos VIII-XII)*. Cátedra, 1995. 2ª edición. (Traducción al castellano de Paulino Iradiel. Título original: *La spiritualité du Moyen Age occidental (VIII-XII siècles)*).
- VILLAR CASTRO, J., "Organización espacial y paisaje arquitectónico en la ciudad medieval: una aportación geográfica a la historia del urbanismo abulense", *Cuadernos Abulenses* nº 1, Enero-Junio 1984. Institución Gran Duque de Alba, Excmo Diputación Provincial de Ávila, Ávila, 1984.
- VON SIMSON, Otto, *La Catedral Gótica*. Alianza Forma, Madrid, 1980.
- WILLIAMSON, Paul, *Escultura Gótica 1140-1300*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1997.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval II. Románico y Gótico*. (Coord. Joaquín Yarza), Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos (Colección Palabra Plástica, dirigido por José Fernández Arenas), Barcelona, 1987.
- "La Capilla funeraria hispana en torno a 1400", *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988. Pp. 67-91.
- "La Portada de la Colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano", *Arte Medieval en Zamora*, Studia Zamorensia, Anejos I, Zamora, 1988. Pp. 117-152.
- "La imagen del rey y la imagen del noble en el S. XV castellano", *Realidad e Imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Coord. A. Rucquoi, Ambito, Valladolid, 1988. Pp. 267-291.
- "Despensas facen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos", *Fragmentos*, nº 2, 1989. Pp. 4-19.
- *El Arte Gótico II*, Historia del Arte, Historia 16, Madrid, 1989.

- "Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 3, 1989. Pp. 27-46.

- "El santo después de la muerte", *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y el arte de la Edad Media* (II). Santiago de Compostela, 1992. Pp. 95-117.

- *Baja Edad Media. Los Siglos del Gótico*, Madrid, 1992.

- *Los Reyes Católicos. Paisaje Artístico de una monarquía*. Ed. Nerea, Madrid, 1993.

- "El retrato medieval: la presencia del donante", *El Retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994. Pp.67-97.

- *Fuentes de la Historia del Arte I*, Historia 16, Madrid, 1997.



Institución Gran Duque de Alba

ANEXO GRÁFICO



Institución Gran Duque de Alba



Institución Gran Duque de Alba



Figura 1. Catedral de Ávila. Cimorra.



Figura 2. Iglesia del Monasterio de Santa María de Grados (León).



Figura 3. Iglesia de San Nicolás de Portomarin (Lugo).

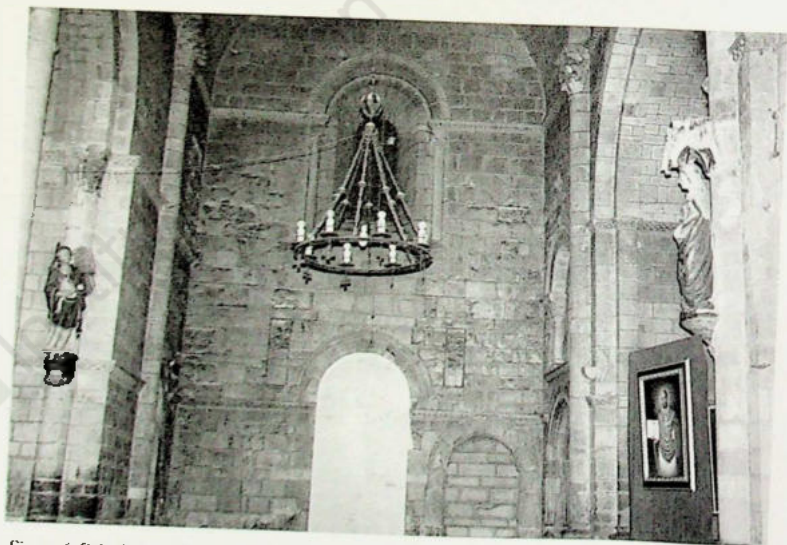


Figura 4. Colegiata de San Isidoro de León. Crucero. Grupo de la Anunciación.



Figura 5. Virgen de la Anunciación.
Colegiata de San Isidoro de León.

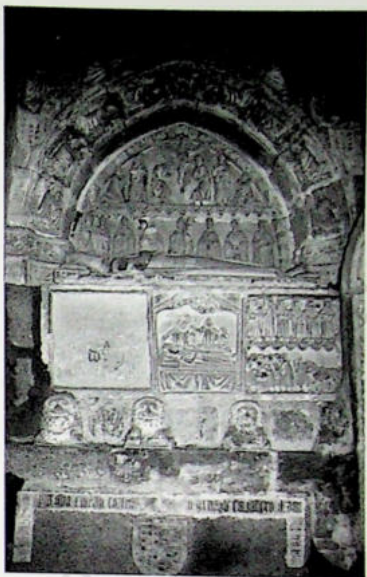


Figura 6. Sepulcro de Esteban Domingo.
Capilla de San Miguel. Catedral de Ávila.



Figura 7. Sepulcro de Esteban Domingo. Detalle.
Ángel anunciador.



Figura 8. Sepulcro de Esteban Domingo. Detalle. Frente.



Figura 9. Sepulcro de Esteban Domingo. Detalle del frente.



Figura 10. Sepulcro de Esteban Domingo. Detalle del frente.



Figura 11. Sepulcro de Martín Rodríguez. Catedral de León.



Figura 12. Sepulcro Esteban Domingo. Parte superior.



Figura 13. Sepulcro de Esteban Domingo. Detalle del primer registro.



Figura 14. Sepulcro de Esteban Domingo. Detalle del registro superior.



Figura 15. Sepulcro de Blasco Muñoz. Capilla de San Miguel, Catedral de Ávila.



Figura 16. Sepulchro de Ruy González Davila. Capilla de San Miguel. Catedral de Ávila.



Figura 17. Sepulchro de Nuño González Davila. Capilla de San Pedro. Catedral de Ávila.



Figura 18. Retablo de San Pedro. Museo Diocesano de Ávila. Detalle.



Figura 19. Grisalla de Santa Ana. Museo Diocesano de Ávila.



Figura 20. Grisalla de Santa Ana. Detalle. Museo Diocesano de Ávila.



Figura 21. Frente del sepulcro de D. Hernando. Capilla de San Nicolás. Catedral de Ávila.



Figura 22. Frente del sepulcro de D. Hernando. Catedral de Ávila.



Figura 23. Frente del sepulcro de D. Martín II Rodríguez, Catedral de León.



Figura 24. Sepulcro de D. Hernandu. Detalle. Capilla de San Nicolás, Catedral de Avila.



Figura 25. Sepulcro de D. Hernando. Detalle.



Figura 26. Sepulcro de D. Hernando. Detalle.



Figura 27. Sepulcro de Beatriz Vázquez. Capilla de San Juan Evangelista. Catedral de Avila.



Figura 28. Sepulchro de Diego de las Rocas. Capilla de Nuestra Señora de la Claustra. Catedral de Avila.



Figura 29. Sepulcro de Diego de las Rocas. Detalle de los medallones: San Juan y San Pablo.



Figura 30. Sepulcro de Diego de las Rocas. Detalle de los medallones: San Pedro y San Francisco.



Figura 31. Sepulcro de Diego de las Rocas. Detalle de los medallones: Santo Tomás y Santiago.



Figura 32. Palacio de los Dávila. Detalle de un dintel.

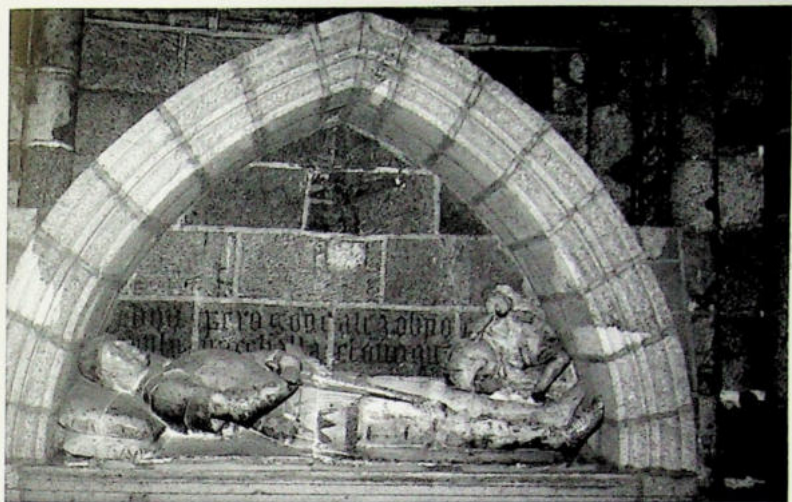


Figura 33. Sepulchro de Juan Núñez Dávila. Capilla de Nuestra Señora de la Claustro. Catedral de Ávila.

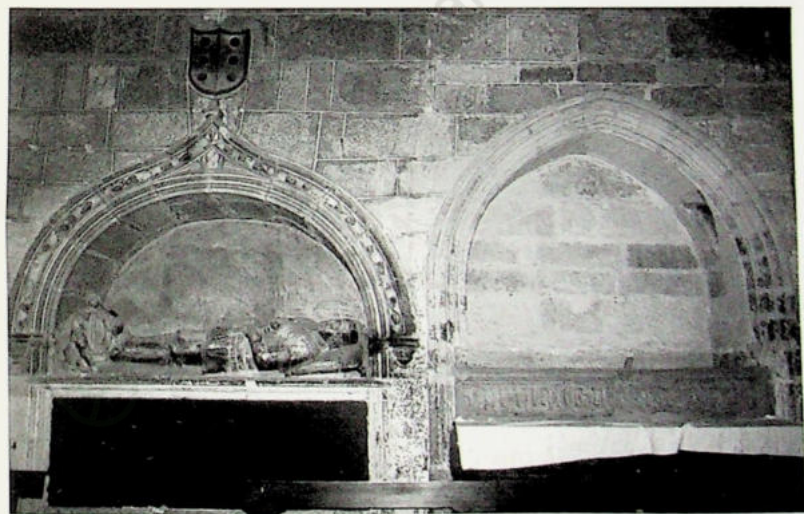


Figura 34. Sepulchro de Saúcho Dávila y Altar de la Soledad. Capilla de San Blas. Catedral de Ávila.

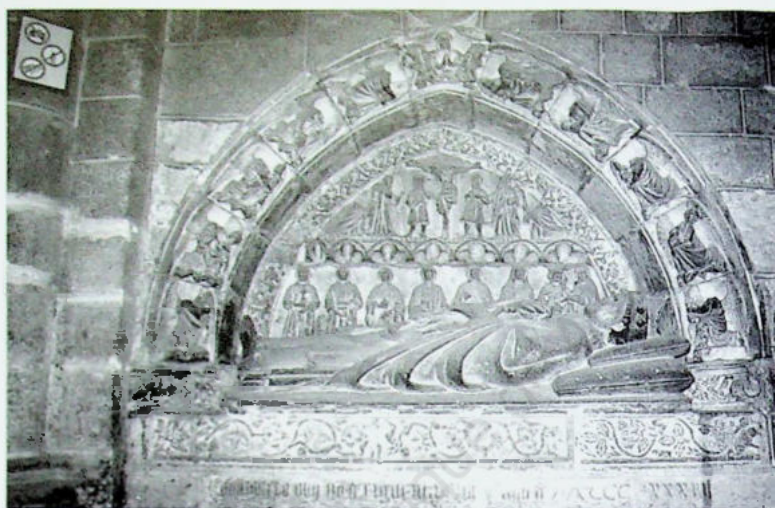


Figura 35. Sepulcro de Blasco Davila. Capilla de San Blas. Catedral de Avila.



Figura 36. Sepulcro de Blasco Davila. Detalle.

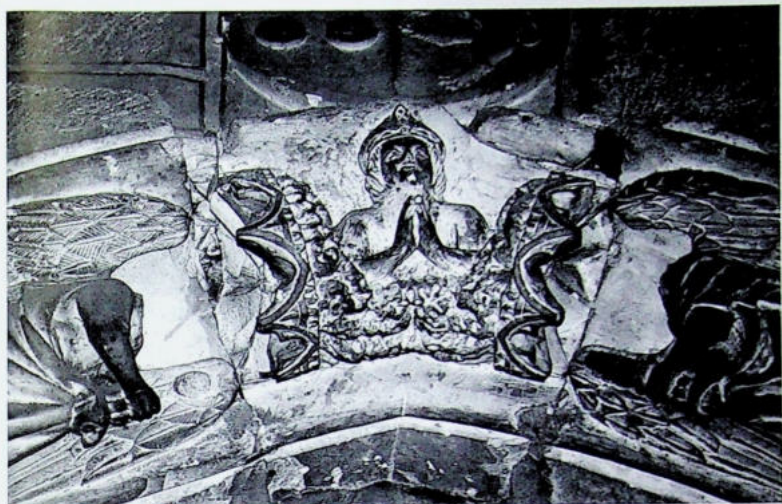


Figura 37. Sepulcro de Blasco Davila. Detalle.

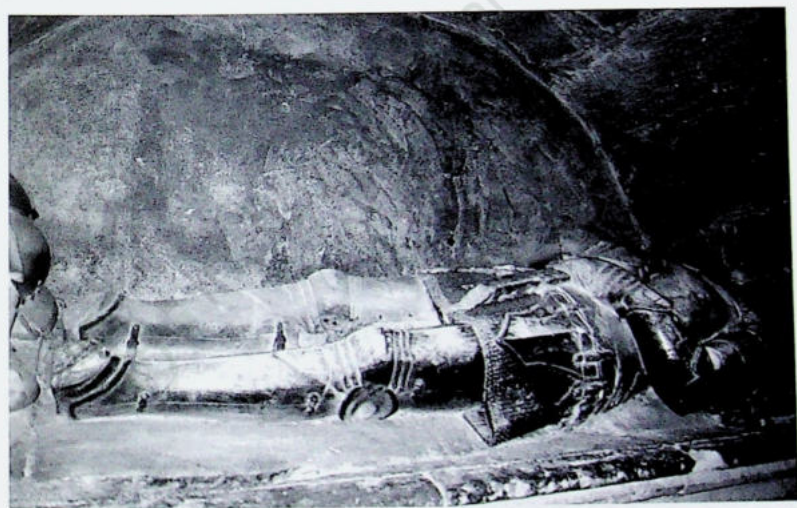


Figura 38. Sepulcro de Sancho Davila. Capilla de San Blas. Catedral de Ávila.



Figura 39. Sepulcro de Sancho Dávila, Paje.



Figura 40. Sepulcro de Pedro González de Valderrábano. Capilla de San Ildefonso, Catedral de Ávila.



Figura 41. Sepulcro de Pedro González de Valderrábano. Detalle del yacente.



Figura 42. Sepulcro de Pedro González de Valderrábano. Yaje.



Figura 43. Sepulcro de Alonso González de Valderrábano. Capilla de San Ildetonso, Catedral de Ávila. Detalle del frente.



Figura 44. Sepulcro de Alonso González de Valderrábano. Detalle del yacente.



Figura 45. Sepulchro de Alonso II. Capilla de San Ildefonso. Catedral de Ávila.



Figura 46. Portada de los Apóstoles. Catedral de Ávila



Figura 47. Yacente de madera. Museo Diocesano de Ávila.



Figura 48. Yacente de madera. Detalle.



Inst. G.
73.01

MONOGRAFÍAS DE ARTE Y ARQUITECTURA ABULENSES 8... MONOGRAFÍAS DE ARTE Y ARQUITECTURA