

LA CARTUJA DE MIRAFLORES

I · LOS SEPULCROS

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN

DE IBERDROLA

XIII





*En el silencio y la penumbra de la iglesia, ante el deslumbrante espectáculo de arte
y belleza de los sepulcros reales, a nuestra mente vienen las conocidas coplas de
Jorge Manrique, contemporáneo del rey Juan II:*

*Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando.*

COMUNIDAD DE MONJES CARTUJOS



La Cartuja de Miraflores es, y seguirá siendo después de los trabajos de restauración, un símbolo en el tiempo: el de la unión con Dios, a pesar de, o sobre las contingencias de la historia. La restauración del retablo y de los sepulcros, un trabajo que resultaba tan delicado como imprescindible y urgente, ha sido realizado por un equipo de expertos a los que es necesario agradecer su arte, su dedicación y el extraordinario resultado de su esfuerzo.

Como Presidenta de Honor de la WMF España, me complace presentar el resultado de estos trabajos, que han sido posibles gracias a los fondos del Programa Robert W. Wilson Challenge para la conservación del patrimonio y de la Fundación Samuel H. Kress, así como a la colaboración de la Fundación Iberdrola y la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

De manera especial mencionaré a la Junta de Castilla y León, y a su Dirección General de Patrimonio, por su apoyo y colaboración, así como por el importante esfuerzo en la recuperación del vastísimo patrimonio cultural de su comunidad, de la que la Cartuja de Miraflores es una de sus extraordinarias expresiones.

También es preciso agradecer a la Orden de la Cartuja las facilidades proporcionadas al equipo de restauradores y al proyecto mismo. Una Orden cuyos miembros han habitado, y cuidado de manera especialmente eficiente, el monasterio desde su fundación.

La restauración del retablo, una obra hecha para «ser vista por Dios y por los hombres», necesitaba de una limpieza y una restauración que devolvieran el esplendor original a sus infinitos detalles y magníficas policromías, obras de Gil de Siloé y Diego de la Cruz. Los sepulcros, tanto el de los reyes como el del infante don Alfonso, considerados obras de las más importantes del mundo en alabastro, han recuperado el resplandor perdido y las luces que marcan la sobriedad y delicadeza de sus tallas. Vuelven a ser expresión fiel del cariño de Isabel la Católica hacia sus padres, Juan II de Castilla e Isabel de Portugal.

La conclusión de estas obras de restauración es un paso más en el cumplimiento de los fines de WMF España, comprometida siempre en la conservación, puesta en valor y difusión de nuestro patrimonio histórico.

Espero que el público sepa apreciar la labor que estas instituciones particulares hacen con nuestro patrimonio y deseo a todos los visitantes que disfruten de esta restauración.

S.A.R. la Infanta D.^a Pilar de Borbón

¡ Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido !

Fray Luis de León, Vida retirada

Castilla y León cuenta con un amplio conjunto de bienes culturales, distribuidos por un extenso territorio, que se caracterizan por su diversidad, calidad, excepcionalidad y por ser representativos de una larga trayectoria histórica y de la memoria colectiva. Esta realidad constatada supone una satisfacción y, a la vez, una responsabilidad y un reto en la custodia y mantenimiento de este legado cultural en el que todos, como herederos de este patrimonio común, desempeñamos una tarea para su conservación, incremento y transmisión al futuro.

La Junta de Castilla y León ha asumido un compromiso decidido en la tutela y preservación de dicho patrimonio, consciente de su papel fundamental en nuestra configuración histórica, y de su protagonismo en la planificación de un modelo de desarrollo coherente y humanizado. Por ello, ha puesto en marcha un ambicioso programa de intervenciones en el patrimonio histórico, reunido en el Plan PAHIS 2004-2012 que, recogiendo las experiencias anteriores, ha planteado nuevas estrategias y ha incrementado las líneas de concertación y colaboración con otras instituciones y entidades.

Fruto de esta labor de coordinación de esfuerzos y recursos ha sido la puesta en marcha de proyectos de intervención integral en edificios históricos, acompañados de proyectos culturales. De esta forma, las obras de restauración y conservación de los bienes culturales se convierten en foro donde se muestran los criterios y métodos para su preservación, se enseña a contemplar e interpretar las creaciones históricas y se exponen los resultados de una inversión aportada por los ciudadanos de Castilla y León.

En este sentido, el proyecto de restauración de las vidrieras, del retablo mayor, de los sepulcros reales y de otros bienes culturales de excepcional importancia histórica y artística, realizado en la Cartuja de Santa María de Miraflores en Burgos, constituye un modelo de intervención y gestión del patrimonio cultural llevado a cabo entre varias instituciones, con la generosa colaboración –en este caso– de una prestigiosa entidad internacional de mecenazgo como es la World Monuments Fund España.

Una labor que ha sido posible y gratificante gracias a la amabilidad de la comunidad de monjes cartujos, siempre atentos y cuidadosos del conocimiento cultural del que son custodios, por la labor compartida durante muchos años con el Arzobispado de Burgos en la preservación del patrimonio, por la imponderable experiencia y cualidades de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León y de la World Monuments Fund España, así como por el apoyo y colaboración técnica de Iberdrola, empresa unida desde hace muchos años a las tierras y gentes de Castilla y León.

En estos trabajos de investigación, documentación, restauración y difusión han intervenido un amplio número de profesionales y empresas especializadas en los más modernos métodos y técnicas de intervención, a quienes hay que agradecer su participación en un proyecto colectivo de intervención integral en este preciado monumento.

Corresponde ahora a todos los ciudadanos huir del mundanal ruido, como nos recomienda Fray Luis de León, y acercarse, con tranquilidad de espíritu, a la Cartuja de Miraflores. Allí podrá disfrutar de un espacio de acogida emotivo y gozoso, de una espiritualidad que se percibe en el ambiente y de la contemplación de un conjunto excepcional de obras artísticas.

Juan Vicente Herrera Campo
Presidente de la Junta de Castilla y León

El visitante de la Cartuja de Miraflores se entusiasma ante las obras de arte de este lugar con sabor a contemplación, historia, cultura y a austeras celebraciones dominicales.

Los padres cartujos han cuidado de ellas con un celo envidiable. Pese a ello, el paso de los años se dejó sentir y reclamaban una restauración a fondo. Después de varios años de preocupaciones, propuestas, reformas y obras, por fin, hoy, podemos alegrarnos de que este monumento haya sido restaurado con tanto esmero. Así, podremos contemplarlo y utilizarlo para el culto de cada domingo. Esto ha sido posible gracias a la colaboración de tantos organismos y personas a quienes quiero mostrar ahora mi más sincero agradecimiento.

En primer lugar, a la misma comunidad de cartujos, aquí presente de modo continuo desde el 1441. La diócesis, como titular de esta emblemática joya, se goza de su presencia y de su testimonio durante tantos años. Si quisiéramos resumir lo que la comunidad cartujana ha hecho por los numerosos visitantes en tan prolongado espacio de tiempo nos resultaría imposible. ¡Cómo agradecer tantos sentimientos humanos, espirituales y artísticos a quienes han ido llegando, durante siglos, atraídos por su profunda religiosidad y humanidad exquisita! Ellos han sido los cuidadores permanentes de este legado artístico, han facilitado su visita y han cumplido con los encargos de oración que tantas veces les dejaron.

En segundo término, a la Junta de Castilla y León, con su presidente al frente, y a los servicios de la Consejería de Cultura y Turismo y de la Dirección General de Patrimonio. Todos hemos comprobado día a día su interés y esfuerzo generoso, a la altura de lo requería el caso.

De igual modo, quisiera mostrar mi gratitud a las entidades privadas que tan generosamente han contribuido a la restauración de esta meritoria obra: a la Fundación Iberdrola y a la World Monuments Fund España. Sin su colaboración, no habría sido posible.

Asimismo, desearía expresar mi agradecimiento a la Fundación Patrimonio de Castilla y León. Cuando se le solicitó su colaboración, no dudó en emplear los recursos generados en esta comunidad autónoma y que las entidades financieras destinan a obras sociales. Confirmaba así su buen hacer en obras señeras y emblemáticas.

Por último, agradezco a los medios de comunicación su información puntual sobre la marcha de las obras, así como las referencias históricas que han publicado sobre este monumento. Junto a ellos, quiero mencionar también a los profesionales de la restauración, en sus diversas facetas: escultura, arquitectura y vidrieras, así como el montaje de exposiciones con las cuales han contribuido a exaltar el esplendor y belleza de esta obra.

A partir de este momento, quien visite la Cartuja para disfrutar de tantos detalles de belleza y de arte, se sentirá gozoso de que el templo se haya conservado intacto y de que siga siendo utilizado para la finalidad religiosa que motivó su creación. La archidiócesis y el pueblo entero de Burgos se sienten orgullosos de legar a la posteridad esta joya de su patrimonio artístico. Muchas gracias.

Francisco Gil Hellín
Arzobispo de Burgos

Desde su creación, hace ahora diez años, la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León ha aplicado sus recursos y esfuerzos a la difusión, conservación y restauración de aquellos bienes que por su especial valor testimonial contribuyen a configurar la identidad de la comunidad autónoma. En este sentido pocos conjuntos patrimoniales pueden rivalizar en calidad artística y trascendencia histórica con el formado por el retablo mayor y los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores. Se trata en ambos casos de obras cimeras de la producción de Gil de Siloe, maestro que contribuyó como pocos a hacer del actual territorio castellano y leonés escenario destacado de la vanguardia artística de su momento. No podía ser menos tratándose de un ámbito destinado a Panteón Real de una de las monarquías más pujantes de fines de la Edad Media. Las efigies yacentes de Juan II e Isabel de Portugal, padres de Isabel la Católica, descansan sobre el cenotafio que ocupa el espacio central, mientras que el infante don Alfonso aparece representado en actitud orante en un arcosolio adosado al muro norte del presbiterio.

La Fundación es una entidad cultural privada en cuyo patronato están representadas sus siete entidades fundadoras, la Junta de Castilla y León y las seis cajas de ahorros de la comunidad —Caja España, Caja Duero, Caja de Burgos, Caja Círculo, Caja Segovia y Caja de Ávila—, constituyendo un singular ejemplo de colaboración coordinada de distintas entidades privadas y públicas a favor de un objetivo común: la puesta en valor, cultural, social y económico, del patrimonio histórico. A esta actuación institucional se suma otra no menos importante: la de todos aquellos ciudadanos que asumiendo la condición de *Amigos del Patrimonio* contribuyen colectivamente en la tarea descrita. Si esto es así en cada actuación de la Fundación, en el caso de la Cartuja burgalesa la pluralidad del esfuerzo ha sido aún mayor por tratarse de una iniciativa colegiada en la que han participado como promotores la Junta de Castilla y León, la Fundación Iberdrola, la World Monuments Fund España, el Arzobispado de Burgos y la propia Fundación. Todos ellos convinieron en aportar conjuntamente 1.145.000 euros posibilitando una actuación ejemplar tanto en la restauración como en la divulgación, como puso de manifiesto la muestra que ha permitido acercar la labor de conservación a la ciudadanía.

En nombre de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León quiero agradecer las aportaciones de todas las entidades anteriormente citadas así como felicitar a los restauradores, arqueólogos, historiadores, arquitectos y al resto de técnicos implicados, por el magnífico trabajo desarrollado en la Cartuja, a cuyos moradores y custodios agradecemos la generosidad y sensibilidad demostradas al hacer posible nuestra irrupción en un espacio habitualmente regido por la espiritualidad y el silencio propio de su orden.

Santos Llamas Llamas

Presidente de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León

Constituye un motivo de satisfacción dirigirme nuevamente a los lectores de los *Cuadernos de Restauración de Iberdrola* para presentarles, en esta ocasión, el número editado con motivo de la restauración e iluminación de los sepulcros reales, el retablo mayor y las vidrieras de la Cartuja de Miraflores en Burgos.

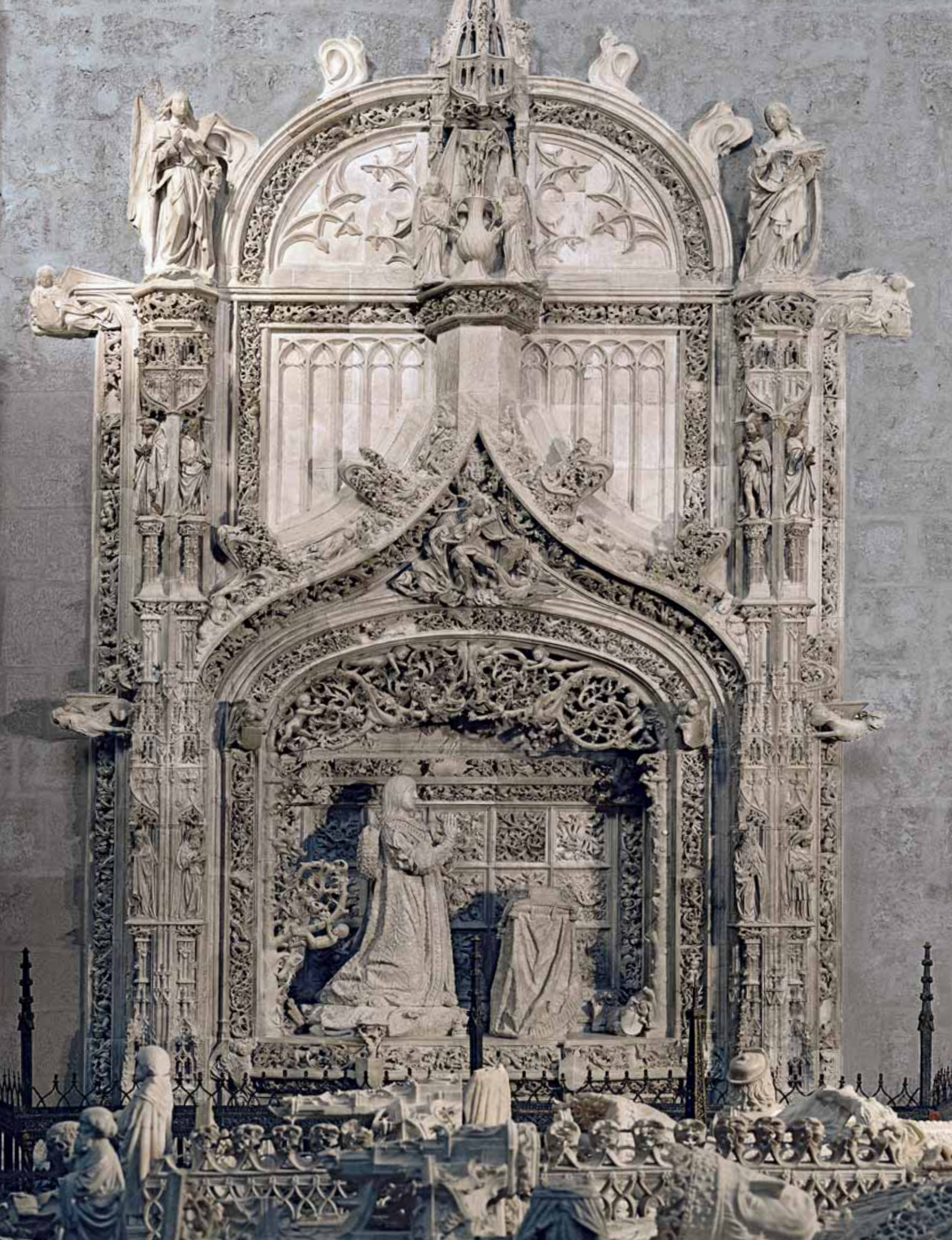
Para Iberdrola, supone un gran honor colaborar con la Junta de Castilla y León, el Arzobispado de Burgos, la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León y la World Monuments Fund España en esta importantísima actuación, que dará aún más realce a esta joya del gótico tardío que es la Cartuja burgalesa.

Después de los minuciosos trabajos realizados, los sepulcros reales y el retablo mayor —obras del insigne Gil de Siloe— han recuperado su aspecto original, lo que nos va a permitir admirar en su esplendor una de las obras escultóricas más importantes del siglo XV. Al mismo tiempo, y gracias a la labor desarrollada en las excepcionales vidrieras flamencas, podremos seguir disfrutando por muchos años de la iluminación natural para la que fueron diseñadas.

Estas actuaciones de restauración e iluminación se enmarcan dentro de las aportaciones de Iberdrola a la conservación y difusión del patrimonio artístico de nuestro país, convencidos de que es nuestra responsabilidad social como empresa involucrarnos en acciones que contribuyan al enriquecimiento cultural de nuestra sociedad. A todo ello se une, en este caso, nuestra estrecha vinculación con Castilla y León, comunidad a la que Iberdrola se siente unida desde sus orígenes y donde desarrollamos una intensa actividad.

Por último, sólo me queda reiterar mi agradecimiento a la Junta de Castilla y León, al Arzobispado de Burgos, a la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León y a la World Monuments Fund España, y animar a todos los lectores de estos cuadernos a visitar personalmente la Cartuja de Miraflores y disfrutar de todas las joyas que en su interior se encuentran.

Ignacio S. Galán
Presidente de Iberdrola



Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores

Joaquín Yarza Luaces

Introducción¹

Es a comienzos del siglo XV cuando Enrique III el Doliente se interesa por unas tierras próximas a Burgos, en el lugar que se llamará Miraflores, y las hace suyas. La oposición de los burgaleses, que las consideran propias, generará problemas durante un largo período de tiempo. El rey ordena levantar en ellas una residencia palacial de la que apenas debe de conservarse algún fundamento. Su hijo, Juan II, hereda palacio y tierras y es el primero en considerar la posibilidad de convertir el palacio en un convento y donarlo, junto con las tierras, a alguna orden religiosa. La decidida devoción de Enrique por la orden franciscana lleva a su hijo a poner el futuro convento bajo la advocación de san Francisco pese a que, después de tratos con franciscanos y dominicos, las dos principales órdenes mendicantes, los que acepten el ofrecimiento serán los cartujos.

No hay que extrañarse por la elección de Juan II. Sin duda, los cartujos gozaban de prestigio por la severidad con que llevaban a cabo las austeridades que exigía la regla. Además, en ese espejo en que se miró parte del occidente tardomedieval que fue el ducado de Borgoña, Felipe el Atrevido primero y, más tarde, sus sucesores manifestaron sus preferencias por este régimen de dura disciplina y fundaron en las proximidades de la capital, Dijon, la gran Cartuja de Champmol donde dispusieron el espacio sagrado correspondiente para sus monumentales sepulturas. La Corona de Castilla por su parte había manifestado sus simpatías por la Cartuja. Ya en 1441 por ejemplo, María, primera esposa de Juan II, había hecho una donación a la Cartuja de Aniago, a cuatro leguas de Valladolid, aunque sus

FIG. 1 Vista general del sepulcro del infante Alfonso, situado en el presbiterio, en el lado del Evangelio



FIG. 2 Vista exterior de la Cartuja de Miraflores

preferencias se decantaban en inicio por las dos grandes órdenes mendicantes. Por esas fechas, Juan II hace que los monjes se interesen por el proyecto que va dibujando de convertir los palacios de su padre en una cartuja con la intención, todavía no expresa, de que en ella, como hicieran los duques de Borgoña en Champmol, se levantara su capilla funeraria. Es un proyecto en principio no acogido por todos de la misma manera². Se puso, por los motivos antedichos, bajo la advocación de san Francisco, pero resultaba algo tan ajeno a los usos habituales, que los cartujos pidieron un cambio y desde 1453 la nueva institución se llamó Santa María de Miraflores³. El rey escogió a Hans o Juan de Colonia, el arquitecto

contratado por el obispo Alonso de Cartagena, para que se pusiera al frente de las obras, y a él se deben probablemente los planos de la fundación. Mientras el monarca vivió no faltaron los recursos económicos y las obras avanzaron.

Pero la situación se altera a partir de su muerte el 1 de julio de 1454. De momento se cumple su voluntad de depositar su cuerpo en Miraflores, después de que éste descansara brevemente en San Pablo de Valladolid, convento de dominicos. De aquí parte la comitiva fúnebre con sus restos hacia Las Huelgas y pasa luego a San Pablo de Burgos, desde donde se cubre la última etapa hasta la Cartuja⁴. Es a partir de entonces cuando las obras se ralentizan, situación que no cambia a lo largo de los años de gobierno de Enrique IV, hijo del primer matrimonio de Juan II y hermanastro de la que será Isabel la Católica, fruto del segundo matrimonio de Juan II con Isabel de Portugal.

La guerra civil primero, que estalla tras la muerte del controvertido Enrique IV, y asuntos de urgencia que hay que atender poco después siguen paralizando las actividades constructivas. Pero a partir de 1483, cuando la ya reina Isabel reside una larga temporada en Burgos y visita Miraflores, el estado de cosas cambia y se pone de manifiesto que su interés por el proyecto es grande y va más allá del deseo de cumplir con la piedad filial, siendo su intención la de dotar a su padre del conjunto funerario que le corresponde. Entre otras cosas, la guerra civil había jugado un papel muy importante en este asunto porque una parte de la nobleza, con una intención sincera o motivada por intereses personales, se había puesto del lado de Juana, la supuesta hija de Enrique IV. Isabel debió de recordar lo que en su niñez y adolescencia viera en la Corona, un estado de cosas siempre inquieto e incierto en el que con frecuencia la nobleza se decantaba a favor o en contra del rey en un conflicto de intereses del que la monarquía solía salir malparada. Por otra parte, de los conflictos sacaban provecho los nobles, a quienes se concedían nuevos privilegios, nuevas tierras, el patronazgo de villas de señorío... Sabemos que uno de los propósitos de los nuevos monarcas fue pactar con esa nobleza y dar fin a semejante situación. Asimismo, una de las maneras en que se manifestaba ese poder de la nobleza en lo material y en lo religioso era en la creación de suntuosos conjuntos funerarios, bien por parte de un personaje en concreto —Álvaro de Luna y su mujer en Toledo; Gómez Manrique y la suya en Fresdelval...—, bien de una dinastía o familia

—los condestables de Castilla en Medina de Pomar; los Enríquez, almirantes, en Santa Clara de Palencia...—. Incluso los grandes prelados habían adquirido esta costumbre desde que Alonso de Cartagena diseñara su capilla de la Visitación en la catedral de Burgos.

Caben pocas dudas del convencimiento de la reina Isabel a propósito de la mayor importancia que debía concederse a la sepultura de los reyes. Pero antes de pensar en ella hubo que terminar la parte arquitectónica, encargada sobre todo a Simón de Colonia —hijo de Juan de Colonia ya fallecido por entonces— que se convertirá en el arquitecto más capaz de la ciudad hasta pasados los primeros años del 1500. En lo que se refiere al sepulcro, en más de ochenta años no se había hecho ninguno real, de manera que en Miraflores se hacía forzoso superar este agravio. Así, consta que en 1486 se debió de producir el encuentro entre Isabel y el por entonces considerado como escultor más importante de todos los reinos peninsulares y residente en Burgos, Gil de Siloe, o Siloe maestro Gil, como suele aparecer en la documentación. Por entonces tendría una fama bien asentada porque había llevado a buen fin trabajos tan sobresalientes como el Retablo de Santa Ana —o del Árbol de Jesé— en la capilla funeraria de Luis de Acuña, y debía de estar ocupado en el retablo mayor de San Gregorio de Valladolid. Nada se sabe de su origen, aunque suele suponerse flamenco. Su formación, como la de otros que trabajaban en Burgos, era nórdica, pero la singularidad de su arte ha llevado a decir a especialistas en escultura flamenca que el estilo de Siloe no se explica sólo desde esa procedencia, pues se aprecian en él contaminaciones importantes de la tradición hispana. No es imposible que su familia procediera del norte y que su formación hubiera transcurrido ya en Burgos, en la cantería abierta por encargo de Alonso de Cartagena en las torres a los pies de la catedral, debidas a Juan de Colonia. Recuérdense los casos de Simón de Colonia, que no debió nacer en esa ciudad alemana de donde procedía su padre, o de Juan Guas, emparentado con los que vinieron con Hanequin de Bruselas, pero con una actividad puramente hispana. Las mismas circunstancias podrían darse en Siloe.

Es indudable que poseía un oficio extraordinario, pues trabajaba indistintamente materiales como la madera y el alabastro, alcanzando mayor virtuosismo con el segundo. Pese a las fechas tardías en las que actúa, que seguramente sobrepasaran el 1500, se mantuvo impermeable a cualquier contacto o recepción

de lo italiano, por lo que representaba como nadie el arte de fines de la Edad Media que algunos califican de manera abusiva de renacimiento nórdico. La envergadura y el amplio número de obras encargadas a Siloe en un tiempo relativamente corto, que no superó los veinticinco años, así como el nivel de calidad altísimo que mantuvo en la mayoría de las ocasiones, indican la existencia de un taller disciplinado que había asumido perfectamente su manera de hacer. Esta minuciosidad no sólo alcanza a lo escultórico, sino que se extiende a la realización de la carpintería. Mientras contrató solo las obras en alabastro, en los retablos de madera policromada lo hizo junto con Diego de la Cruz, pintor excelente y policromador extraordinario. En estos casos, todo apunta a que no se consideran el uno superior al otro porque, desde Jan van Eyck, los pintores más importantes aceptaban llevar a buen término la aplicación, por otro lado fundamental, del color sin que esto supusiera desdoro alguno para su prestigio. La buena relación entre ambos se manifiesta no sólo en el hecho de que trabajaran juntos en obras de este género, sino porque además Siloe llegó a poner a un hijo suyo el nombre de Diego, el del pintor.

Cuando en 1486 la reina contactó con Siloe, discutiría el proyecto indicando a éste lo que deseaba. El resultado fue un dibujo que por desgracia ha desaparecido, pero que debía de ser muy detallado porque se trata de uno de los escasos dibujos sobre los que se habla del precio que, en este caso, equivalía al de una pieza esculpida de pequeño tamaño⁵. Del siglo XV nos quedan por ejemplo el plano de la fachada de la catedral de Barcelona del maestro Carlí y el alzado de la cabecera de San Juan de los Reyes, de Juan Guas. El boceto de Siloe debió de ser similar en detalle y dimensiones.

Aunque no se ha conservado —si bien no estamos en condición de afirmarlo con rotundidad—, es de suponer que no sólo presentó el dibujo del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal, sino asimismo el de su hijo, y hermano de Isabel, el infante Alfonso.





El sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal

Cuando en 1454 murió el rey, estaba lejos de suponer cómo iban a desarrollarse los hechos. Lo normal hubiera sido que heredara su primogénito, Enrique IV, y que a partir de él naciera una línea dinástica, de manera que los hijos del segundo matrimonio, Isabel y Alfonso, no hubieran tenido ningún papel en el gobierno de la Corona. Pero sabemos que no fue así, que se puso en duda, e incluso se negó, la capacidad de Enrique IV de procrear, y muchos rechazaron la legitimidad de la que presentó como su hija, Juana, conocida como la Beltraneja. Esta situación, junto a otros hechos, desembocó en disturbios, en revueltas, llegando parte de la nobleza y del alto clero a levantarse en armas contra él, deponiéndolo y colocando en su lugar al adolescente infante Alfonso. La muerte prematura de este último no eliminó el problema que en parte fue asumido por Isabel. Conocemos los resultados: la guerra civil y el nombramiento de ésta como reina supuestamente legítima. No es cuestión de discutir aquí tal proceso sino sus consecuencias artísticas. Cuando la ya reina Isabel la Católica decidió intervenir en Miraflores, no sólo atendió al sepulcro de sus padres —su madre aún vivía en estado de enajenación mental—, sino que incluyó el de su hermano Alfonso. En cierto modo, sancionaba así positivamente su línea de sucesión y dejaba a un lado la que procedía de la primera esposa de su padre. «*Damnatio memoriae*», olvido consciente de su hermanastro Enrique —cuya leyenda negra se debe en cierta medida a sus cronistas—, así como proyección positiva de su propia dinastía. En definitiva, en el encargo de los sepulcros hubo mucho más que la intención de cumplir con un deber real y filial. Por una parte Isabel señalaba con claridad cuál era el árbol genealógico correcto, al tiempo que olvidaba de un modo consciente a su hermanastro no querido.

Sin embargo, esto no es todo. La forma de los sepulcros podía haberse resuelto de un modo más sencillo, pero como trataremos de ver son, por diversos motivos, excepcionales. No conocemos ni en Castilla ni en Europa occidental un monumento funerario que adopte como perfil en plano la proyección de una estrella de ocho puntas, resultado de la intersección de un rombo y un rectángulo. En esto juega un papel importante el protagonismo de la nobleza durante los largos años de gobierno de los reyes Juan II y Enrique IV, y los conjuntos

funerarios que se hicieron construir destinados a la glorificación de sus linajes⁶. Nos encontramos en el período final de la Edad Media, cuando la acumulación de ornamento, la confusión compositiva y el gusto por lo extravagante adquieren un valor notable. Álvaro de Luna, imagen de ese poder de la nobleza, prepara su capilla funeraria en la cabecera de la catedral de Toledo, y hace colocar en su tumba su imagen mecánicamente móvil [fig. 4]. Los almirantes de Castilla, los Enríquez, ejercen su patronazgo sobre el convento de clarisas de Palencia y allí se entierran. Uno de ellos decide que la forma de la sepultura se asemeje a una nave. Isabel pretende que el sepulcro de Juan II se encuentre en esta línea sin llegar a la pura extravagancia. Por otra parte, las dimensiones de los sepulcros habían provocado ya la protesta de la Iglesia, porque se situaban en lugares que hacían difícil la vista del altar donde se celebraba la liturgia.

FIG. 4 Sebastián de Toledo, *Sepulcro en alabastro de los condestables de Castilla*, Álvaro de Luna y Juana Pimentel, hacia 1489, capilla de Santiago o del Condestable de la catedral de Toledo



Se llegaron incluso a prohibir esta clase de conjuntos. El único modo de que se obtuvieran los pertinentes permisos era pagar por completo las obras arquitectónicas. Fue lo que sucedió en Miraflores, obligando a diversas reformas en altura del altar mayor para que se distinguiera al oficiante. Las enormes dimensiones todavía supusieron un obstáculo más.

En consecuencia, el precio de esta primera parte del proyecto fue muy elevado. Las cuentas del monasterio hablan de que se emplearon 158.252 maravedises en el alabastro, materia única con la que se llevó a cabo la obra. Se trajo de Cogolludo, en Guadalajara, y lugares limítrofes. Sabemos que los sepulcros se comenzaron en 1489 y se concluyeron en 1493. Para transportar el material se emplearon aproximadamente un centenar de carretas de bueyes. La cancellería real emitió un documento con fecha del 25 de mayo de 1489⁷ por el que se exigía que la comitiva no pagara portazgo ni cargo alguno por los lugares por donde pasara, así como que se permitiera pastar a los bueyes y aún se dejara cortar madera para arreglar los desperfectos que algunos carros pudieran sufrir. El alabastro no mantiene siempre en la veta el color claro que encontramos, por ejemplo, en las canteras de Beuda, en Girona, sino que incluye el color. Aunque a veces produce efectos traslúcidos de notable belleza, entiendo que obedecen a defectos del material aprovechados por el artífice. Esto mismo se percibe en el sepulcro del infante Alfonso, al igual que en otros ubicados en distintos lugares de Castilla como el del Doncel de Sigüenza en la catedral de dicha localidad.

El precio del trabajo se elevó hasta 442.667 maravedises, es decir a casi las tres cuartas partes del total. Es un dato interesante comparable al costo de otras obras como la del segundo y definitivo sepulcro de Álvaro de Luna en la catedral de Toledo, cuyas proporciones coinciden aproximadamente con las del sepulcro de los reyes.

Por su forma, la cama del sepulcro cubre una amplia superficie de modo que hubo lugar en ella para diversas imágenes, además de para las yacentes de los reyes [fig. 5]. La forma de estrella de su perfil ha hecho a algunos pensar en la estrella de David, aunque aquí no encuentra justificación. Pensemos que, por otra parte, no deja de coincidir con lo que hubiera sido la proyección de una bóveda estrellada sobre un plano, con el sentido cósmico que ello implica, además de ser una estrella. En alguno de los tratados sobre Juan II, como el de Sánchez de

Arévalo de 1463, *Una apología de la monarquía*, al referirse a la conquista de Gibraltar alude a él con la frase: «en Occidente se ha levantado el sol de justicia y de la fe»⁸. La figura del rey aparece revestida con sus atributos, que incluyen la corona real, el manto riquísimo y un cetro o una espada hoy desaparecidos. Pero el carácter sagrado que se ha querido conferir a su persona se pone de manifiesto al comprobar que su cabeza se apoya sobre una almohada en la que se dibuja en relieve una especie de círculo que recuerda a un nimbo. Su empleo en el ámbito castellano es algo excepcional, proyectado de manera consciente, y contribuye a enaltecer aún más a la figura del rey.

Al cetro de justicia se refieren algunos textos como atributo de poder. Gómez Manrique, en su breve *Regimiento de príncipes*, de 1478, dirigido a los Reyes Católicos, cuando comenta que Fernando, como príncipe, debe practicar todas las virtudes, afirma:

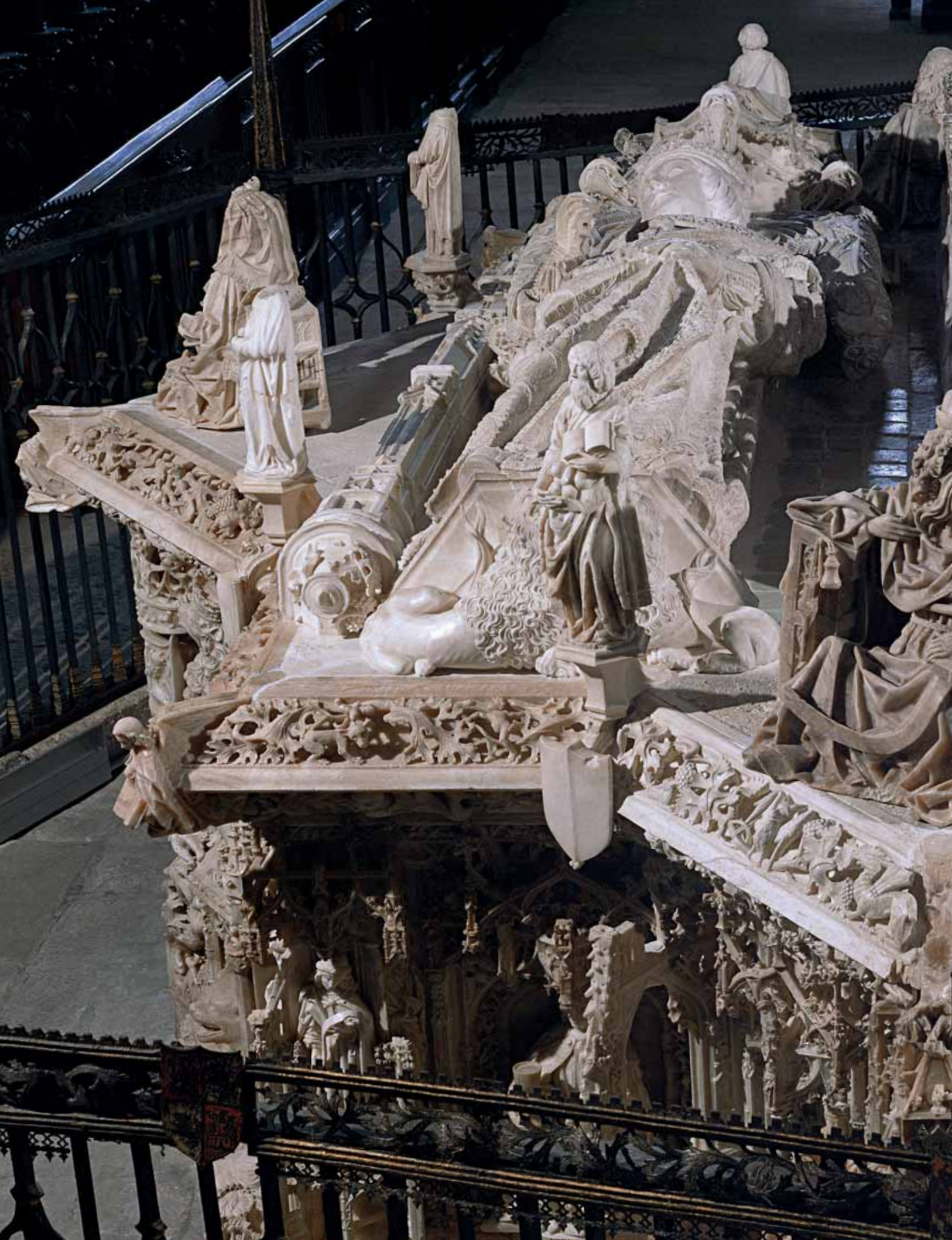
El cetro de la justicia
Que os es encomendado
No lo torneis en cayado.⁹

Años antes, Juan de Mena, más complejo en su lenguaje, lo menciona igualmente en su *Laberinto de Fortuna*, vinculándolo a la Justicia:

Justicia es un çetro que el cielo crió
que el grand universo nos faze seguros.¹⁰

Por fin, aparece como cobijado bajo un dosel bastante complejo. Todo ello configura una imagen de poder.

Del conjunto destacan dos cosas: por un lado el sobresaliente virtuosismo con que está trabajado el brocado del vestido real. Por otro, un hecho sorprendente: cuando los restauradores comenzaron a intervenir la figura, comprobaron que la cabeza del rey estaba prácticamente separada del tronco y encajada de manera poco hábil. Además, el alabastro debía proceder de otro lugar y estaba labrado de manera distinta, de modo que dejaba la superficie rugosa en la cara contrastando así con la de la reina. Añadamos un detalle aún: mientras el bulto en general





había sufrido diversos desperfectos, la cabeza y la corona se encontraban en un estado de conservación casi perfecto, señal de que eran más recientes.

¿Qué conclusión se deduce de esto? Lo más razonable es considerar que por motivos hasta ahora ignorados debió de sufrir desperfectos significativos, seguramente debidos a la mano del hombre, y en algún momento se intentó una restauración mínima centrada en la cabeza. Acostumbramos a suponer que todas las agresiones de que fue objeto la Cartuja de Miraflores son consecuencia de la invasión francesa. Sin embargo, pese a su gravedad, no fueron las únicas y entiendo que en el asunto presente no se debe responsabilizar a los invasores.

En la España del siglo XIX, durante el reinado convulso de Fernando VII se vivió con crispación el llamado Trienio Liberal o Constitucional (1820-1823). El año 1821 fue seguramente el de mayor desgobierno y cuando grupos tanto constitucionales como absolutistas cometieron diversas tropelías. En línea con esto, tenemos noticias de que a principios de 1821 la cartuja sufrió el ataque y saqueo de lo que un historiador llamó una «tumultuosa turba de gente armada» de grupos liberales sin control. Los revoltosos infringieron daños varios al sepulcro, pero en especial se ensañaron con la estatua del rey Juan II, imagen de la realeza y quizás puesta en paralelo con el monarca contemporáneo, Fernando VII. Al menos parece que consta que atacaron y rompieron la corona y el cetro del monarca¹¹. ¿Cómo se puede destrozar la corona sin lastimar la cara? Aunque la agresión afectó a toda la figura, el ensañamiento se produjo en la cabeza y su corona y en el hoy desaparecido cetro.

Durante un tiempo el monasterio permaneció casi despoblado, pero con el fin del Trienio Liberal en 1823, la comunidad volvió y pronto se restableció la vida monástica. Con algún que otro altibajo este estado de cosas se mantuvo hasta la excomunión de 1835. Durante este tiempo siguió el prestigio del santuario. Como monumento real fue visitado en 1828 por Fernando VII y la reina Amalia de Sajonia y consta que se llevaron a cabo varias obras de recuperación¹². ¿Incluirían la sustitución de la muy lastimada cabeza de Juan II por otra que tratara de ser fiel al original, añadiendo además algún fragmento antiguo? Porque si bien en una ciudad como Burgos, gracias a los talleres creados para las obras de la catedral, resultaba

FIG. 6 Detalle de la figura yacente de la reina



fácil disponer de los medios técnicos necesarios para restaurar la arquitectura dañada, más difícil debía de resultar disponer de un escultor capaz de esculpir de nuevo la cabeza, no ya por la calidad de la pieza original, sino por la habilidad técnica que se requiere para rehacer algo «gótico».

La otra posibilidad es que se hiciera a partir de 1880. La comunidad siguió en el monasterio hasta que sobrevino la exclaustación. En Miraflores no fue tan traumática como en otros lugares. El monasterio sobrevivió porque diversos organismos oficiales, conscientes de su valor, arbitraron los recursos necesarios para su conservación. Pero no se volvió a la vida espiritual hasta 1880, y es a partir de entonces cuando se hacen algunos arreglos. Con todo, si la sustitución de la cabeza se hubiera llevado a cabo en fechas tan avanzadas, Francisco Tarín y Juaneda habría tenido noticias de ello. Por todo lo dicho, supongo que la agresión se produjo en 1820 y se restauró entre 1823 y 1835.

Aunque presente varias pérdidas en la corona y en alguna otra parte, la imagen de la reina es obra maestra realizada directamente por Gil de Siloe [fig. 6]. Está ligeramente incorporada y sostiene un libro, casi con toda seguridad unas *Horas de la Virgen*. En ella desplegó el autor toda su maestría en el tratamiento del alabastro, obteniendo calidades y texturas distintas para las carnaciones, para simular la suavidad de los guantes que se ciñen a las manos mostrando su estructura, para reproducir la densidad de la tela rica en brocados, e incluso para imitar un libro esculpido. Además detalla cualquier fragmento y llena todo de adornos.

La reina no es más que la mujer del rey y su papel es secundario. Obedece al tipo de mujer que no interviene en los órganos de gobierno y ocupa parte de su ocio con la oración. Gómez Manrique lo había dicho en su mencionado *Regimiento de príncipes*:

El rezar de los salterios,
el decir bien de las oras
dejad a las oradoras
qu'están en los monesterios;
vos, señora por regir
vuestros pueblos e rigiones
por hacerlos bien vevir,
por los malos corregir,
posponed las oraciones.¹³

Se ha pretendido ver en los rostros los retratos verdaderos de los monarcas. Dejando a un lado la cabeza actual de Juan II, ni la primitiva, ni la de la reina reflejan las facciones personales de cada uno. Por esas fechas ya existían retratos veraces, con más frecuencia en Italia o Francia que en Castilla. En nuestro caso, Juan II había muerto hacía más de 35 años y la reina era muy mayor pero aún vivía recluida. Las imágenes son convencionales y seguramente ambas figuran de 33 años, teniendo en cuenta que entonces se consideraba la edad perfecta, al ser la de Jesús en el momento de su muerte.

Como ya se ha dicho, en los vértices del rombo se han colocado imágenes de los evangelistas, que se cuentan entre las piezas de mayor calidad del conjunto. Se caracterizan de un modo que se hará común en otras obras de Gil de Siloe y cuyo modelo proviene de un libro miniado, pero pasa ya a la escultura monumental en Burgos en la portada del Sarmental. Cada evangelista es un escriba que tiene a su lado uno de los seres teriomórficos que lo representan. La presencia de restos de color en el *San Juan* [fig. 7] planteó la duda sobre la policromía del alabastro, pero la restauración ha eliminado el color por considerarlo posterior. El artista ha querido conceder personalidad propia a todos, aunque dentro de ello ha idealizado la cabeza del *San Juan* barbilampiño y ha concebido la figura de *San Lucas* [fig. 8] con cierta elegante arrogancia. La más singular es la de *San Mateo* [fig. 9], de compleja composición y llamativos rasgos personales. Tal vez la de menor interés sea la de *San Marcos* [fig. 10].

En los puntos medios de cada brazo de la estrella se han colocado peanas para sostener otras figuras. Después de la restauración pueden verse hasta ocho sobre pedestales parecidos a los que utilizará el artista en la tumba del infante Alfonso. Dichos pedestales hacen de soporte de otras tantas figuras de pie y de menor tamaño. A algunas les falta la cabeza y otras han sido intervenidas seguramente cuando se sustituyó la cabeza de Juan II por la actual. Las hay que llevan atributos que permiten su identificación. En la zona oriental más próxima al altar destaca un excelente *San Pedro* al que sólo le falta parte de la cabeza, distinguiéndose no obstante lo sustancial de sus rasgos. También se ha colocado otro santo que lleva una estrella sobre el pecho. Se trataría de *Santo Domingo de Guzmán*. Su presencia aquí no es más que una prueba de la devoción y simpatía que la reina Isabel dispensó a los dominicos, como se comprueba luego en el retablo mayor.



FIG. 7
San Juan Evangelista
y su atributo: el águila



FIG. 8
San Lucas Evangelista
y su atributo: el toro



FIG. 9
San Mateo Evangelista
y su atributo: el ángel



FIG. 10
San Marcos Evangelista
y su atributo: el león



FIG. 11 *Santiago el Mayor*, hacia 1489-1493, 45,9 cm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1969 [69.88]

En antiguas fotografías se apreciaba, cerca de la cabeza de la reina, una notable figura de *Santiago el Mayor* [fig. 11]. En un momento indeterminado se sustrajo y comenzó un viaje errático hasta que la adquirió el museo The Cloisters, vinculado al Metropolitan Museum de Nueva York. El ladrón sabía que era la mejor conservada del conjunto y, casi con seguridad, un original salido de las manos del maestro. La iconografía es la común entonces, convertido el apóstol en peregrino a su propio santuario, con todos los atributos al uso, y aún alguno más singular como el colgante que lleva alrededor del cuello y que termina en lo que en otros casos sería un joyel y aquí es una concha de vieira.

Los lados del polígono en estrella lo forman piezas de perfil semicircular, talladas con diversos motivos ajenos al programa iconográfico del conjunto. Siloe deseó realizar aquí una exhibición técnica, de modo que vació el fondo para dejar sólo una franja, tallada con delicadeza y profusión. Este gusto por el ornamento y por vencer todas las dificultades técnicas es un rasgo propio del artista que se aprecia tanto en este sepulcro como en el del infante Alfonso.

En este sentido, son un prodigio las caras verticales del cuerpo poliédrico sobre el cual se asienta la cama del sepulcro [fig. 17]. Elementos que surgen como espigas adquieren la forma de contrafuertes y arbotantes cargados con una profusa

maraña de formas y ornamentos, donde se distinguen las figuras de ciertas dimensiones de unos cartujos que oran con las capuchas sobre sus cabezas, al modo en que suelen representarse las figuras de orantes [figs. 12 y 13]. Esta rica ornamentación a base de motivos arquitectónicos sirve también de soporte a las figuras principales que definen el programa temático, así como a figurillas cada vez más diminutas que parecen representar santos y ángeles, sin bien la ausencia de rasgos distintivos nos impide ofrecer una identificación más precisa. Muchas de las más pequeñas han desaparecido, pero otras han sido recogidas por los monjes y seguramente serán expuestas algún día.

FIGS. 12 y 13 Cartujos representados a modo de orantes





FIGS. 14 y 15 Leones en la base del zócalo o basamento del sepulcro de los reyes

El basamento se sustenta como suele ser habitual —si bien aquí de modo imaginario— sobre numerosos leones, devoradores unos, luchando contra perros otros... [figs. 14 y 15]. En la zona de la cabecera se ven leones sosteniendo la heráldica de ambos monarcas [fig. 16]. Sabemos de la importancia que poseía entonces y de lo celosos que eran todos los que tenían derechos de no permitir intromisiones en ese terreno. Así, sabemos que durante el período de gobierno de Enrique IV hubo algunos nobles que protegieron la cartuja y buscaron allí sepultura para algún miembro de su familia. Cuando Isabel lo supo, prohibió estos enterramientos porque se suponía que la monarquía era la única que debía ejercer la tutela sobre el monasterio y albergar allí sepultura propia. Lo cierto es que Isabel afirmó que esta capilla funeraria era sólo de sus padres y suya debía de ser la única heráldica que se exhibiera allí. Así que se da la circunstancia de que nunca se ve el escudo clásico de la monarquía de los Reyes Católicos, cuando Miraflores es ante todo, y aún teniendo en cuenta el deseo paterno, la gran empresa política, religiosa y artística de su reinado.

FIG. 16 León rampante coronado que sujeta el escudo con las armas de Castilla y León y Portugal



VDENCIA





FIG. 18 Figura sin identificar situada en uno de los vértices del cuerpo poliédrico

FIG. 17 Una de las caras verticales del cuerpo poliédrico sobre el que se sustenta la cama del sepulcro. Ricamente decorado a base de motivos arquitectónicos, en él se despliega un inmenso número de figuras alusivas a la muerte y a la redención, a las virtudes que debe practicar el príncipe...

Es en este cuerpo poliédrico del sepulcro donde se colocaron diversos grupos escultóricos que debían definir las líneas maestras iconográficas. Comprende, en primer lugar, varias escenas religiosas propias de un ámbito funerario: *Virgen de la Leche*, *Sacrificio de Isaac* y *Quinta Angustia*. Luego, las *Virtudes*, tanto las *Cardinales* —*Fe*, *Esperanza* y *Caridad*—, como las *Teologales* —*Prudencia*, *Templanza*, *Fortaleza* y *Justicia*—. Por último, un conjunto de figuras de ambos testamentos cuya presencia no resulta clara desde el punto de vista temático.

La Virgen de la Leche con el Niño es una de las grandes obras del conjunto [fig. 19]. Debió de gozar siempre de cierta fama, porque en el siglo XVII, y pese al cambio de gusto, era alabada por su forma, y al margen del contenido devoto, por uno de los priores de entonces, Nicolás de la Iglesia, que en 1659 habla de ella en estos términos:

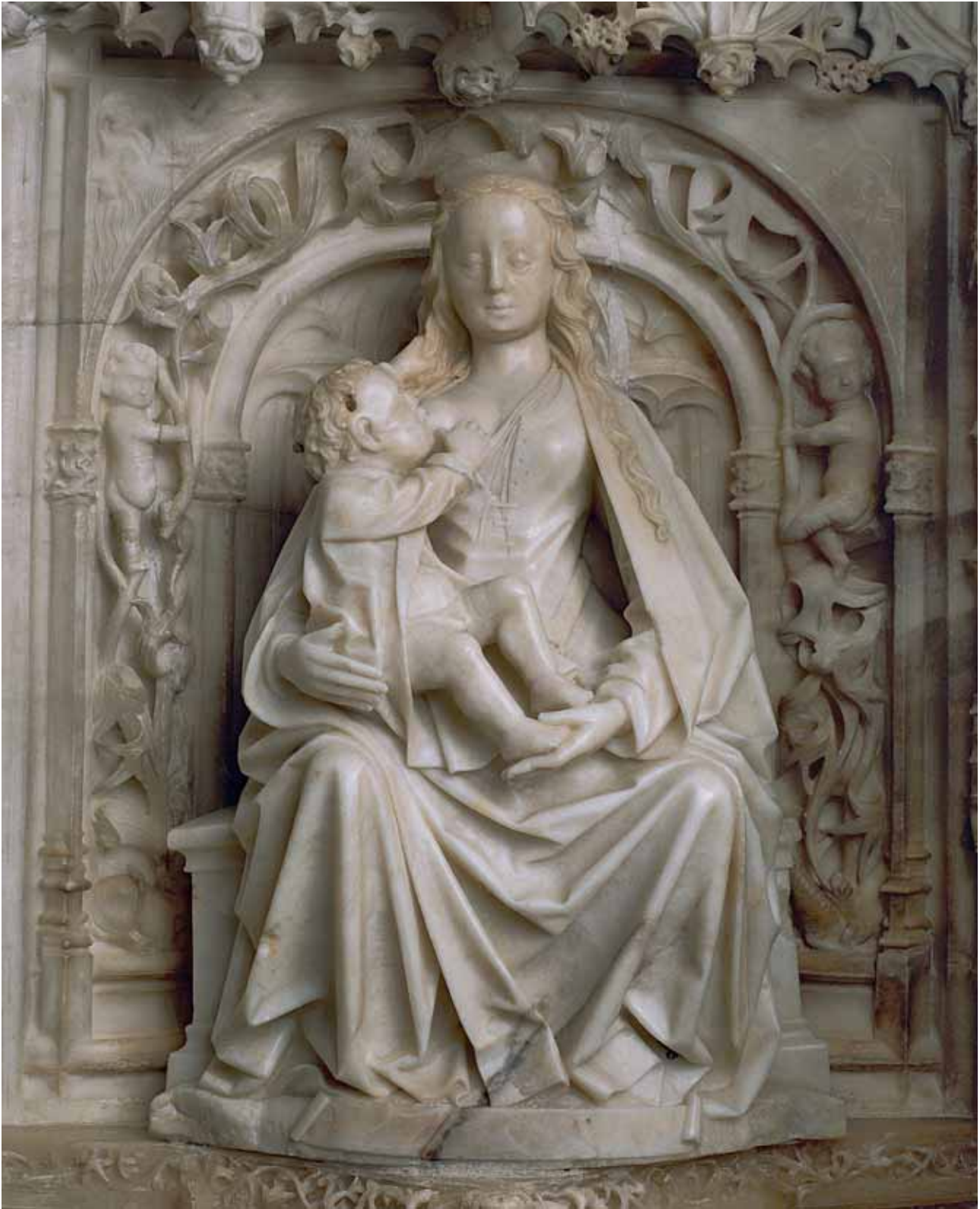
«Y tal fue la gracia que la mano del artífice comunicó a esta preciosa figura que por lo excesivo della fue tenido por menos decente el sitio en que la colocó, siendo todo quanto en el se ve un asombro de primores».¹⁴

Se queja el prior de que no se destaque lo suficiente, inmersa en el rico y complejo mundo del sepulcro, hasta el punto de que proyecta sacarla de allí y buscarle un lugar en consonancia con su interés. Por fin crea un espacio diferente y encarga una Virgen nueva vinculada al culto de la Inmaculada¹⁵. La Virgen presenta semejanzas con modelos flamencos, singularmente con los realizados en madera¹⁶.

Próximo a ella se encuentra un *Sacrificio de Isaac* [fig. 20]. No es imagen que figure usualmente en ámbitos funerarios, pero es uno de los temas más frecuentes del Antiguo Testamento utilizado de modo tipológico, esto es, como prefigura del Nuevo en el Antiguo. La amplitud de significados que alcanza a tener es grande. Uno de ellos es el de anunciar el que será el sacrificio redentor de Cristo, el que conviene a los signos salvíficos de un sepulcro. Es evidente la complejidad de la escena, que debe adaptarse a un marco muy rígido en el que han de encontrarse el patriarca Abrahán, su hijo Isaac, el Ángel y el Cordero del sacrificio, y todo ello lo resuelve el artista con eficacia.

La Piedad, calificada con frecuencia en ámbitos hispanos como *Quinta Angustia*, es tema de antigua historia cuyo origen es nórdico [fig. 21]. En lo textual proviene

FIG. 19 Virgen de la Leche





ABRAHAM

de unas *Meditaciones de la Vida de Cristo* que se atribuyen falsamente a san Buenaventura. Su fuerte carácter emocional invita al fiel cristiano a participar en el dolor de María que sostiene en el regazo a su Hijo. En la Península Ibérica alcanza una popularidad extrema, en especial durante el reinado de los Reyes Católicos¹⁷. Puede encontrarse en un ámbito funerario, pero también en otros distintos, como los penitenciales, o en los lugares más diversos como la portada de una iglesia. Esto es lo que sucede en Miraflores donde no sólo la vemos en este sepulcro, sino también en el tímpano de la portada de la iglesia conventual.

El grupo de las siete virtudes es más extraño y no tiene raíces conocidas en lo hispano. No es que no existan textos e imágenes de las mismas, sino que en Miraflores aparecen representadas de manera singular. Es evidente que se trata de un viejo tema cristiano, de especial relevancia en el siglo XV. A comienzos de la centuria, Micer Francisco Imperial escribe un texto en verso relativamente largo que titula *El dezir a las syete virtudes*¹⁸. Ya en el período de los Reyes Católicos, Gómez Manrique redacta, como hemos visto, un breve *Régimen de príncipes*, donde habla de cada una de las siete virtudes y señala que un buen gobernante debe practicarlas todas. Poco después de comenzados los sepulcros de los reyes, los herederos de Álvaro de Luna, viuda e hija, deciden restaurar en todo su esplendor su capilla funeraria en la catedral de Toledo encargando sepulcro y retablo. El sepulcro se coloca en medio de la capilla y es doble. El del Condestable y Gran Maestre de Santiago, Álvaro de Luna, tiene en sus caras las imágenes de las siete virtudes. Por su parte, el poeta, caballero y sacerdote valenciano Roís de Corella, dedica un poema a Francí Aguilar con motivo de su muerte en las campañas granadinas. El poeta visita en una visión la catedral de Valencia y en una de las capillas se encuentra el sepulcro virtual de su amigo, a quien se le había hecho mártir por morir en la campaña, aunque no en la guerra. Quizá por ello su sepulcro es muy suntuoso y adorna sus caras con las siete virtudes. Otros personajes eligen para sus enterramientos sólo una, dos o tres, las que se acomodan mejor a su vida o a la imagen que pretende dar de sí. En definitiva, el tema de las virtudes se incorpora a la iconografía política y, sobre todo, a la funeraria.

FIG. 20 Sacrificio de Isaac

PÁGINAS SIGUIENTES FIG. 21 Alegoría de la Templanza y escena de La Piedad o Quinta Angustia



TENPIANZA



Gil de Siloe debe de ser requerido para que busque entre las variantes iconográficas de las siete virtudes aquellas que sean las más singulares, las más extravagantes, y elige una versión de la cual no conocemos precedentes en España, y que tampoco alcanza gran popularidad, al tiempo que su vida será efímera. Aunque Siloe se decanta por representar a las siete, las obligadas, estas no son homogéneas ni en tamaño ni en estilo, ni parece que estén colocadas en el orden en que se dispusieron al principio. Esto es algo válido para el resto de las figuras del conjunto funerario. Mantienen su lugar en la cama del sepulcro los yacentes y los evangelistas, pero nada podemos asegurar del resto. Incluso en algunas ocasiones las peanas llevan nombres que no se corresponden con la realidad, como es el caso de la *Fe*, que se identifica como *Prudencia*. Se la ve sentada sosteniendo en su mano izquierda algo que debió de ser un cirio encendido, mientras en la otra sostiene un libro. Este atributo le es propio desde tiempo atrás, pero no la iglesia que porta sobre la cabeza. Según algunos textos franceses, el libro significa ambos Testamentos, el cirio encendido la luz divina que aclara las tinieblas donde estaría el hombre sin la ayuda de Dios, mientras que el edificio aludiría a la Iglesia y su relación con la fe¹⁹.

La Esperanza es aún más extravagante [fig. 22]. A su izquierda conserva los restos de lo que debió de ser una colmena, mientras a su derecha se encuentran una jaula y un arado. Además debió de haber tres hoces, hoy desaparecidas. Colmena, arado y hoces simbolizan las esperanzas del campesino que cree que la recolección será buena, acorde con su siembra y que recogerá la miel de la colmena, del mismo modo que el cristiano sacará partido a las buenas obras que lleve a cabo. Sobre la cabeza porta un navío. Del mismo modo que un buque, después de un largo viaje lleno de escollos y plagado de contratiempos superados con esfuerzo, llega a puerto, así el ser humano, después de recorrer el complicado sendero de la vida, alcanzará a liberar su alma tras la muerte del cuerpo. *La Caridad* tiene soles colocados en las vestiduras, mientras toma otro en sus manos [fig. 23]. Sobre la cabeza debía de portar un pelícano que ha desaparecido.

Todas estas virtudes adoptaban atributos tan extraños que obligaban a una lectura iconográfica forzada, en la que no siempre se veía su relación con el concepto de la virtud. Cuando Siloe las adoptó, hacía ya al menos setenta años que circulaban por la Francia del norte en códices manuscritos de lujo iluminados.



FIG. 22 Alegoría de la Esperanza

¿Cómo llegó a conocer semejantes figuras, caso en apariencia único en nuestra iconografía medieval? Lo primero que acude a nuestra mente es que en una ocasión se le llama Gil de Urliens, esto es, de Orleáns. Pero aún admitiendo semejante procedencia, seguiría siendo extraña la temática. Más fácil sería pensar que un códice manuscrito de lujo francés con esta iconografía llegara a Toledo o incluso a las manos de la reina Isabel y quedara a disposición del escultor.



FIG. 23 Alegoría de la Caridad

La calidad de cada personificación varía. Un análisis de Wethey²⁰, muy apurado y quizás no siempre correcto, llega a la conclusión de que la *Fe*, la *Esperanza* y la *Caridad* son más o menos autógrafas, mientras las restantes, *Justicia*, *Templanza*, *Fortaleza* y *Prudencia* serían trabajos de taller. Pero también considera obra de taller a la hermosa *Virgen de la leche* a la que nos hemos referido con anterioridad.



FIG. 24 Alegoría de la Justicia

La *Justicia* porta atributos más comunes como la corona, la espada y las balanzas, aunque dispone de una segunda espada [fig. 24]. En la iconografía francesa se dice que con la balanza se pesan las razones y con el arma se hace respetar. Los signos son razonables.

La *Templanza* es de inferior calidad [fig. 21]. Provoca sorpresa el disco que lleva sobre la cabeza. Los textos franceses hablan de un reloj, si bien se ha identificado



FIG. 25 La reina Ester

con un disco solar²¹. Sin embargo, a mi juicio no hay inconveniente en considerar que se trate de un reloj de sol. Con el ritmo del paso del tiempo se controla la vida del prudente, dice la exégesis francesa. El freno en la boca le ayuda a medir correctamente las palabras.

Persiste el lenguaje de caprichosos simbolismos en la *Fortaleza* y la *Fe* (*Prudencia*). Sea cual sea el simbolismo o los excesos y caprichos iconográficos, todo se expresa en un lenguaje claro porque hablamos de las virtudes que adornan al príncipe.

En cambio, el resto de figuras son más difíciles de explicar. ¿Están todas o sobra alguna? De entre ellas destaca *La reina Ester*, y no precisamente por su pequeño tamaño [fig. 25]. Se apoya en un pedestal incorrectamente trabajado que eleva la figura al nivel de las demás. Sin duda, las inscripciones que identifican a las figuras no son las originales, sino mucho más tardías. En este caso no es sólo la letra, si no el tamaño, lo que la diferencia de las restantes. Es improbable suponer que la pequeña figura se encontrara en origen junto a los grupos mencionados o al lado de las virtudes. Lo acostumbrado es que, de formar parte del sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal, estuviera sobre la cama de dicho sepulcro o quizás en otra obra como la del infante Alfonso.

De las restantes destaca por su calidad el llamado *Joseph*, autógrafa del maestro. Dotado de una notable cabeza que no está muy lejos de la del *San Mateo* ya visto, Wethey, siempre tan exigente, la supone sin embargo de Siloe con ayuda del taller²². Sus cabellos son muy largos y asoman por debajo de un extraño sombrero-corona, que aparece por entonces en el arte castellano como puede verse en los reyes del banco del retablo de Pedro Berruguete en Santa Eulalia de Paredes de Nava, en Palencia. Pero, ¿quién es este Joseph? Sin duda, no se trata del padre de Jesús. Debe de ser el hijo de Jacob y ministro en Egipto. Es una de las prefiguraciones de Jesús, y el alto cargo que ocupó en Egipto justifica la corona. Pertenece al grupo de personas en las que se alternan vestiduras genéricas, propias de los personajes sagrados de ambos testamentos, con otras contemporáneas a la época. No es posible saber si se encuentra aquí como prefigura de Cristo o acompañando a alguna de las virtudes, de las que podría ser paradigma.

Aunque juzgadas con severidad por Wethey, que las considera obras del taller de Siloe²³, son esculturas notables las de *Sansón* y *David*. *Sansón* es asimismo

prefigura de Jesús. Su lucha contra el león representa el triunfo de Cristo sobre el diablo²⁴. Sin embargo, para caracterizarlo aquí se ha elegido el último momento de su vida cuando, ya ciego, abraza las columnas del templo filisteo y lo derriba matando a los que en él celebraban un rito religioso. Por su fuerza se emparenta con *Fortitudo*, la *Fortaleza*. Salvo la mano izquierda, algo torpe, hay partes de calidad excelente, como la tela que se anuda a la cintura y la misma cabeza. Agarra con fuerza la columna, que se quiebra en mitad del fuste. Pero falta otro atributo, el que sostenía con la derecha. Se rompe en esta figura cierta solemnidad frontal, propia de la mayoría de las otras imágenes, para indicar el esfuerzo realizado en el derribo del edificio, nueva señal que supone que la obra no es de taller, sino que fue diseñada y, en buena parte, realizada por el maestro.

El *David* presenta una iconografía completamente usual, apareciendo caracterizado como rey y como músico con el arpa. Es por excelencia prefigura de Cristo y, en tanto gobernante, espejo de monarcas para los reyes cristianos medievales que se declaran con frecuencia «nuevos David» siempre que desean proclamar la bonanza de su mandato. Su representación no falta tampoco en otras escenas como la del *Árbol de Jesé*, porque de él, o de su padre, parte la genealogía que culmina en Jesús. Al contrario de lo que sucede con otras figuras, el *David* puede exigir su presencia aquí por cualquiera de sus cualidades.

No ocurre lo mismo con otro personaje singular, cuyo protagonismo en estos tiempos alcanza una importancia que hasta ahora no ha sabido justificarse. Me refiero a *Esdrás* [fig. 26]. Incluso desde una perspectiva formal, su figura ha sido juzgada de manera muy distinta. Wethey²⁵ se limita a incluirla entre las obras de taller, mientras Gómez Bárcena²⁶ afirma que es una de las obras maestras de Siloe en el sepulcro. Dejando a un lado este problema, importa más que se justifique su presencia. Está sentado y sostiene con su mano derecha una copa, mientras que en la otra lleva una gran bolsa cerrada. Como se ha dicho²⁷, sería una persona notable del mundo judío que recibió de Artajerjes la misión de transportar dinero para los sacrificios del templo de Jerusalén. Esto justificaría la bolsa que lleva en su mano. Quizás con exageración se ha afirmado que se consideró un segundo David. Respecto a la copa, se ha acudido a su texto y a la séptima visión que tuvo:

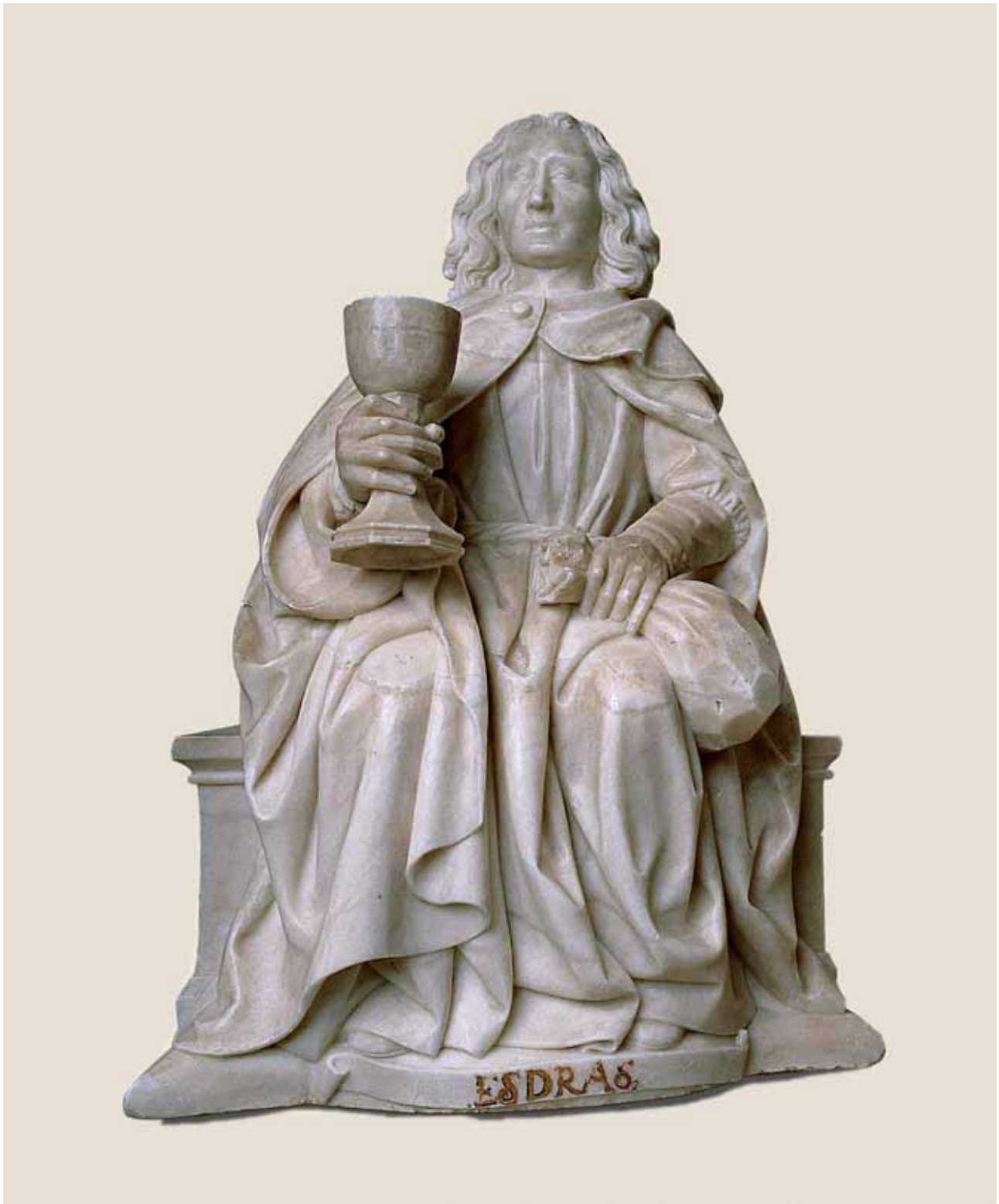


FIG. 26 Esdrás

Al día siguiente una voz me llamó y me dijo, bebe lo que yo te doy a beber y entonces abrí mi boca y he aquí que Él me proporcionó una copa llena como si fuese con agua pero su color era fuego y yo lo tomé y bebí y después mi corazón entendió y la sabiduría creció en mi pecho pues mi espíritu fortalecía mi memoria (II Esdrás XV, 38-40).²⁸

Todo resulta coherente en el sepulcro, pero no siempre sucede lo propio con el personaje representado. Aquí podría destacarse el carácter apocalíptico de sus visiones o ponerse en relación con la clase sacerdotal a la que parece haber pertenecido. Pero en el retablo de Berruguete se le llama «REI» y se le ve como tal, por lo que está coronado y es portador de cetro²⁹.

En cierta medida ajena al estilo de Siloe es la figura de *Daniel*, representado de mediana edad, no joven como se acostumbra, tocado con un sombrero diferente a los vistos hasta ahora, de rasgos elementales y manos torpes. Más que obra de taller se diría realizada por alguien al margen, bien contratado por el maestro para un trabajo concreto, bien llevado allí desde otro lugar.

En conjunto, el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal constituye una de las obras funerarias más destacadas en la Europa occidental de la segunda mitad del siglo XV, destinada a un espacio funerario privilegiado. Como diseño su singularidad es notable, sin paralelos conocidos. Como ejecución técnica, pone de manifiesto un oficio extraordinario tanto en lo que afecta a la mente rectora y ejecutora, como a la calidad del taller que está a su servicio. Demuestra un conocimiento profundo de la escultura hispana y, sobre todo, de los modelos nórdicos. Pero no se identifica con ninguno en concreto, y quizás sea imposible explicarlo partiendo sólo de modelos flamencos, lo que pone de manifiesto la profunda creatividad del escultor responsable.

El sepulcro del infante Alfonso

Se ha dicho que Juan II jamás había pensado que en su posible capilla funeraria le acompañara su hijo Alfonso. De hecho, ni siquiera era seguro que en su sepulcro había de hacerlo Isabel de Portugal, su segunda esposa, porque la línea dinástica legítima hubiera dado preferencia a su primera esposa, de la que nació el heredero natural, Enrique IV. Pero el descontento de una parte de la nobleza hacia el gobierno de este último, así como las críticas por las dudas —ciertas o malintencionadas— sobre su capacidad de engendrar, determinaron una oposición que en algunas ocasiones fue armada. En todo ello se involucró a quien no era sino un adolescente, su hermanastro Alfonso. Se le puso al frente de la insurrección y se le llegó a llamar rey Alfonso XII. Había nacido en Tordesillas en noviembre de 1453. Los sucesos mencionados comenzaron cuando tenía 13 años, y antes de que cumpliera los 15, en julio de 1468, falleció de una enfermedad —no envenenado como sugirió alguien—. Su cuerpo fue depositado en San Francisco de Arévalo donde permaneció hasta 1492, cuando su hermana, y ya por aquel entonces reina, Isabel, que estaba a su lado cuando falleció en Cardeñosa, cerca de Ávila, ordenó que su cuerpo se trasladara a la Cartuja de Miraflores donde le había procurado la sepultura a la que nos hemos de referir. Muchas eran las cosas que habían sucedido para que tal situación se produjera. Alfonso no era ya el vasallo que se había levantado en armas contra su hermanastro y rey natural, sino el hermano de padre y madre de la reina Isabel, quien había decidido concederle el honor de un sepulcro en un espacio privilegiado junto al de sus padres, en el que su madre, Isabel de Portugal, había sustituido a la primera esposa del rey.

Para poner de manifiesto la importancia del hecho, el traslado se llevó a término con toda solemnidad. El cuerpo llegó hasta Palenzuela:

A 8 de agosto, salió el señor obispo de Burgos a Palenzuela, a recibir el cuerpo del Infante D. Alonso que traían de Arévalo: llegó a Burgos el día 10, y al día siguiente, le trajeron a esta casa (Miraflores), y le colocaron en su sepulcro en la pared de la iglesia al lado del Evangelio, cerca de la puerta de la sacristía.³⁰

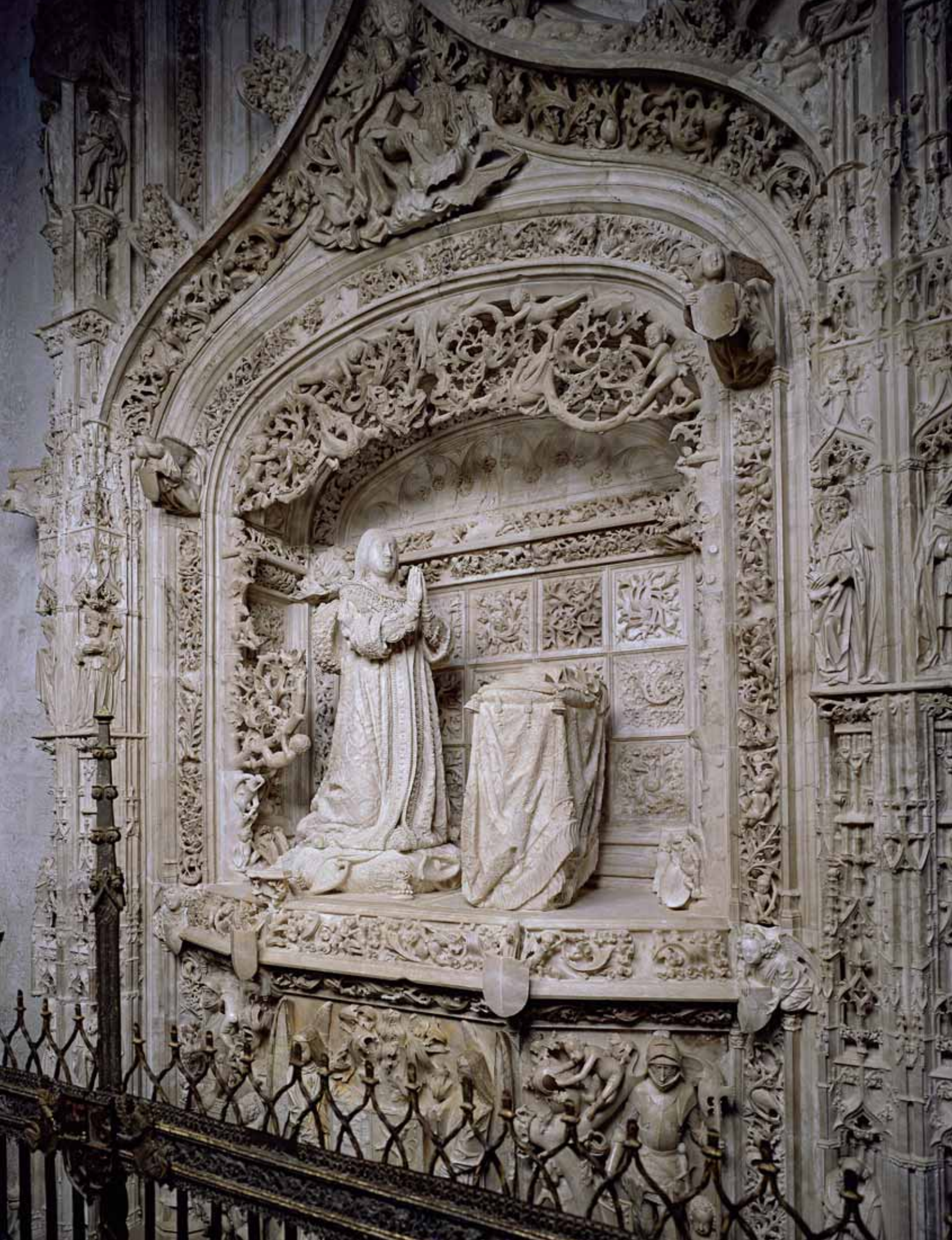
El obispo había pertenecido a la facción contraria a la reina, aunque en otros tiempos formara parte de sus seguidores, y en aquellos momentos, cuando había perdido

su favor, debía recibir solemnemente el cuerpo del infante. Por ubicación e indicaciones era el sepulcro que comentamos³¹. De hecho, ocupó su lugar mucho antes que el de sus padres, primero porque su madre aún vivía y segundo porque, aún después de muerta, se tardó un tiempo en hacer el traslado definitivo. Como el de sus padres, es obra de Gil de Siloe.

El lugar más importante de la iglesia, y el que indicaba un abuso de poder por parte del comitente al tratarse del espacio ante el altar, lo había ocupado el sepulcro de los padres, de modo que el del infante se colocó en el presbiterio, en el lado del Evangelio, que es el segundo lugar en importancia. Probablemente no se exigió un diseño tan original como para el de sus padres, además de que el lugar elegido condicionaba su forma. Se trata del clásico sepulcro adosado al muro, de manera que el sarcófago aparece embutido en un nicho con un frente donde de modo habitual se concentra parte de la escultura, incluida la heráldica [fig. 27]. Por lo común, la cama recibe la escultura del yacente, quien mira o tiene la cabeza orientada al altar mayor, esto es, hacia la salida del sol. Comprobamos que en esto no se siguió el sistema acostumbrado, sino que el yacente se sustituyó por una figura orante arrodillada ante un rico reclinatorio. El arcosolio que sirve de límite al hueco es un arco escarzano, tangente a otro conopial. Todo el hueco se adorna con un cairelado extraordinario, jamás superado en el arte hispano. Pero no es de alabar únicamente la precisión, riqueza y vigor con el que se labró, aunque esto sólo bastaría. Por desgracia, diversos destrozos y seguramente robos, han ido haciendo desaparecer todo el cairelado de la derecha y buena parte del de la izquierda. Si se hubiera conservado, quizá semejara a una celosía que dejara en una cierta penumbra el fondo, de donde emergería tanto la figura arrodillada del infante como el reclinatorio donde se ha depositado el libro en el que ora. Esta manera de jugar con la luz quizá aproxime este sepulcro a otros, pero en ninguno se ha logrado con tal maestría un juego de luces como éste capaz de crear una penumbra poética.

La superficie limitada entre el arco escarzano y el conopial se cubre con una profusa ornamentación. En su parte media superior acoge a uno de los grupos más espléndidos trabajados por Siloe, un *San Miguel* guerrero luchando victoriosamente contra el dragón diabólico, por encima del cual asoma una figura tricéfala

FIG. 27 Sepulcro del infante Alfonso





a la que se ha dado aquí un sentido trinitario que no todos reconocen. El sepulcro se enmarca en una especie de pilastras que nacen del suelo y se prolongan en altura más allá de los arcos escarzano y conopial, para concluir como peana de una *Anunciación*. A esa altura nace otro arco que se acerca al medio punto algo rebajado. Por otra parte, el conopio continúa en su zona superior convertido en una suerte de pilar que asimismo sirve de pedestal al ramo de flores propio de la Anunciación. Todo lo que supera la altura del arco escarzano singulariza al sepulcro y seguramente habla de una escuela escultórico-arquitectónica burgalesa de la que es muy probable que sus principales responsables fueran Gil de Siloe y Simón de Colonia, cuya esfera de acción alcanzó al menos hasta la catedral de Zamora —sepulcro del doctor Juan de Grado—.

Todavía es necesario destacar la moldura vertical paralela situada a ambos extremos de los mencionados pilares o pilastras. Como ocurría en el sepulcro de los reyes, el escultor desea realizar un alarde de virtuosismo en su trabajo vaciando el fondo en vez de acoplar dos piezas que facilitarían los

FIG. 28 Detalle del margen inferior derecho de la orla decorativa que rodea el sepulcro del infante

FIG. 29 San Miguel Arcángel luchando contra el dragón, y posible imagen de la Trinidad



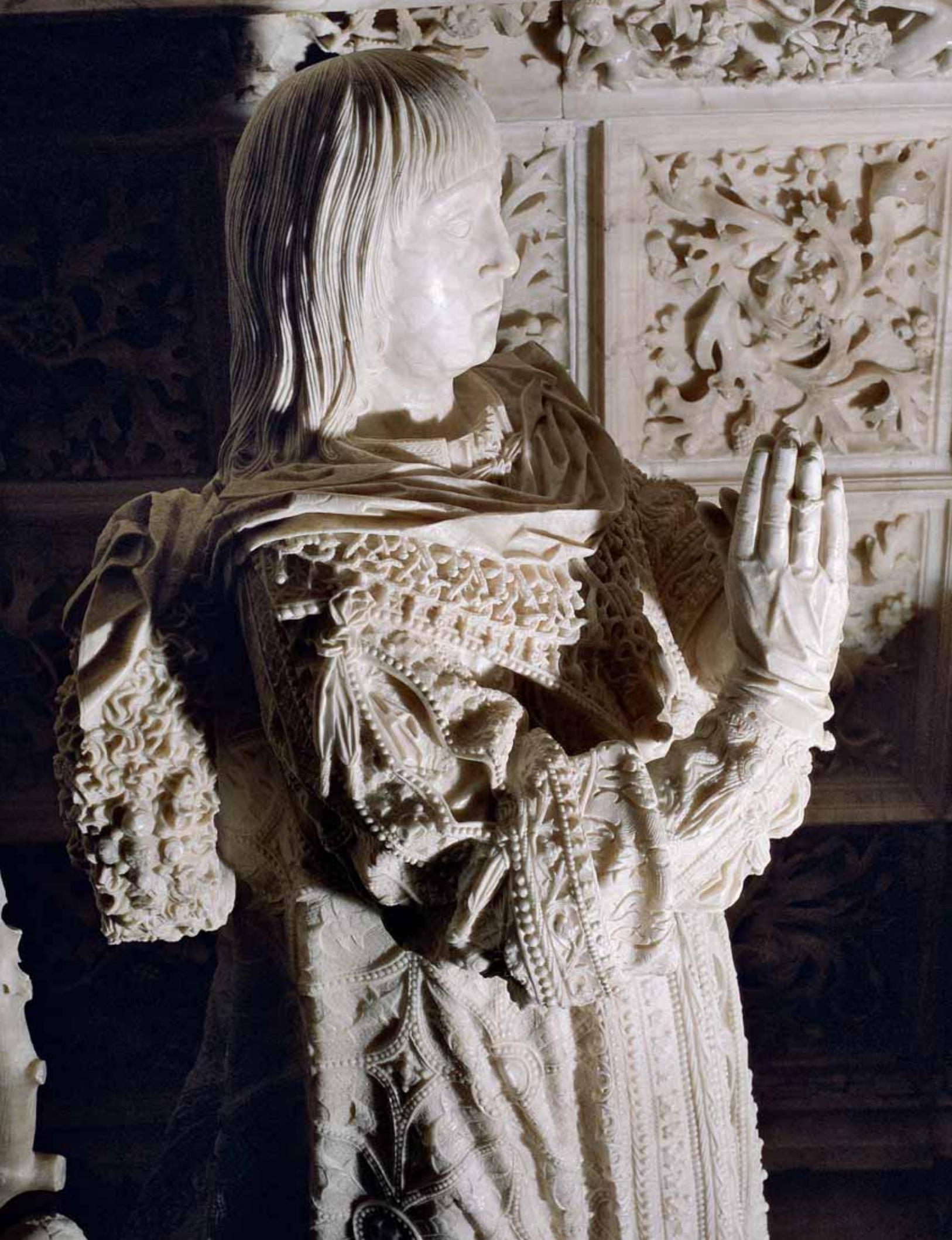
resultados y evitarían además que pudiera quebrarse el frágil alabastro. En cuanto a la calidad del sepulcro es bastante homogénea, como no se aprecia en el de los reyes.

Quizá la parte más espectacular, importante y que plantea diversos problemas no siempre convenientemente resueltos, es la del retrato arrodillado del infante y su entorno inmediato [fig. 30]. Ante todo, es una imagen en la que destacan la cabeza y las manos, únicas partes visibles de un cuerpo que se distingue mal, pues predomina en él la superficie cubierta con las telas ricas con las que se viste además del sombrero que le cuelga sobre la espalda. La cabeza posee unas facciones que sugieren el retrato veraz del infante, aunque no sea el caso, pese a que se ha dicho en repetidas ocasiones que en su rostro se aprecian algunos de los rasgos de su hermana³², la reina Isabel. Lo cierto, además, es que sugiere una edad superior a la que tenía el infante en el momento de su muerte. Desde luego, el peso de los brocados obliga a un esfuerzo de trabajo muy plástico, pero impide intuir cómo es el cuerpo que hay debajo. Asimismo, es muy rico el curioso sombrero que le cuelga sobre la espalda y que se repite en el reclinatorio. La capacidad de obtener texturas diversas se pone de manifiesto contrastando las de las vestiduras y sombreros con las de las carnaciones del rostro o con la suavidad de las manos cubiertas con finos guantes.

Es difícil explicar por qué en un sepulcro se representa al difunto arrodillado y orando, es decir, vivo. A este hecho se le han buscado diversas explicaciones no del todo satisfactorias, entre ellas la de considerar que se encuentra en su propia capilla funeraria antes de muerto o, por el contrario, la de que se trata de un medio para verlo ya en la gloria o solicitarla para él.

Por otro lado, es una posición apenas vista en los monumentos funerarios, si bien se han señalado ejemplos más antiguos, fechados y no conservados, así como otros que aún podemos contemplar³³. Es más escaso el número de ejemplos hispanos. Se han mencionado los siguientes: el del condestable Álvaro de Luna, realizado en vida y destruido; el de Alonso de Velasco e Isabel de Cuadros en la capilla de Santa Ana en el monasterio de Guadalupe, debido a Egas Cueman que los contrata en 1467 [fig. 31]; el del obispo fray Lope de Barrientos, cuyo sepulcro, hoy en la iglesia del hospital de Simón Ruiz en Medina del Campo se terminó en fechas próximas a su muerte, en 1469; la incierta figura de Pedro I en Santo Domingo el Real de

FIG. 30 Detalle de la figura del infante Alfonso



Madrid, hoy en Museo Arqueológico Nacional; el del obispo Ximénez de Préximo en la catedral de Coria, realizado por Copín de Holanda en 1495...³⁴ A todos los reseñados hasta ahora hay que añadir uno más temprano, el de pequeño tamaño del obispo Bernat de Pau en la catedral de Girona, fechado hacia 1457, en el que se añade su figura exenta, cuando existía ya el yacente de mayor tamaño³⁵.

El reclinatorio que se encuentra ante el infante Alfonso se cubre con una tela de rica textura, similar a la del vestido, sobre la que se ha colocado un almohadón igualmente suntuoso en el que descansa un códice abierto, sin duda un libro

de oraciones, unas *Horas*, *Salterio* o *Breviario*. El conjunto lo constituye un bloque único. La tela, aún con su peso, no cae verticalmente, sino que parece que se inclina de una manera contraria a lo que sería normal, como si estuviera girada 180°, lo que se comprueba si se mueve el bloque haciendo ese giro³⁶.

Más sorprendente es algo que ya vio en su momento Harold Wethey³⁷. Además del libro, sobre el reclinatorio aparece un segundo gorro, muy similar al que lleva el infante a la espalda, así como una mano con el puño del antebrazo de una persona que parece tocar el libro. ¿Podemos deducir qué significa esta mano? Wethey encontró una explicación algo fantástica diciendo que ésta surgía de un mundo misterioso³⁸. No estamos en situación de dar una explicación razonable. Sólo se nos ocurre otra hipótesis y, quizás, tan poco convincente como la de Wethey. En algunas ocasiones, junto a la figura principal, aparece un paje que porta las armas, la heráldica y algún otro objeto

FIG. 31 Egas Cueman, *Sepulcro de Alonso de Velasco e Isabel de Cuadros*. Monasterio de Nuestra señora de Guadalupe (Cáceres)





FIG. 32 Reclinitorio del sepulcro del infante visto desde arriba en el que se aprecia un gorro, un libro abierto y una mano aislada

perteneciente al primero, aunque suele encontrarse a los pies. Quizás el Maestro Gil intentó colocar un personaje de esta índole en un lugar desusado, pero el experimento no se concluyó porque no convenció a nadie. O quizás la explicación es otra y no se ha descubierto³⁹.

La esencia del programa funerario soteriológico se inicia con la *Anunciación* superior, continúa en el gablete o superficie entre los arcos escarzano y conopial, donde se ven el rostro tricéfalo y san Miguel venciendo al dragón demoníaco, completándose el conjunto con las imágenes que abarrotan los diversos niveles de las pilastras periféricas antes mencionadas.



FIG. 33 Anunciación

La Anunciación es tema de intensa vida en el cristianismo [fig. 33]. Con él acostumbran a comenzar las *Horas de la Virgen* en los omnipresentes *Libros de Horas* de entonces, igual que, con frecuencia, los retablos dedicados a la Virgen, cuando no los que se ocupan de la infancia de Cristo. El anuncio del Ángel es la señal del cumplimiento de las esperanzas mesiánicas y de la redención de la humanidad. Su sentido salvador es claro. Por eso se encuentran de modo habitual en los sepulcros a partir del siglo XIII y, como no podía ser menos, en el ámbito burgalés⁴⁰.

La Virgen, que aparece distraída mientras lee un libro, se vuelve ante la presencia del Ángel. Para distinguir su verdadera estatura hay que buscar la perspectiva adecuada, igual que sucede con el Ángel. En medio se encuentra el tal vez desmesurado vaso con las flores que proclaman la pureza de la saludada.

De mayor interés son los dos grupos que aparecen en el gablete: el *rostro trifonte* y el *San Miguel* luchador. El rostro tiene a estas alturas una vida muy larga. Uno de sus significados es el trinitario, aunque en otras ocasiones puede tener un valor negativo. Su presencia en ambientes diversos, no documentados, hace más difícil su explicación. De todas maneras, es necesario indicar que la lectura que predomina es la de presentar tres aspectos de una misma realidad. El primer ejemplo, indicativo de la universalidad del tema, lo encontramos en la India.

En las cuevas sivaitas de Elefanta se esculpió la imagen tricéfala de Siva, expresando cada uno de los rostros un aspecto del dios⁴¹. En segundo lugar, sabido es que en un contexto clásico la Prudencia se representa con tres rostros distintos⁴². Por fin, en el mundo cristiano la representación de la Trinidad y sus dificultades visuales hace que se ensayen diversas fórmulas, siendo esta una de las posibles durante un período de tiempo no demasiado amplio⁴³. De modo ocasional otros seres, como los demonios o incluso el Anticristo, pueden aparecer bajo esta apariencia.

¿Cómo debemos entender la imagen tricéfala de Miraflores? Se ha sugerido que se trata de un modelo trinitario, y entiendo que debe ser así⁴⁴. Aunque engañan las desagradables facciones de cada rostro, no es la única vez que otros personajes sagrados, o el mismo Yahvé, se representan de manera poco digna. Sin embargo, otros buscan un significado demoníaco, pese a reconocer que con frecuencia en los testamentos de entonces se inician las invocaciones nombrando por este orden primero a la Trinidad, luego a María y en tercer lugar a *San Miguel* [fig. 29]⁴⁵.

Precisamente la figura de éste alcanza un gran protagonismo. Aparece vestido como un guerrero tardomedieval con armadura, con un pie sobre el cuello del dragón diabólico y empuñando con brío una espada. Ningún personaje sagrado más pertinente para ocupar este lugar, porque la mayor parte de su actividad tiene que ver con el diablo y la salvación de los hombres. Sabemos que es el que transporta las almas al cielo, el que pesa siempre las acciones morales, si bien ésto lo hará sólo el día del Juicio Final. Acompaña al hombre en la hora de la muerte y se enfrenta al diablo que pretende hacerse con las almas en ese instante de paso.

Las largas pilastras que limitan lateralmente el sepulcro están muy decoradas, como todo, pero además se dividen en tres zonas donde hay repisas o pedestales para parejas de figuras. Once de ellas son apóstoles y se completan con *Juan Bautista*. En cada pedestal hay dos y se ordenan de la siguiente manera, comenzando por la derecha y de abajo a arriba: el primero es *Tomás*, espléndida figura con antiparras, entonces ya bastante difundidas y con las que suele dotarse a quien ejerce un trabajo intelectual [fig. 34]. Lleva un gorro sencillo de época y le faltan las manos, lo que no impide que se distinga la escuadra que porta como atributo. Por ello se ha dicho que podría tratarse de un autorretrato⁴⁶. Sin que se desestime



FIG. 34
Santo Tomás
—¿autorretrato?—



FIG. 35
San Bartolomé

esta posibilidad, no es segura porque sus rasgos pertenecen al repertorio usual de Siloe. A su lado se encuentra *Judas Tadeo*, más convencional.

En el segundo nivel se distinguen las figuras de *Mateo* y *Felipe*. El primero porta una alabarda y sostiene un libro. Tampoco le falta el libro a *Felipe*, que además lleva una cruz, mientras de su cintura cuelgan una bolsa, un rosario y un cuchillo.

Por fin, en el lado superior, aparecen *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*. Esto hace, por una parte, que el apostolado quede incompleto y, por otra, se promueve la conocida devoción de la reina por ambos Juanes, a quienes se empareja como intercesores ante el trono divino. Conservan más policromía que cualquier otra figura y dan la impresión de obedecer a reglas estilísticas distintas. Por ello se ha afirmado, sin argumentos sólidos, que son obras primerizas de Felipe Bigarny, anteriores a su trabajo en el trasaltar de la catedral de Burgos⁴⁷. En realidad, no hay documentación al respecto, los tipos de figuras no se asemejan a los propios del artista en ningún momento de su larga carrera y, sobre todo, se distancian de los de su primera época cuando la influencia borgoñona, como es natural, es más intensa.

En la parte baja del otro lado se encuentran algunas de las esculturas de más calidad, como el excelente *Andrés*, de venerable y vigorosa cabeza, calvo, sosteniendo el libro y la cruz. Contrasta con el melancólico *Bartolomé* de rasgos suaves y larga y rizada barba, también con un libro y en actitud de aprisionar al diablo que está a sus pies [fig. 35].

En la zona media se encuentran los dos Santiagos. El *Mayor* responde a su iconografía tradicional de peregrino, abundando las conchas sobre sus vestiduras. El menos relevante *Santiago Alfeo* es otra gran imagen de dulce expresión. Finalmente, y quizás por aquí podíamos haber empezado, ocupan la zona superior los santos *Pedro* y *Pablo*, figuras que también conservan restos de policromía y cuyas formas son diferentes a las del resto.

El frente del sarcófago lo ocupa la heráldica [fig. 36], que centra el conjunto sostenida por dos ángeles. A la derecha figura además un guerrero con armadura, alabarda, espada y escudo, acompañado de varios *putti* [fig. 37].

FIG. 36 Escudo heráldico de Castilla y León sostenido por dos ángeles, situado en el frente del sarcófago del infante





Esta parte del sepulcro es la que siempre ha merecido un juicio muy severo. Por un lado, todas estas figuras se encuentran en una gran portada de entonces, la muy original del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Es posible que su diseño se deba a Gil de Siloe y que allí trabajara su taller, sin alcanzar la finura de Miraflores, algo lógico porque tampoco el material es el mismo. En cuanto a la fealdad de *putti* y ángeles, sobre todo de los primeros, no merece que se destaque, porque es algo que encontramos en los *putti* de otras partes de la Cartuja y es común entonces que la representación de niños desnudos presente deficiencias.

Un análisis de la presencia humana, animal y vegetal en cada una de las zonas ornamentales, pese a tratarse de un tema secundario, proporcionaría un corpus de temas muy interesante, al tiempo que daría idea de la gran calidad de los desconocidos oficiales que trabajan para Siloe. Del mismo modo, proporcionaría una serie de temas de importancia iconográfica [fig. 28].

El sepulcro del infante, en cuanto al diseño, no posee la poderosa originalidad del otro, pero el escultor, usando de todos sus recursos y obedeciendo a los tópicos en uso entonces, obtuvo algunos resultados nuevos. Lo más destacado de todo fue el cairelado del arco, que en su estado primero debía proporcionar esa penumbra mencionada de la que surgiría la monumental figura del infante orando ante un ornado reclinatorio.



FIG. 37. Guerrero con armadura, alabarda, espada y escudo, acompañado por una decoración vegetal invadida de *putti* o niños desnudos. Uno de ellos le sostiene la alabarda

- 1 Quiero agradecer aquí la excelente relación mantenida con todo el equipo de restauradores, el espíritu de colaboración y, singularmente, destacar los intercambios de opinión con Amaya Arres-ti, Maite González y Javier de Miguel.
- 2 Tarín y Juaneda, F., *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos): su historia y descripción*, Burgos, 1896, pp. 599 y ss. (hay varias ediciones)
- 3 Tarín y Juaneda, F., *op. cit.* nota 2, p. 98.
- 4 Tarín y Juaneda, F., *op. cit.* nota 2, pp. 103 y ss.
- 5 Del precio dice Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV, Madrid, 1800, pp. 378-379, que fue de 1340 maravedises, mientras Tarín y Juaneda, F., *op. cit.* nota 2, p. 349, habla de 1486.
- 6 Yarza Luaces, J., «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano», en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1988, pp. 267 y ss.
- 7 Azcárate, J. M. de, *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*, colección de documentos para la Historia del Arte en España, vol. 2, Zaragoza-Madrid, 1982, doc. 54, pp. 54-55.
- 8 De hecho, aunque el texto procede de Jerónimo (Epístola, XV, 1) lo saca de contexto porque el Padre de la Iglesia contrasta las Iglesias de Oriente y Occidente: Tate, R.B., *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, 1970, pp. 269-270; Yarza Luaces, J., *op. cit.* nota 6, p. 269.
- 9 Gómez Manrique, *Regimiento de príncipes y otras obras*, ed. A. Corina, Buenos Aires, 1947, Justicia, 36, p. 49.
- 10 Mena, J. de, *Laberinto de Fortuna*, ed. J.G. Cummins, Madrid, 1979, CCXXXI, p. 161.
- 11 Tarín y Juaneda, F. *op. cit.* nota 2, p. 278.
- 12 Tarín y Juaneda, F., *op. cit.* nota 2, pp. 281 y ss.
- 13 Gómez Manrique, *op. cit.* nota 9, p. 60.
- 14 Agradezco al profesor Alberto Darias que me dio a conocer la publicación del prior: Iglesia, N. de la, *Flores de Miraflores, Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios, María Señora nuestra*, Burgos, 1659, p. 4.
- 15 Yarza Luaces, J., «El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, dirs. J. Yarza Luaces y A. Ibañez Pérez (Burgos 1999), Burgos 2001, p. 208.
- 16 Gómez Bárcena, M. J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, s.l., 1988, p. 206.
- 17 Yarza Luaces, J., «El arte borgoñón en España y la imagen de la Piedad», en *Humanismo y Reforma en el siglo XVI*, Valencia, 2002, p. 53-60.
- 18 Imperial, M. F., *El Dezir a las syete virtudes y otros poemas*, ed. C.I. Nepaulsingh, Madrid, 1977, pp. 38-51.
- 19 Fue Emile Mâle el que llamó la atención sobre esta iconografía de las virtudes, en la que no se distingue con claridad hasta qué punto los atributos y los textos tienen que ver con cada virtud: Mâle, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1969, 6ª ed., pp. 311 y ss. El manuscrito por el que se interesó más fue uno redactado para Jacques d'Armagnac, duque de Nemours (París, Bib.Nat., ms. franc, 9186) en el que se encontraban cuatro de las virtudes (fol. 304) y se databa tardíamente. Para Avril, F., «Henri Romain, abregé de Tite-Live et autres auteurs dit Le Mignon», en Avril, F. y Reynaud, N., *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, París, 1993, n.º 15, pp. 46 y ss., proviene del taller de maestro François y se fecharía hacia 1470. Según: Tuve, R., *Allegorical imagery, Some mediaeval books and their posterity*, Princeton, 1977, 1ª ed. paperback, pp. 71 y ss., existe un tratado sobre las cuatro virtudes que presenta esta iconografía hacia 1450 (Oxford, Bodleian Library, Ms. Laud.misc. 270). Pero aún con posterioridad se ha presentado otro manuscrito de hacia 1420, unas Horas del maestro Bedford (New York, J. P. Morgan Library, ms. 359) donde ya se encuentra: Voelkle, W., «Morgan Ms 359 and the origin of the New iconography of the virtues in the fifteenth century», en *Album amicorum Kenneth C. Lindsey. Essais on Art and Literature*, ed. S. Stein and G. McKee, Binghampton, 1990, pp. 57-63 (non vidimus).
- 20 Wethey, H. E., *Gil de Siloe and his school. A study of late gothic sculpture in Burgos*, Cambridge, 1936.
- 21 Gómez Bárcena, M. J., *op. cit.* nota 16, p. 210.
- 22 Wethey, H. E., *op. cit.* nota 20, p. 39, lám. 17.
- 23 Wethey, H. E., *op. cit.* nota 20, lám. 18.
- 24 Lo describe minuciosamente Gómez Bárcena, M. J., *op. cit.* nota 16, p. 207.
- 25 Wethey, *op. cit.* nota 20, lám. 19, 1.
- 26 Gómez Bárcena, M. J., *op. cit.* nota 16, p. 208
- 27 Gómez Bárcena, M. J., siguiendo a *Dictionnaire de la Bible*, por F. Vigouron, París, 1895, p. 1931.
- 28 Gómez Bárcena, M. J., *op. cit.* nota 16, pp. 207-208.
- 29 Haag, H. et al., *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, 1978, cols. 594-597; Spadafora, F., «Esdra», en *Biblioteca Sanctorum*, Roma, 1991, V, cols. 83-86; Yarza Luaces, J., «Algunas reflexiones sobre iconografía en Pedro Berruguete y su época», en *Pedro Berruguete y su entorno*, Simposium internacional (Palencia, abril 2003), Palencia 2004, pp. 256-257.
- 30 Recogido por Wethey, H. E., *op. cit.* nota 20, p. 123, de la documentación del monasterio.
- 31 Últimamente, Gómez Bárcena, M. J., «El sepulcro del infante Alfonso», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, *op. cit.* nota 15, pp. 189-205.
- 32 Gómez Bárcena, M. J., *op. cit.* nota 15, p. 194.
- 33 Gómez Bárcena, M. J., *op. cit.* nota 15, pp. 195 y ss., ha reunido un alto número de ejemplos extranjeros, bien conocidos documentalmen-te, bien conservados.
- 34 Gómez Bárcena, M. J., *op. cit.* nota 15, pp. 197-198, que recoge unos cuantos más pero ninguno anterior al de la Cartuja.

- 35 Español, F., «Maestro del sepulcro de Bernat de Pau, Bernat de Pau y una plorante», en *El Renacimiento mediterráneo*, Madrid-Valencia, 2001, n.º 71, pp. 438-443.
- 36 Los restauradores se dieron cuenta de ello e hicieron una prueba que resultó satisfactoria, pero comprobaron que el lado invisible estaba más desgastado que el visible, de modo que volvieron a la posición en que se encontraba.
- 37 Wethey, H. E., *op. cit.* nota 20, p. 44.
- 38 Tampoco ofreció una explicación Gómez Bárcena, M. J., *op. cit.* nota 15, pp. 194-195.
- 39 Cuando se emprendió la restauración del conjunto se tuvo el propósito de explorar el interior del sarcófago que contenía los restos del infante. Los de sus padres habían sido expoliados por los franceses, pero se tenía la sensación de que este se mantenía intacto. Podían, como en el monasterio de Las Huelgas Reales (Burgos), encontrarse las vestiduras con las que fue enterrado. El resultado fue un fracaso. Unos ladrones se habían adelantado usando el método del butrón en la zona posterior.
- 40 Gómez Bárcena, M. J., «La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses», en *Reales Sitios*, n.º 72 (1983), pp. 65-72.
- 41 Kramrish, S., *The presence of Siva*, Princeton, 1981 (hay traducción castellana).
- 42 Recogido y luego traducido al castellano en Panofsky, E., *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, 1970, pp. 137-154, con el título «La Alegoría de la Prudencia por Ticiano».
- 43 Para lo hispano se ha convertido en el estudio de referencia, pese a sus limitaciones, Germán de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en la edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1970.
- 44 Yarza Luaces, J., *Gil de Siloe*, Cuadernos de Arte español, n.º 3, Madrid, 1991, p. 19.
- 45 Gómez Bárcena, M. J., *op. cit.* nota 15, pp. 200-201.
- 46 Gómez Bárcena, M. J., *op. cit.* nota 15, p. 219.
- 47 Río de la Hoz, I. del, *El escultor Felipe Bigarny (hacia. 1470-1542)*, s.l., 2001, pp. 32y ss.

BIBLIOGRAFÍA

- Avril, F., «Henri Romain, abregé de Tite-Live et autres auteurs dit Le Mignon», en Avril, F. y Reynaud, N., *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, 1993
- Azcárate, J. M. de, *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*, colección de documentos para la Historia del Arte en España, vol. II, Zaragoza-Madrid, 1982
- Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV, Madrid, 1800
- Español, F., «Maestro del sepulcro de Bernat de Pau, Bernat de Pau y una plorante», en *El Renacimiento mediterráneo*, Madrid-Valencia, 2001
- Germán de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1970
- Gómez Bárcena, M. J., «La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses», en *Reales Sitios*, n.º 72 (1983)
- Gómez Bárcena, M. J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988
- Gómez Manrique, *Regimiento de príncipes y otras obras*, ed. A. Corina, Buenos Aires, 1947
- Haag, H. et al., *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, 1978
- Iglesia, N. de la., *Flores de Miraflores, Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios, María Señora nuestra*, Burgos, 1659
- Imperial, M. F., *El Dexist a las syete virtudes y otros poemas*, ed. C.I. Nepaulsingh, Madrid, 1977
- Kramrish, S., *The presence of Siva*, Princeton, 1981
- Mâle, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, 1969
- Mena, J. de, *Laberinto de Fortuna*, ed. J.G. Cummins, Madrid, 1979
- Panofsky, E., *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, 1970
- Río de la Hoz, I. del, *El escultor Felipe Bigarny (hacia. 1470-1542)*, s.l., 2001
- Spadafora, F., «Esdra», en *Biblioteca Sanctorum*, Roma, 1991
- Tarín y Juaneda, F., *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos): su historia y descripción*, Burgos, 1896
- Tate, R.B., *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, 1970
- Tuve, R., *Allegorical Imagery, Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton, 1977
- Voelkle, W., «Morgan Ms. 359 and the Origin of the New Iconography of the Virtues in the Fifteenth Century», en *Album amicorum Kenneth C. Lindsey. Essays on Art and Literature*, ed. S. Stein and G. McKee, Binghampton, 1990
- Wethey, H. E., *Gil de Siloe and his School. A Study of Late Gothic Sculpture in Burgos*, Cambridge, 1936
- Yarza Luaces, J., «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano», en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1988
- Yarza Luaces, J., *Gil de Siloe*, Cuadernos de Arte Español, n.º 3, Madrid, 1991
- Yarza Luaces, J., «El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, dirs. J. Yarza Luaces y A. Ibáñez Pérez (Burgos 1999), Burgos 2001
- Yarza Luaces, J., «El arte borgoñón en España y la imagen de la Piedad», en *Humanismo y Reforma en el siglo XVI*, Valencia, 2002
- Yarza Luaces, J., «Algunas reflexiones sobre iconografía en Pedro Berruguete y su época», en *Pedro Berruguete y su entorno*, Simposium internacional (Palencia abril 2003), Palencia 2004



Los sepulcros monumentales del presbiterio de Santa María de Miraflores

NOTAS SOBRE EL PROCESO DE RESTAURACIÓN

José Antonio Salazar López

La ejecución de un proyecto de restauración, más allá de las dificultades técnicas previsibles en función del tipo de objeto y de la naturaleza de los materiales que lo constituyen implica, con frecuencia, una relación emocional con la obra. La vocación del restaurador persigue casi el imposible de lograr la inmortalidad de unas piezas que por su naturaleza están permanentemente sometidas a un proceso de degradación por efecto de múltiples agentes. Las tendencias actuales, y los criterios que así lo establecen, acentúan los aspectos de conservación por encima de los de restauración: aquellos tendrían por objetivo el mantener una obra en el estado en que ha llegado hasta nosotros y el conseguir «congelar» ese momento de forma permanente. El establecimiento de unas condiciones físicas adecuadas de tipo ambiental, lumínico, de protección contra accidentes u otro tipo de acciones intencionadas, nos llevaría a encerrar las obras en unas condiciones en las que no nos sería posible su disfrute, su mera contemplación.

Los sepulcros de Miraflores fueron concebidos para cumplir sus funciones de mausoleo y de afirmación del poder real. Su ejecución corrió a cargo de un artista excepcional y se ubicaron en un espacio preferente dentro de la nave de la iglesia, en un monasterio que hoy sigue vivo, cumpliendo su cometido desde hace siglos. Por ello, no podríamos retirar esos bienes y guardarlos en museos, con

el fin de preservarlos en las mejores condiciones que la técnica actual nos permita. Razones de toda índole lo desaconsejarían, sobre todo el hecho de que la función para la que fueron concebidos sigue vigente.

Aunque los principios que defiende la conservación son muy estrictos y se limitan a preservar el material, siempre deben hacerse concesiones en busca del aspecto primero de la obra, de su apariencia en el momento de su ejecución que, en este caso, fue en 1493. Recuperar ese aspecto primero no llega a conseguirse nunca del todo pues, como hemos apuntado, los materiales comienzan un proceso de adaptación al medio desde el momento mismo en que se empieza a trabajar con ellos. Los elementos pétreos pierden las condiciones que tenían en la cantera, pueden quedar expuestos a la intemperie, a las heladas; la madera es muy sensible a los cambios de humedad, a los efectos de los insectos xilófagos y a otros factores que la destruyen; los aglutinantes pierden algunas de sus características; la oxidación modifica las composiciones químicas...

Sin embargo, algunos de los procesos de esa adaptación de los materiales producen un efecto estético notabilísimo en la apariencia de las piezas. Así, el paso del tiempo y la pátina con que se cubren las obras generan un valor añadido que las enriquece.

La aproximación al aspecto primitivo de las obras de arte es algo a lo que siempre debemos tender, pero sabiendo que nunca podremos llegar a él plenamente.

Los sepulcros reales de Miraflores se ejecutaron en alabastro, carecen de policromía —salvo en algunas piezas y

FIG. 38 León pasante coronado sujetando el escudo heráldico de Castilla y León. Detalle en la base del zócalo del sepulcro de los reyes



FIG. 39 Detalle del ensamblaje de piezas en chambrana en el dosel sobre la cabeza de la figura yacente del rey



FIG. 40 Detalle del proceso de limpieza sobre la figura de San Miguel Arcángel, en el sepulcro del infante

de manera escasa— y los agentes biológicos no les han afectado. No obstante, el alabastro es frágil, la labra de Siloe un alarde de delicadeza y los avatares¹ por los que ha pasado el monumento, muchos.

El proyecto de restauración de los sepulcros de los reyes y del infante don Alfonso ha contemplado la limpieza del alabastro sin la pretensión de recomponer elementos perdidos. No obstante, lo primero que ha llamado nuestra atención ha sido el cierto «desorden» en la distribución de las esculturas por la meseta del sepulcro real, desorden que también mostraban otras piezas complementarias en el zócalo, como las de los leones.

En la meseta, además de las cuatro grandes piezas de los evangelistas, pueblan la superficie varias figuras pequeñas que en su mayoría representan apóstoles, aunque también aparece una figura femenina. En su origen, estas piezas aparecían dispuestas sobre ménsulas caladas, algunas de las cuales han desaparecido. El criterio aplicado a la hora de reubicar todas las esculturas ha sido el de reconstruir varias de las ménsulas perdidas, cinco en concreto, siguiendo el modelo de las existentes, pero esquematizando mucho

sus formas. Su elaboración se ha realizado mediante la ejecución de un molde y su vaciado en polvo de alabastro y resina. Una vez igualado su color con el del resto del sepulcro, se colocaron en su sitio con mortero de cal, espigas de fibra de vidrio de 4 mm y cuñas.

Varias de estas esculturas pequeñas están descabezadas, mientras que las cabezas de otras tres son fruto de una reconstrucción antigua, como lo son además las manos, libros y peanas de algunas otras. Estas reconstrucciones no se han eliminado.

Existen otras reconstrucciones o reparaciones que podríamos considerar de origen. Por ejemplo, en el manto del rey, en su tercio inferior, se aprecian varias reconstrucciones de la labra, y algo similar sucede en el reclinatorio del infante, en el lado que ahora está oculto².

Se han encontrado pequeñas intervenciones o reparaciones de urgencia dirigidas a asegurar la estabilidad o integridad de algunas piezas como, por ejemplo, las precarias sujeciones empleadas en la corona de la reina³ [fig. 39]. Este mismo afán se halló en la gárgola de la izquierda del sepulcro de don Alfonso⁴, a la que le faltan parte

de las patas delanteras. Este tipo de reparaciones se ha eliminado y se ha tratado de buscar una mayor integración de volumen y color.

El capítulo fundamental de la intervención contemplada en el proyecto lo constituye la limpieza del alabastro. Esta roca sedimentaria es un compuesto natural del yeso⁵, de apariencia marmórea, carácter más o menos translúcido, compacto y, más o menos, blanco. Las impurezas contenidas en el alabastro pueden otorgarle diversas coloraciones [fig. 40].

Las muestras extraídas de la superficie ofrecen una suciedad de ácidos grasos y negro de humo, sin restos de resinas o aceites, que han servido para establecer el método de limpieza.

La sensibilidad al agua del alabastro, que no permite su uso en exteriores, determina en su limpieza el em-

pleo muy restringido de materiales acuosos. Básicamente la remoción de suciedad se ha realizado con una fórmula de alcohol⁶. El proceso se ha realizado siguiendo procedimientos convencionales, como medios mecánicos, eliminación de depósitos gruesos con aspirador y aplicación del agente de limpieza con hisopos, bastoncillos, cepillos suaves... Se ha evitado asimismo el uso de productos abrasivos⁷. La dificultad del proceso radica, en buena medida, en la prolija filigrana que se desarrolla en ambos sepulcros, lo que se traduce en una enorme superficie a tratar⁸.

Otra característica del alabastro, que comparte con el mármol, superándolo incluso, es su naturaleza translúcida⁹, aspecto muy valorado por los artistas. En Miraflores, los efectos de luz sobre los sepulcros reales se han apreciado desde antiguo.

FIG. 41 Exploración bajo la figura yacente de la reina





FIG. 42 Exploración preliminar de la cámara sepulcral del infante

Coincidiendo con los trabajos de limpieza llevados a cabo en los últimos meses —enero/diciembre de 2006—, se ha acometido la apertura del sepulcro del infante don Alfonso, de cuyo posible saqueo no había noticia documental. Para evitar daños en la decoración o en piezas estructurales, se decidió realizar un estudio no destructivo utilizando técnicas de georradar¹⁰. El uso de esta técnica nos permite la obtención de datos como la existencia de huecos. Su aplicación en los sepulcros de la Cartuja entraña diversas dificultades. En el caso del sepulcro del infante, debido a la prolija decoración del frente de la cama y a su inclusión en un muro con el hueco de la sacristía detrás; en el del sepulcro real, a causa de la existencia del vacío de la cripta. No obstante, los datos obtenidos permitieron certificar la presencia de un hueco en la cama del sepulcro del infante, en vez del relleno de escombros que la auscultación en el sepulcro real deparaba.

A pesar de los datos desalentadores arrojados sobre el sepulcro real, cuyo saqueo se conocía, se decidió la realización de una cata bajo la figura de la reina, que no hizo sino ratificar la existencia de relleno bajo los yacentes



FIG. 43 Apeado del reclinatorio del infante

[fig. 41]. Para llevar a cabo esta exploración fue necesario practicar unos huecos bajo la escultura, retirando la pieza en lo que fue una operación compleja debido a la reja que rodea la obra, al gran peso de la figura, que es casi de tamaño natural, así como a la fragilidad del material¹¹. La solución adoptada fue la de elevar la escultura de la reina unos 80 cm sobre la meseta del sepulcro, sin apeaar la escultura. Por medio de una viga apoyada en unos soportes y con la ayuda de una serie de cabrestantes pudo izarse la pesada labra. Como se ha dicho, se ha constatado el relleno bajo las esculturas, restos de filigranas labradas en alabastro producto de las roturas causadas en el saqueo.

El caso del sepulcro del infante ha sido mucho más sugestivo. La auscultación por georradar señalaba la existencia de una oquedad en el centro de la cama donde, como es lógico, debería encontrarse la cámara sepulcral. Ante la certeza de que, si existían rellenos, éstos no colmaban el interior, se iniciaron los trabajos preliminares para la apertura. Este sepulcro incrustado en el muro muestra una buena arquitectura, con acuerdos finos entre sus elementos y con pocos desajustes en sus juntas, por lo que no mostraba indi-

cios de haber sido desmontado nunca. Sin embargo, la escultura del orante y su reclinatorio, así como los labios¹², sí parecían haber sido movidos y tratados con aplicaciones groseras de morteros yesosos. Buscando una economía de medios y esfuerzos para abrir el sepulcro, se estudió la forma de examinar el interior de la cámara desmontando lo mínimo [fig. 42]. El labio central estaba movido, posiblemente a causa de un intento anterior de desmontaje. También se aprecian daños en el panel central por el uso de alguna herramienta, como barras o palancas, para forzar la

apertura. Debido a ello, ese labio central quedaba ligeramente desprendido, resultando luego fácil una limpieza de morteros. Una segunda limpieza de las llagas entre bloques permitió liberar una pequeña ranura de 5 o 6 mm que tenía acceso directo a la cámara, ranura que fue suficiente para confirmar la existencia de un ataúd en el interior cuyas dimensiones y estado no eran fáciles de determinar. Acto seguido se procedió a retirar el reclinatorio del infante, comprobándose entonces la presencia de un hueco a través del cual se produjo el saqueo [figs. 43].



FIG. 44 Actuación en la reja que rodea el sepulcro de los reyes



FIG. 45 Orla ornamental en la reja que rodea el sepulcro de los reyes



FIG. 46 Escudo de Castilla y León en la reja que rodea el sepulcro de los reyes



FIG. 47 Escudo de Castilla y León en la reja ante el sepulcro del infante

La cámara alojaba un ataúd de metro y medio de largo aproximadamente, que en su interior contenía restos óseos y trazas de escombros, quizá menos de lo que cabría esperar a la vista del tamaño del hueco practicado. Juntos a los restos se hallaron tan sólo fragmentos mínimos de cuero y cordón¹³.

Después del estudio y análisis de estos materiales, se devolvió todo al sepulcro. Con la reposición de los elementos extraídos se continuó hasta el final con los trabajos de limpieza.

Ambos sepulcros están protegidos por una reja que también ha sido objeto de tratamiento [figs. 44-47]. Estas cancelas están formadas por piezas de diversas épocas y su limpieza se ha centrado en la eliminación de gruesos repintes oscuros en las zonas que estaban doradas, como los arranques de los barrotes, los nudos, la faja superior y los pináculos. Aunque el oro aparecía fragmentado, anunciando un resultado incierto, el trabajo que se ha hecho ha mejorado notablemente las rejas, de modo que el resultado ha sido superior al que se esperaba.

Los trabajos realizados sobre el conjunto monumental del presbiterio de Miraflores, que incluyen los sepulcros y sus rejas, el propio retablo, las pinturas murales de la capilla trasaltar y el cordón labrado con los escudos reales de la imposta, se han desarrollado a lo largo de diecinueve meses, de junio de 2005 a diciembre de 2006.

Paralelamente a la ejecución de los trabajos se realizaron dos exposiciones: la primera, titulada *Gil Siloe en la Cartuja*, tuvo lugar en la nave de la iglesia, en el coro de los padres cartujos; la segunda, en la capilla de san Bruno y bajo el título *La Luz de Flandes*, mostraba una selección de las vidrieras del templo. El objetivo de ambas muestras era presentar de forma amena y didáctica los trabajos de restauración en curso.

El informe final sobre la intervención incluirá, de forma extensa y pormenorizada, los procesos técnicos, la documentación gráfica obtenida, la memoria de la ejecución material —de redacción obligada en las intervenciones sobre bienes de nuestro patrimonio cultural— y cuantos datos sean considerados de interés.

Los trabajos se concluyeron el 21 de diciembre de 2006.



NOTAS

- 1 La ocupación de la Cartuja por parte de las tropas francesas en 1808 y su saqueo produjo daños irreparables, aunque no podemos atribuir todos ellos a este acontecimiento. El monasterio estuvo deshabitado en diferentes momentos: el ya citado durante la invasión francesa; en 1823 y, más tarde, a raíz del decreto de desamortización, no siendo hasta 1880 cuando vuelve a estar habitado por una comunidad cartuja.
- 2 Parece poco probable que la posición del reclinatorio del infante hubiera sido otra con anterioridad, es decir, girado 180° con respecto a su ubicación presente. Ciertas incongruencias lógicas en la posición actual de los elementos que lo componen sugerían la idea de un posible cambio de ubicación, por ejemplo, la mano aislada sobre el reclinatorio que ayuda a pasar las páginas del libro que se muestra al infante, la propia inclinación del libro... Hechas las pruebas oportunas, la opción ha sido mantener el reclinatorio en la posición en que ha llegado a nuestros días. En multitud de publicaciones y fotografías, e incluso en grabados antiguos, aparece así. Además, como se señala más arriba, la parte posterior está en peores condiciones que la que en la actualidad se muestra al espectador. No se han hallado, por tanto, argumentos suficientes para tomar la decisión de invertir su posición.
- 3 Para la ejecución del monumento, Siloe estructuró la obra en módulos diferentes: esculturas, doseles, calados de separación, corona de la reina... y articula las piezas menores por medio de diversos ensamblajes para conformar elementos mayores. Por ejemplo, las piezas que componen los doseles pueden desarmarse con relativa facilidad, como sucede con la corona de la reina, donde las piezas que estaban rotas aparecían sujetas con alambres o cuerdas. En alguna fotografía de los años cincuenta se aprecia esa corona algo más completa.
- 4 La pieza desprendida estaba asegurada con alambres.
- 5 $\text{SO}_3\text{Ca} + 2\text{H}_2\text{O}$. Se presenta en forma de bolos. La finura de su grano es tal que permite la labra de detalles imposibles de tallar en otro tipo de rocas.
- 6 La presencia de agua limitada a menos de un 5%.
- 7 Una de las características del alabastro es su docilidad. Aunque se endurece algo con el tiempo, es un material blando, que puede desbastarse con suma facilidad, permitiendo altos grados de virtuosismo en su labra, como así lo demuestra Siloe en la Cartuja.
- 8 Más de quinientas figuras pueblan estas obras, además de la densa decoración.
- 9 El alabastro, a veces denostado por su facilidad de labra, adquiere valores extraordinarios al ser atravesado por la luz. El aspecto funcional de esta característica ha llevado a su empleo en las ventanas cuando el uso del cristal no fue posible.
- 10 La auscultación por georradar es una técnica geofísica de carácter no destructivo, capaz de proporcionar información muy detallada respecto a ciertas características del subsuelo de la zona estudiada en rangos someros de profundidad. Es una técnica de aplicación normal en Arqueología. Básicamente consiste en enviar un pulso EM de alta frecuencia a través del material que se investiga. La falta de homogeneidad del material produce contrastes o cambios en las características eléctricas del medio rocoso. Con la instrumentación adecuada, los datos recogidos pueden interpretarse debidamente.
- 11 Es normal la presencia de discontinuidades y microgrietas en los materiales pétreos. Con el transcurso del tiempo esas microgrietas suponen un riesgo de rotura.
- 12 Las tres molduras caladas que rematan el borde superior de la cama.
- 13 El departamento de Arqueología de la Junta de Castilla y León ha realizado los análisis pertinentes, cuyos y resultados y conclusiones quedarán también en depósito en los archivos de la Cartuja de Miraflores.

Los enterramientos reales en la iglesia de la Cartuja de Miraflores

ESTUDIOS ARQUEOLÓGICOS Y ANTROPOLÓGICOS

Arturo Balado Pachón y Consuelo Escribano Velasco

La Dirección General de Patrimonio y Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León ha realizado, de manera paralela a la restauración del sepulcro real de la iglesia de la Cartuja de Miraflores en Burgos, un estudio exhaustivo de los restos depositados en la cripta situada bajo dicho monumento funerario. También se han estudiado los restos hallados en el interior del enterramiento del infante don Alfonso, localizado en un lateral de la misma iglesia.

Se trataba con estos estudios de confirmar la identidad de los restos actualmente conservados, ya que los avatares históricos que ha sufrido la Cartuja, en especial durante la dominación francesa (1808-1812), hacían albergar serias dudas sobre el estado de conservación de los restos.

Genealogía de los inhumados

En la iglesia del monasterio de la Cartuja de Miraflores se encuentran los enterramientos de tres personajes históricos cuyos restos se depositaron en dos sepulcros realizados en alabastro por Diego de Siloe. Se trata, por un lado, del de Juan II y su segunda esposa, Isabel de Portugal, cuyo enterramiento común ocupa la zona principal de la iglesia ante el altar, y del de el hijo de ambos, el infante don Alfonso, que se encuentra adosado a la pared, en el lado del Evangelio.

Juan II era hijo de Enrique III el Doliente y de Catalina de Lancaster y nació en Toro el 6 de marzo de 1405.

Se casó a los 15 años, en 1420, con su prima María de Aragón, hija de Fernando de Antequera y hermana de

los famosos Infantes de Aragón. Del matrimonio nacieron cuatro hijos: Leonor (1422-1424), Catalina (1423-1425), Enrique (futuro Enrique IV de Castilla, 1425-1474) y María (1428-1429).

A la edad de 42 años Juan II se casó en segundas nupcias con Isabel de Portugal, el 17 de agosto de 1447 en Madrigal de las Altas Torres. De esta unión nacieron dos hijos: Isabel, futura reina de Castilla y el infante don Alfonso.

Murió en Valladolid el 21 de julio de 1454 a los 49 años de edad.

Isabel de Portugal nació en 1428 y sus padres fueron Isabel de Barcelos y el rey Juan de Portugal. Por su matrimonio en 1447 con Juan II se convirtió en reina de Castilla. De la unión nacieron dos hijos: Isabel —futura Isabel la Católica— y Alfonso. La muerte de su marido en 1454 le provocó una cierta enajenación mental —que algunos achacan a los remordimientos por haber conspirado para conseguir la ejecución, en 1454, de don Álvaro de Luna, valido de su esposo—, por lo que fue confinada con su madre e hijos en el castillo de Arévalo, donde residió durante 42 años, hasta el momento de su muerte en 1496, a los 68 años de edad.

El infante don Alfonso nació en la localidad de Toro en 1453, dos años después de que lo hiciera su hermana, y su corta vida estuvo marcada por una niñez enfermiza.

Se crió en Arévalo junto a su hermana. El estado de enajenación de su madre propició que fuera su abuela, Isabel de Barcelos, la que se encargara de la educación de ambos.

Murió en Cardenosa (Ávila) el 5 de julio de 1468, con tan sólo 15 años. La rapidez de su muerte dio origen al rumor

de que había sido envenenado, ya que era rival directo de Juana la Beltraneja —hija de su hermanastro, Enrique IV— en la sucesión al trono de la corona de Castilla.

Trabajos realizados

Con el fin de aclarar algunas de las incógnitas que rodeaban a los restos humanos depositados en los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores se ha procedido al análisis y estudio de dichos restos, así como de los elementos asociados que los acompañan. En primer lugar, se trataba de esclarecer si efectivamente los huesos que en la actualidad descansan en los distintos espacios se correspondían o no con los de los personajes históricos para los que fueron construidas las tumbas, ya que éstas habían sido violadas durante la presencia de las tropas francesas que, durante la Guerra de la Independencia, utilizaron la Cartuja como cuartel. Además, se ha tratado de averiguar si las circunstancias extrañas que rodearon la muerte del infante Alfonso tenían fundamento o no.

Para ello, se han realizado las siguientes tareas:

1. Contextualización histórica, catalogación e inventario de los elementos asociados a las inhumaciones.

Se han registrado, inventariado y documentado mediante fotografías o dibujos arqueológicos los distintos elementos que acompañan a los enterramientos. Estas tareas han sido realizadas por arqueólogos de la empresa Unoveinte S.L.

2. Análisis Antropológicos de los restos.

Se ha realizado la caracterización antropológica de los restos humanos. Se han determinado la edad, el sexo y las características fisiológicas de los enterrados, así como las patologías que sufrieron en vida. Estos trabajos han sido realizados por el Laboratorio de Antropología Física de la Universidad de León.

3. Análisis toxicológicos.

Se ha analizado la presencia de tóxicos en los restos procedentes del enterramiento del infante don Alfonso. Han sido realizados por el Laboratorio de Técnicas Instrumentales de la Universidad de León.



FIG. 48 Cripta bajo el sepulcro de los reyes donde se conserva una vasija y el arca de madera que contiene sus restos



FIG. 49 Devolución de los restos de Juan II a su cripta

4. Análisis de ADN.

Se ha analizado el ADN de todos los restos para intentar establecer los lazos de parentesco existentes entre ellos. Su realización, aun sin completar, ha corrido a cargo del Laboratorio de Antropología Física de la Universidad del País Vasco y del Laboratorio de Biología del Instituto Nacional de Toxicología de Madrid.

5. Análisis de los restos de tejidos.

Se han analizado los restos de fibras de tejidos existentes en el enterramiento del infante para intentar ave-



FIG. 50 Hueco bajo el reclinatorio de la tumba del infante a través del cual puede verse la cripta funeraria



FIG. 51 Ataúd de madera de nogal que contenía los restos del infante Alfonso

riguar la composición de los mismos. Esta tarea ha sido realizada por el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Simancas.

Una vez finalizados los trabajos, la totalidad de los restos han vuelto a ser depositados en el lugar en el que se hallaron. Los correspondientes a la tumba de Juan II e Isabel de Portugal han sido reintegrados al arca de madera en la que se encontraban, en la cripta bajo el sepulcro [fig. 48].

Los restos del infante, de mucho más difícil acceso, han sido colocados en una urna realizada con material fenólico —resistente a la intensa humedad que hay dentro del sepulcro— junto con algunos elementos que ayuden a los investigadores del futuro a interpretar los restos si en siglos venideros se vuelve a abrir su tumba [fig. 50]. Así, se ha colocado un escrito en el que se explican las circunstancias de esta exhumación y de los trabajos que se han realizado, varias monedas de euro actuales —españolas y portuguesas, en recuerdo de la madre y de la abuela del infante, a quienes tan unido estuvo— y una medalla de san Bruno, depositada por los padres cartujos. Además, en la urna, una placa metálica grabada indica la fecha de esta inhumación.

Los resultados

Finalizadas las tareas, ya se pueden extraer una serie de conclusiones de los diversos estudios realizados.

Los restos humanos que ocupaban la cripta bajo la tumba de Juan II e Isabel de Portugal pertenecen en su mayoría —salvo cuatro fragmentos de huesos largos incompletos— a un varón adulto de unos 179 cm de altura y de una edad, en el momento de su muerte, de entre 47 y 50 años [fig. 49]. En vida sufrió algunos accidentes y padeció algunas enfermedades que dejaron secuelas en sus huesos, como un traumatismo infantil que le deformó la nariz y una fractura en la escápula izquierda, ya de adulto, que no fue reducida adecuadamente y le dejó secuelas en la movilidad del brazo izquierdo.

Los análisis del sedimento hallado dentro de la vasija cerámica conservada en la cripta, urna que, según la tradición, contenía las vísceras de Felipe el Hermoso, no han detectado la presencia de elementos orgánicos que demuestren tal creencia. La tipología del citado recipiente, que corresponde a la de un cántaro documentado en producciones alfareras desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XX, no ayuda tampoco a aclarar este extremo.

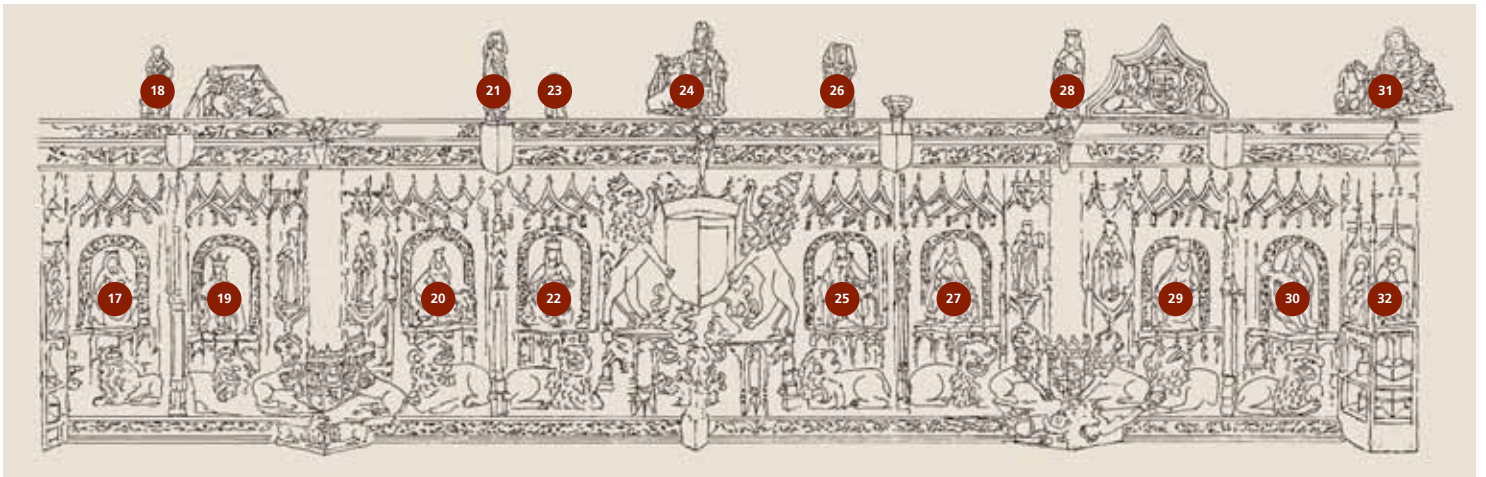
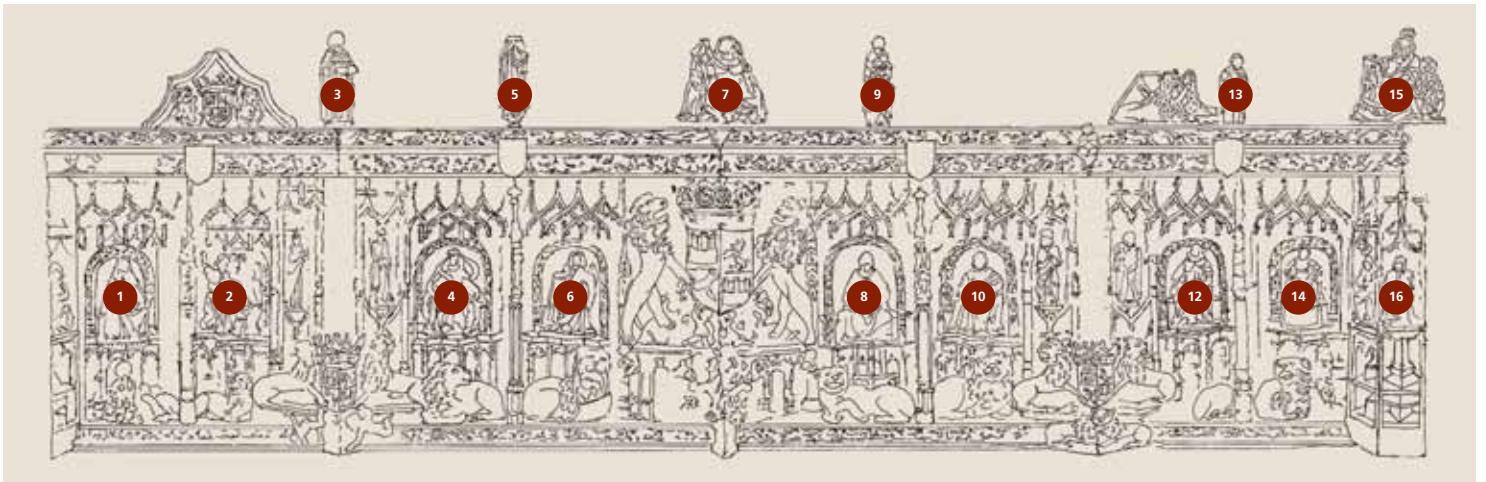
Los huesos que ocupaban la tumba del infante don Alfonso corresponden a un varón que no había cumplido los 15 años en el momento de su muerte. Su estatura era de 165 cm y de adulto pudo haber alcanzado los 180 cm. El ataúd en el que permanecían sus restos era de madera de nogal [fig. 51] y los escasos fragmentos de fibras documentados corresponden mayoritariamente a tejidos de lana con tintes amarillos y azules. También se ha comprobado la presencia de seda asociada posiblemente a un entorchado.

Los resultados de los análisis de ADN, aun provisionales, han ayudado a perfilar las relaciones de parentesco entre los restos extraídos.

Así, se ha determinado que los fragmentos de los cuatro huesos largos encontrados en la cripta que no se corresponden con los de un individuo varón adulto, pertenecen a una mujer emparentada con el joven que se halla en la tumba del infante. Todo parece indicar que se trata de los únicos restos de Isabel de Portugal que se conservan. Por otra parte, los depositados en la tumba adosada a la pared corresponden efectivamente a los del infante don Alfonso. El análisis de su ADN —a través del cromosoma Y— ha demostrado también una relación de parentesco con el varón completo depositado en el sepulcro doble.

Resumiendo, todo parece indicar que la mayoría de los restos depositados en la cripta que corresponden a un individuo varón son los de Juan II de Castilla. Los fragmentos de cuatro huesos largos aparecidos junto a éstos deben de ser los únicos conservados del cuerpo de Isabel de Portugal.

Por último, parece que los restos exhumados en la tumba lateral de la iglesia, que corresponden a un joven varón de unos 15 años, pueden ser asignados al infante don Alfonso, hijo de los dos anteriores. Los análisis no parecen mostrar en ellos la presencia de elementos tóxicos.



- 1 Virgen de la leche
- 2 Abraham
- 3 Profeta
- 4 Joseph
- 5 Profeta
- 6 Sansón
- 7 San Mateo Evangelista
- 8 Rey David
- 9 Profeta (ubicado en el mismo lugar que en 1952)
- 10 Daniel

- 11 León con dos cuerpos
- 12 Esdrás
- 13 Profeta
- 14 Reina Ester
- 15 San Marcos Evangelista
- 16 Monjes cartujos
- 17 Alegoría de La Fe
- 18 Profeta
- 19 Alegoría de La Esperanza
- 20 Alegoría de La Caridad
- 21 Profeta

- 22 Alegoría de La Prudencia
- 23 Profeta (dudosa procedencia)
- 24 San Lucas Evangelista
- 25 Alegoría de La Justicia
- 26 Profeta
- 27 Alegoría de La Fortaleza
- 28 Reina
- 29 Alegoría de La Templanza
- 30 Piedad o Quinta Angustia
- 31 San Juan Evangelista
- 32 Monjes cartujos

INTERVENCIÓN

ENTIDADES PROMOTORAS

Junta de Castilla y León
Fundación de Patrimonio de Castilla y León
Fundación Iberdrola
World Monuments Fund España
Diócesis de Burgos

INVERSIÓN

587.277,5 euros

DIRECCIÓN Y SEGUIMIENTO TÉCNICO

Dirección General de Patrimonio
y Bienes Culturales, Junta de Castilla y León
José Luis Cortés Herreros, Carlos Tejedor
Barrios, Teresa Barriga García, Pedro
Hombría Maté, Regina Cubria Flecha

ASESORAMIENTO TÉCNICO DE MATERIAL INORGÁNICO

Josep David Jabaloyas

EMPRESA RESTAURADORA

Equipo 7

Dirección y coordinación de los trabajos

José Antonio Salazar López
Javier de Miguel Ortego

Equipo de restauración

Amaia Arresti Sánchez, Carolina Martínez
Pascual, Maite González Rodríguez, Iosune
Ostio Fernández, Sara Iglesias Martías,
Andrea Curiel Olondo, Elsa Pereda Sainz

ASESORAMIENTO HISTÓRICO

Joaquín Yarza Luaces

ANALÍTICA

Enrique Parra Crespo

DIBUJOS

Javier de Miguel Ortego

FOTOGRAFÍA DEL PROCESO DE RESTAURACIÓN

Equipo 7

AUSCULTACIÓN GEORRADAR

IGT

COORDINACIÓN DE LOS ESTUDIOS DE LOS RESTOS HUMANOS DE LOS SEPULCROS

Dirección General de Patrimonio
y Bienes Culturales, Junta de Castilla y León
Consuelo Escribano Velasco

Contextualización histórica de los restos humanos de los sepulcros

Arturo Balado Pachón

Análisis Antropológicos de los restos

Laboratorio de Antropología Física
de la Universidad de León

Análisis de ADN

Laboratorio de Antropología Física
de la Universidad del País Vasco,
Laboratorio de Biología del Instituto
Nacional de Toxicología de Madrid

Análisis de restos de tejido y fibras

Centro de Restauración de Bienes Culturales
de la Junta de Castilla y León

Análisis toxicológicos

Laboratorio de Técnicas Instrumentales
de la Universidad de León

EDICIÓN

Fundación Iberdrola

PRODUCCIÓN

Ediciones El Viso

DISEÑO

Subiela

FOTOGRAFÍAS

Jaume Blassi, Barcelona
(excepto p. 23: Cuauhtli Gutiérrez, Madrid;
pp. 76-79: Equipo 7 y pp. 83, 84: Unoviente S.L.)

FOTOCOMPOSICIÓN Y FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRESIÓN

Brizzolis

ENCUADERNACIÓN

Encuadernación Ramos

© Fundación Iberdrola

ISBN: 978-84-934989-3-1

ISBN (Obra completa): 978-84-934989-6-2

Depósito legal: M - 2164 - 2007

CUADERNOS DE RESTAURACIÓN DE IBERDROLA

- I LA REJA DEL MONASTERIO DE GUADALUPE

- II EL RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE LA ENCINA
DE ARCENIEGA EN ÁLAVA

- III LA FUENTE DE LOS TRITONES Y DE LAS CONCHAS
EN EL PALACIO REAL DE MADRID

- IV EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

- V LA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO

- VI EL MONASTERIO DE SAN JUAN DE LOS REYES DE TOLEDO

- VII EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

- VIII EL SAGRARIO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SEVILLA

- IX EL PALACIO REAL DE LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

- X LA IGLESIA DE SAN ROMÁN DE TOLEDO

- XI LA CAPILLA DE SAN BLAS DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

- XII LA CASITA DEL PRÍNCIPE DE EL ESCORIAL

- XIII LA CARTUJA DE MIRAFLORES: LOS SEPULCROS, EL RETABLO Y LAS VIDRIERAS