



UNIDOS EN LA VIDA Y EN LA MUERTE. DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS ENTRE LOS MONUMENTOS FUNERARIOS MATRIMONIALES ESPAÑOLES

UNITED IN LIFE AND DEATH. DIFFERENCES AND SIMILARITIES BETWEEN SPANISH MATRIMONIAL FUNERARY MONUMENTS

Cristina Iguanira Soto Rodríguez*

Cómo citar este artículo/Citation: Soto Rodríguez, .I. (2021). Unidos en la vida y en la muerte. Diferencias y semejanzas entre los monumentos fuenerarios matrimoniales españoles. *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana* (2020), XXIV-142. <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10756>

Resumen: Los monumentos funerarios son una de las expresiones artísticas más importantes en la historia, pues es inherente al ser humano la preocupación por la muerte y lo que ello conlleva. Este capítulo lo dedicaremos, por tanto, a la investigación referente a la sepultura matrimonial, recurriendo a diversas obras artísticas seleccionadas como fuente para el estudio de nuestro patrimonio histórico. Por tanto, a partir de los análisis intrínsecos y globales de los patrones de representación de los finados, posiciones y actitudes, atributos e indumentarias o programas iconográficos, entre otros, pretendemos dar respuesta a nuestro principal interrogante: ¿existe una clara distribución jerárquica entre las imágenes femeninas y masculinas que componen estos monumentos, o por el contrario mantienen el mismo protagonismo?

Palabras clave: sepulcros, matrimonios, arte, escultura, muerte, monumentos funerarios, Edad-Media, Renacimiento.

Abstract: Funerary monuments are one of the most important artistic expressions in history, since concern about death and what it entails is inherent to human beings. This chapter is therefore dedicated to research into the burial of couples, using various artistic works selected as a source for the study of our historical heritage. Therefore, based on intrinsic and global analyses of the patterns of representation of the deceased, positions and attitudes, attributes and clothing or iconographic programmes, among others, we intend to answer our main question: is there a clear hierarchical distribution between the female and male images that make up these monuments, or on the contrary do they maintain the same protagonism?

Keywords: sepulchre, marriages, art, sculpture, death, funerary monuments, Middle-Ages, Renaissance.

INTRODUCCIÓN

A pesar de que nuestra Tesis está dedicada a la representación femenina en el arte funerario, este capítulo, que presentamos a continuación, se centra primordialmente en los sepulcros matrimoniales. Por lo que este estudio está enfocado en torno al enterramiento doble, en el que

*Personal investigador predoctoral del Departamento de Arte, Ciudad y Territorio. Escuela de Arquitectura de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria. España. Teléfono: +34 635022774; correo electrónico: cristina.soto101@alu.ulpgc.es



se muestra una representación de ambos sexos, tanto femenino como masculino. La importancia de este análisis radica en la aportación de una perspectiva diferente a la que conseguiríamos investigando, únicamente, las sepulturas individuales de mujeres. Para ello, hemos elaborado una base de datos en la que incluimos más de cien obras repartidas por la geografía española y cuya cronología se incluye dentro de la Baja Edad Media y la Edad Moderna. Por consiguiente, examinaremos diversos estilos con obras variadas del Gótico, Renacimiento o Barroco. Todas estas imágenes nos han permitido llevar a cabo un estudio comparativo de este género artístico tan relevante de nuestro patrimonio.

A lo largo del presente capítulo haremos un recorrido por las distintas tipologías usadas para este género funerario, atendiendo a los cambios estilísticos que se produjeron durante estos siglos. Nos centraremos especialmente en las reproducciones de las estatuas de los difuntos, observando aspectos como las diferentes formas de colocación de las figuras, la indumentaria, los atributos y la actitud de las personas representadas. También son importantes los elementos simbólicos que acompañan al finado y otros componentes como la heráldica y las inscripciones epigráficas.

ANTECEDENTES

Desde la Antigüedad, las sociedades del pasado dieron mucha importancia a la muerte y todo lo que ello suponía. Por lo que no es de extrañar que en ocasiones se llevaran a cabo vínculos directos entre el arte y el fenómeno mortuorio, es decir, lo que conocemos como los monumentos funerarios. Movidos por el deseo de plasmar en una imagen el recuerdo del ser desaparecido, estas obras ayudaban, no solo a que se mantuviera vivo en la memoria de quién lo observara, sino también a tener una concepción particular ante la muerte.

Respecto a la práctica de colocar estatuas tumbadas sobre un lecho sepulcral, los yacimientos arqueológicos han demostrado que los pueblos etruscos y romanos tenían estas costumbres. Un ejemplo claro de la representación matrimonial en el arte funerario de esta época es el conocido como *Sarcófago de los esposos*, datado en el siglo VI a. C. y conservado, actualmente, en el Museo Nacional Etrusco de Villa Giulia en Roma. A pesar de que en ambas situaciones nos encontramos con la figuración de los difuntos, las posturas que hallamos en las obras de la antigüedad varían considerablemente con respecto a los monumentos analizados para este trabajo, los cuales presentaremos más adelante. Retomando el «Sarcófago de los esposos» debemos comentar varias cuestiones de interés. Para empezar, esta obra no es un sarcófago propiamente dicho, a pesar de que su nombre así lo indique, pues en su interior no se conservan los restos humanos de los fallecidos y, por lo tanto, lo correcto es calificarlo como una urna cineraria de grandes dimensiones.¹ Entre los aspectos que más llaman la atención de esta obra es la actitud con la que son presentadas las estatuas de los difuntos. Valentín Carderera explicó que dichas figuras aparecen «recostadas con cierta molicie»², es decir, una postura cotidiana de gran naturalismo. La pareja se nos muestra reclinados sobre un triclinio, apoyando los codos sobre unos cojines. La mujer aparece en un primer plano y tras ella el hombre apoya su brazo por encima de la mujer, mostrando de esta forma un gesto afectivo entre ambos, que además se verá enfatizado por la sonrisa que expresan sus rostros. Asimismo, esta obra evoca un banquete, posiblemente el que se realizaría durante el ritual funerario. Como podemos comprobar en estas veladas participaban tanto mujeres como hombres, lo que demostraría que las mujeres en la

1 VALTIERRA (2013), p. 23.

2 CARDERERA (1918), p. 246.

cultura etrusca tenían un papel más relevante en la sociedad de lo que personas de este género tenían en otras culturas de la misma época. Aunque esta actitud se prolongó durante siglos en Italia, otros países de la cristiandad, como España o Francia, evitaron estas posturas por considerarlas demasiado osadas para el emplazamiento en el que serían colocadas.³

Regresando al territorio español, sabemos que las primigenias formas de enterramiento destacaban por ser sencillas lápidas grabadas que terminarían evolucionando en sarcófagos ricamente decorados en tallas de bajo relieve. Ejemplo de este modelo es el arca doble de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet en el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas.⁴ Más adelante, en la Baja Edad Media, el desarrollo natural del arte sepulcral hará que desde los siglos XII y XIII los matrimonios representados sean expuestos yacentes y sobre un mismo lecho, un claro distintivo con respecto a la etapa precedente.⁵

TIPOLOGÍA

Debido a la gran cantidad de tipologías que han adoptado los monumentos funerarios durante este tiempo en España, hemos decidido, para una mejor comprensión, dividirlos en diferentes apartados según la disposición de las figuras que representan al finado, los yacentes y los orantes. Finalmente, dedicaremos un apartado propio a obras con características peculiares.

En esta época, más allá de las cualidades intrínsecas del monumento, tiene también una vital relevancia su localización exacta dentro del templo, otorgándole a cada monumento un espacio y una disposición concreta según su tipología. En el caso de que los difuntos fueran representados de forma yacente, la posición correcta en la que debían estar colocados era con los pies hacia el presbiterio y la cabeza hacia los pies del templo, ya que de este modo se estaría evitando dar la espalda al altar. No obstante, cuando el yacente está situado en una capilla, su orientación, necesariamente, puede no coincidir con el altar mayor pero sí debe hacerlo con el altar de la capilla. Sin embargo, si las figuras se mostraban en actitud orante habitualmente se les presentaba en dirección al altar o al retablo de la capilla, completando en cierto sentido la obra, aparentando un acto de oración perpetua hacia Dios o la santidad en cuestión.⁶

Comenzaremos este recorrido por los modelos de bulto yacente, ya que, cronológicamente, constituyen la primera figuración del difunto con cuerpo completo. Existen diversas tipologías para la representación de los yacentes matrimoniales en el arte funerario. Podemos sintetizarlas en dos clases: la cama sepulcral exenta y el sepulcro mural.

En primer lugar, la cama exenta se proyecta como la solución tridimensional de la lápida. Ésta se caracteriza por ser un sepulcro de concepción horizontal en la que todos sus lados aparecen tallados. Por lo tanto, para una perfecta visualización de la obra, debía estar colocada de tal manera que el espectador pudiera bordearla para contemplar adecuadamente todas sus caras. Ahora bien, teniendo en cuenta el carácter matrimonial de estos monumentos en los que se reflejan a hombres y mujeres, es preciso resaltar las diferentes caracterizaciones asignadas a cada miembro prestando especial atención a su género. Habitualmente, se asocia el sepulcro masculino al lado izquierdo, que en el templo es el que corresponde al Evangelio, considerado el de mayor prestigio con respecto al lado derecho, en el que se sitúa la Epístola, de menor

3 CARDERERA (1918), p. 247.

4 SÁNCHEZ-MESA (1994), p. 80.

5 REDONDO (1987), p. 134.

6 REDONDO (1987), p. 27.

categoría, y que suele estar reservado para el sepulcro femenino.⁷ Sin embargo, tras analizar las obras seleccionadas, hemos comprobado en las camas exentas una tendencia a situar, al hombre a la derecha y a la mujer a la izquierda, en contraposición con la idea anterior. Ello puede deberse a que, cuando se deambula por el recinto sagrado, habitualmente se comienza por el perfil derecho, por lo que cuando se llega a la altura del monumento y se gira para apreciarlo frontalmente, la primera imagen que veríamos sería la del hombre. Además, nuestro cerebro tiende a apreciar el espacio de izquierda a derecha, debido a nuestra forma de leer y escribir, por lo que en primer lugar se observaría al hombre y se leería su epitafio al estar situado en la izquierda de nuestra visión. Por otro lado, y cambiando el punto de referencia espacial, si apreciamos los difuntos y su posición con respecto al uno del otro, el hombre se situaría en la parte derecha, asociada tradicionalmente al poder, la fuerza y el dominio⁸, quedando por lo tanto a la izquierda la mujer, símbolo de la pasividad y el pecado.⁹ No obstante, la distribución descrita podría depender de otros factores, como por ejemplo, la elección propia de los difuntos o el estatus superior de la mujer con respecto a su esposo. Un claro ejemplo de tipología de cama exenta es el sepulcro de Juan Dávila y Juana Velázquez de la Torre en la iglesia del Real Monasterio de Santo Tomás en Ávila.

En segundo lugar, encontramos el sepulcro mural caracterizado por su concepción vertical y por ser un monumento esencialmente bidimensional. Este tipo de obras resaltan por su riqueza estructural, debido a que son resultado de la combinación entre escultura y arquitectura, en la que esta última marcará las dimensiones y las posibles formas de aprovechar el espacio. En cuanto a la diversidad de estructuras destacamos, por ejemplo, aquellas con forma de arco triunfal o de retablo.¹⁰ Como bien explicamos anteriormente, lo que realmente nos interesa conocer de este tipo de monumentos funerarios es la distribución de las estatuas matrimoniales. Se puede comprobar como, claramente en el arcosolio, se deja la parte exterior para la figura del varón mientras que el interior se destinaba a la estatua de la mujer. Esto supone que, ante la visión del espectador, el varón tenga una colocación privilegiada que será además acentuada por su acercamiento al altar con respecto a la figura femenina. Un ejemplo de esta tipología de enterramiento es el sepulcro de Juan Portocarrero y María Osorio en el Monasterio de Santa Clara en Moguer, Huelva.

Prosiguiendo con otro modelo de representación del difunto, hallamos los conocidos como bultos orantes, habitualmente emplazados en monumentos murales. Esta designación no equivale realmente a la posición de las figuras sino más bien a la actitud que reproducen. Seguramente, la denominación más correcta, para referirnos a estas estatuas funeraria, sería la de genuflexas pues siempre aparecen de rodillas. Precisamente, tal como apuntaba Redondo¹¹, la obra que introduce este modelo de figura orante en nuestro país, es el sepulcro de Alonso de Velasco e Isabel de Cuadros, localizado en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe en Cáceres y realizado por el escultor flamenco Egas Cueman.

Al igual que ocurre con los sepulcros de bulto yacente, hemos comprobado que la representación matrimonial tiene una especial relevancia, pudiéndose apreciar una diferenciación entre la colocación de las figuras del matrimonio atendiendo a su género. Aunque siempre

7 REDONDO (1987), p. 137.

8 Ello se puede ver, por ejemplo, cuando se menciona que se está «sentado a la derecha de Dios» o que se es «la mano derecha de», expresión con connotaciones positivas.

9 También aquí se pueden observar reminiscencias en la cultura popular, como la expresión «levantarse con el pie izquierdo», la cual se usa de manera negativa.

10 REDONDO (1987), p. 106.

11 REDONDO (1987), p. 125.

existen excepciones, por lo general, el hombre mantiene una posición privilegiada con respecto a su esposa, ya que esta queda relegada a un segundo plano, colocándose tras su marido y en la parte interior del nicho.

Este tipo de figuración tuvo una buena acogida en España, en la que ya detentó un relativo éxito tras sus inicios a mediados del siglo XV. Sin embargo, fue a partir del siglo XVI, con Pompeyo Leoni como principal valedor, que se asentó definitivamente como uno de los modelos hegemónicos en nuestro país. Sus cenotafios reales para la Basílica de San Lorenzo de El Escorial son considerados como la principal referencia para el desarrollo de esta tipología en los siglos venideros, puesto que la nobleza tendió a imitar este modelo difundiéndolo por toda la Península.¹²

En nuestra opinión, posiblemente el motivo del éxito de esta tipología fue la mejor visibilidad de las figuras representadas, en contraposición con las figuras yacentes. Mientras que la mayoría de orantes se observan con facilidad desde diferentes puntos del recinto sagrado, los yacentes presentan mayores dificultades, especialmente aquellos situados en camas exentas de gran altura, como se puede apreciar en el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal (La Cartuja de Miraflores, Burgos), cuyas efigies reales solo son apreciables desde lugares con cierta altura como el altar o el púlpito.

Ahora bien, a pesar de que este análisis lo hemos enfocado a figuras conyugales que comparten conjuntamente la cama sepulcral o el mismo nicho, es frecuente encontrar obras en los que cada miembro del matrimonio tiene su propio espacio funerario. Quizás, entre los motivos que llevaron a la elección de ser representados por separado y no emparejados, se deba a la intención de ser recordado de manera individualizada, adquiriendo su sepulcro, y por tanto su persona, un protagonismo exclusivo. Puede que también, entre las razones, se deba a que el fallecimiento de uno de los miembros del matrimonio sea muy prolongado en el tiempo con respecto al otro, por lo que su sepultura también se realizó con bastante antelación.

Para finalizar este apartado, haremos referencia a algunos monumentos funerarios matrimoniales con características peculiares. Primeramente, encontramos laudas sepulcrales, tanto con representación orante de los difuntos como la obra de García Ortiz de Luyando y Osana Martínez de Arcamendi en la Catedral Vieja de Vitoria, o con representación yacente como la lauda de Francisco Duarte y Catalina de Alcocer, procedente de la Iglesia de la Encarnación en Sevilla. Entre las cualidades de este tipo de obras destaca su aparente sencillez, sin embargo, su realización en bronce, material muy apreciado en la época renacentista, era costoso por la ausencia de artistas o talleres que pudiesen trabajarlo. Es por la escasez y complejidad de este material precisamente, que la nobleza lo solicita como símbolo de distinción y lujo.¹³

A continuación, encontramos algunas sepulturas que recuerdan a la tipología del sepulcro domatomorfo, que según la definición de Redondo Cantera¹⁴ se caracteriza por presentar una cubierta a doble vertiente. Un ejemplo para este modelo lo encontramos en el sepulcro de Jaime II y Blanca de Anjou en el Monasterio de Santes Creus en Tarragona, cuyas efigies están colocadas en ambas vertientes, concretamente en el lado derecho se colocó la del rey y en el lado izquierdo la de la reina. A poca distancia de este lugar, se encuentra el Monasterio de Poblet, que contiene el panteón real de la Corona de Aragón. Lo interesante de este conjunto funerario es la novedosa disposición de sus figuras sobre dos arcos escarzanos:

En el lado del Evangelio estuvieron los sepulcros de Jaime I (1276); Pedro el Ceremonioso (1387) y sus tres mujeres, María de Navarra, Leonor de Portugal y Leonor de Sicilia; y Fernando

12 FERNÁNDEZ (2016), s.p.

13 BARRIUSO (2002), p. 2.

14 REDONDO (1987), p. 102.

I de Antequera (1416) acompañado de su mujer doña Leonor. En el lado de la Epístola, Alfonso II (1196), Juan I (1396) y sus dos mujeres, doña Matea de Armagnac y doña Violante de Bar; y Juan II (1479) con su segunda mujer doña Juana.¹⁵

Además, también son curiosos los monumentos funerarios matrimoniales colocados a distintos niveles. Encontramos tres ejemplos con rasgos singulares. En primer lugar, comentamos el sepulcro de Diego López II de Haro y Toda Pérez de Azagra, en el Monasterio de Santa María la Real de Nájera, La Rioja. A primera vista se puede apreciar como esta obra únicamente tiene tallada la estatua del marido, colocado en el nivel superior, mientras que para su mujer se optó por un sepulcro sin figuración de la difunta, mostrando una cierta desigualdad entre sus componentes. En segundo lugar, encontramos el sepulcro de Juan Ramón Folch y Francisca Manrique de Lara en el Castillo de Cardona, Barcelona. Lo interesante de esta obra es que la figura del marido se muestra en el interior y la de la mujer en el exterior, cuando generalmente esta disposición es a la inversa. Seguramente se diseñó así porque la inclinación que se le otorgó al espacio donde reposan las efigies crea dos niveles, situando al hombre en un plano superior al de su mujer. Y en tercer lugar, está el sepulcro de Simón de Galarza y Antonia Rodríguez en la Iglesia del convento de carmelitas de Alba de Tormes. Llama la atención es esta obra la solución escultórica que se dio a la figura femenina pues, aunque mantiene su disposición interna, visualmente su parte del lecho ha sido plegada colocándola de frente al espectador, ofreciéndonos una perspectiva novedosa para este tipo de representaciones.

Por último, si el varón tenía más de una esposa su monumento funerario podía acrecentarse en cuanto al número de figuras representadas. Normalmente, cuando las figuras son yacentes, se reserva el centro para la estatua masculina, dejando los lados a las femeninas, ejemplo de esto es el sepulcro localizado en la iglesia de San Miguel en Saldaña, Palencia. Sin embargo, cuando los personajes están arrodillados la figura masculina suele situarse en el lugar más próximo al altar, seguido por sus esposas distribuidas tras él por su estatus o grado afectivo. Esta modalidad la podemos encontrar en el cenotafio de Felipe II, en El Escorial, quién aparece acompañado por tres de sus cuatro esposas.¹⁶

LAS REPRESENTACIONES DEL FINADO Y SUS DISTINTIVOS

Este apartado lo hemos dedicado a aquellos elementos que determinan la representación del difunto. Nos encargaremos, especialmente, de los detalles escultóricos que puntualizan las propiedades de cada género, como son la indumentaria, los atributos, los acompañantes y la actitud.

La escultura funeraria supone uno de los testimonios esenciales para el estudio de las vestimentas del pasado. Como bien hemos comprobado, en la recopilación de obras, la indumentaria varía según la época en la que se reprodujo, atendiendo a la moda imperante y a los aspectos simbólicos. Sin duda, la vestimenta fue un importante factor para la representación del estatus social del difunto, pero también para la identidad de su género. En este apartado no nos centraremos en explicar cada uno de los elementos que componen los ropajes, sino que pretendemos destacar cuales caracterizan a cada género. Por lo general, hemos comprobado que, en los monumentos funerarios matrimoniales, las figuras masculinas tienden a vestir según dos modalidades, como caballeros portando trajes de milicias o con trajes cortesanos; mientras que

15 NAVASCUÉS (2000), p. 98.

16 El artista Pompeyo Leoni fue el autor de este monumento.

las figuras femeninas se muestran con indumentarias de tipo monjil o cortesana. Poniendo un ejemplo para cada una de estas modalidades, encontramos el sepulcro de Ruy López de Ribera e Inés de Soto Mayor del Monasterio de Santa María de las Cuevas en Sevilla. Claramente puede apreciarse como se ha optado para la figura del marido por una armadura de caballero, compuesta por varias piezas como el casco, las hombreras, el peto, la cota de malla, rodilleras, grebas y esarpes. En cambio, para la figura de la esposa se ha preferido una indumentaria mucho más pudorosa, concretamente un hábito que oculta sus zapatos y una toca que cubre su cabeza. Además, era frecuente que las mujeres llevaran hábito, pues al ser un atuendo de luto muchas viudas debían vestirlo.¹⁷ Ahora bien, para mostrar un ejemplo de indumentaria cortesana, hemos optado por el sepulcro de los III Marqueses de Poza del Convento de San Pablo en Palencia. A primera vista puede apreciarse como los cónyuges visten ricos ropajes, decorados con gran virtuosismo, sobresaliendo, para ambos, las gorgueras y los puños de lechuguilla. En cuanto a la estatua masculina destaca la capa, el jubón y unos calzones que permiten ver las medias. Por el contrario, la estatua femenina viste una saya entera con tocado en la cabeza.¹⁸

Entre los elementos escultóricos que acompañan a los difuntos están los atributos.¹⁹ Estos objetos se aplican a los monumentos funerarios para demostrar la condición de las personas a los que se les atribuye. Para algunos estamentos existen atributos exclusivos de su rango, como los distintivos reales, en cambio las representaciones femeninas carecen de objetos particulares para su sexo, pues todos los símbolos que portan también pueden ser llevados por los hombres.²⁰

De esta forma, en los sepulcros matrimoniales pueden apreciarse con claridad los objetos atribuidos a cada uno de sus miembros. En el caso de los hombres, y especialmente aquellos pertenecientes al estado militar, el elemento recurrente para su caracterización es la espada, símbolo de virtud y valentía. En cambio, las mujeres, portaban objetos devocionales como los rosarios o libro de horas para acentuar su piedad.²¹ De hecho, L. Lahoz recoge la idea de J. Yarza en la que se subraya, positivamente, la posesión de un libro en manos de una mujer como un elemento de prestigio social.²²

Además, atendiendo a la categoría de los individuos, sus atributos varían, como mencionábamos anteriormente, siendo los monarcas los de mayor rango y distinción. Centrándonos en el sepulcro de Juana de Castilla y Felipe «el Hermoso», podemos establecer unas generalidades entorno a la representación funeraria de los monarcas. Los dos son portadores de coronas y manto real, signos del poder que ambos ostentaban. En este caso particular, la reina sostiene con sus dos manos un cetro que simboliza la autoridad suprema, mientras que el rey sujeta con las suyas una espada, que cuando es emblema real, se asocia con la justicia.²³

Con frecuencia, los personajes funerarios suelen aparecer acompañados por figuras de menor tamaño situadas a sus pies. Por lo general, estas imágenes podemos asignarlas según el género del difunto, aunque también hay ocasiones en las que se recurre a una única figura asociada al matrimonio representado.

Comenzando por los animales representados, los más frecuentes son el perro (símbolo de la fidelidad) y el león (símbolo del poder y la fuerza). Aludiendo a esto, hemos recurrido al sepulcro de Pedro López de Ayala y María de Guzmán en la Capilla de la Virgen del Cabello

17 REDONDO (1987), p. 246.

18 POZZETI (30/07/2020).

19 La explicación de los símbolos la he extraído de CHEVALIER y GHEERBRANT (1986).

20 REDONDO (1987), p. 246.

21 VELASCO (2014), p. 449.

22 LAHOZ (2014), p. 260.

23 La explicación de los símbolos la he extraído de CHEVALIER y GHEERBRANT (1986).

de Quejana en Álava. Ambos yacentes tienen un perro acomodado a sus pies, no obstante, podemos advertir como su forma varía si es para el hombre o para la mujer. En el caso del marido se le acompaña con un lebrél o perro de caza, refiriéndose a su condición de noble, quien a través de la caza cultiva virtudes como la paciencia y la prudencia.²⁴ Sin embargo, a la dama la acompañan dos perros pequeños, que simbolizan diferentes aspectos según el autor que lo interpreta. Por ejemplo, para Mâle manifiesta las virtudes domésticas de la mujer; mientras que para Franco Mata estos perritos son símbolos de la gracia y debilidad femenina; y en cambio, Alonso Álvarez considera que cuando aparecen en camadas hacen a alusión a la fecundidad.²⁵ Asimismo, entre las figuras que acompañan al difunto encontramos también a pajes y doncellas (símbolo de lealtad), asociados cada uno al sexo del difunto que representan. Para reflejar esto, hemos optado por el sepulcro de Gutierre de Cárdenas y Teresa Enríquez, de la Colegiata del Santísimo Sacramento en Toledo. En este monumento, ambas figurillas están descabezadas y portan libros abiertos. Por un lado, el paje aparece reclinado apoyando su brazo izquierdo sobre un yelmo, mientras que por otro lado, la doncella que ha sido elegantemente vestida, apoya su brazo izquierdo sobre un cojín.²⁶

Como punto y final del presente apartado debemos comentar la actitud con la que se representa a los difuntos. Según la autora Lucía Lahoz existe una clara división entre la imagen masculina y femenina. Para ella, la dicotomía se evidencia con elementos iconográficos que reflejan una conducta más activa del hombre, mientras que a la mujer le corresponde una actitud más pasiva²⁷, siendo esta última relegada a un segundo plano.

Estos monumentos funerarios, a menudo reflejan la diversidad de relaciones matrimoniales, mostrando actitudes más o menos afectivas entre sus cónyuges. Por poner un ejemplo para cada uno de estos comportamientos, encontramos la lauda de Pedro Dávila y María Enríquez de Córdoba, localizada actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Si prestamos atención a los cónyuges, éstos unen sus cuerpos enlazando sus manos en un gesto cariñoso de unión. Además, esta idea la refuerza también el final del epitafio: «Para que a los que Dios ha unido, no los separara la muerte»²⁸, con una clara alusión al discurso del sacramento matrimonial y que pretende simbolizar el amor eterno e imperecedero. Por el contrario, el sepulcro de Diego Gómez de Ribera y Beatriz de Portocarrero en el Monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla, muestra una actitud distante entre sus cónyuges, especialmente por parte del marido que parece dar la espalda a la estatua de su esposa.

INSCRIPCIONES Y HERÁLDICA

Entre los muchos componentes de un monumento funerario encontramos la inscripción epigráfica y los escudos heráldicos como elementos identificativos del finado. En primer lugar, las inscripciones pueden variar considerablemente en cuanto a tamaño y contenido. Mientras que algunos epígrafes indican meramente quienes son los personajes que allí reposan, otros epitafios hacen referencia a multitud de datos; como fechas, elementos biográficos, cargos ejercidos o proezas entre otras. Así mismo, en el caso de los sepulcros matrimoniales es más

24 VELASCO (2014), p. 453.

25 CENDÓN (2012), p. 94.

26 LÓPEZ y NICOLAU (2002), p.175.

27 LAHOZ (2014), p.260.

28 BARRIUSO (2002), p. 9.

frecuente encontrar epitafios cuyos contenidos expresan la añoranza por el fallecimiento de uno de los cónyuges dejando constancia, además, de la unión de la muerte entre ambos.²⁹ Ahora bien, aunque hay obras en las que cada miembro de la pareja posee su propia cartela, como el sepulcro de los condestables Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza de la Catedral de Burgos, la realidad es que no son pocas las ocasiones en las que cuando el matrimonio comparte epitafios la mención femenina puede quedar relegada a su relación con el marido, caracterizándola únicamente como «esposa de». Por ejemplo, en el sepulcro de Francisco de Eraso y Mariana de Peralta de la Iglesia de Mohernando en Guadalajara, muestra un epitafio en latín³⁰ en el que solo se alude a la esposa para informar de que ella mandó a construir dicha sepultura.

Y en segundo lugar, la heráldica se nos presenta como una pieza de gran importancia, siendo fácilmente identificable por su notoriedad. La colocación de estos escudos en la obra funeraria advierte de la pertenencia del difunto a un estamento superior y a un linaje concreto. Para el caso de los monumentos funerarios matrimoniales no hemos apreciado una desigualdad evidente en cuanto a su representación, pues tanto el emblema de la esposa como del marido suele quedar retratado de igual manera. Además, como apuntaba Guerrero:

Es un hecho comprobado que las mujeres de la nobleza, por su posición inter-linajes, son el centro de una red de socialización y de alianzas a través de la cual se articula el ejercicio del poder en el interior del linaje.³¹



Figura 1. Sepulcro de Martín de Maluenda y Juana García de Castro en la Iglesia de San Gil Abad de Burgos.

Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sepulcro_de_Mart%C3%ADn_de_Maluenda_y_Juana_Garc%C3%ADa_de_Castro_\(Burgos\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sepulcro_de_Mart%C3%ADn_de_Maluenda_y_Juana_Garc%C3%ADa_de_Castro_(Burgos).jpg)

Por lo tanto, como solía ocurrir en las sociedades pasadas, estos enlaces evidencian políticas matrimoniales. En este tipo de sepulcros es frecuente encontrar dos formas de representar la

29 REDONDO (1987), p. 267.

30 HERRERA (24/11/2000).

31 GUERRERO (2016), p. 102.

heráldica: puede ser que cada cónyuge tenga incorporado su escudo de manera individual; o bien reproducido en un emblema conjunto. Un ejemplo en el que se distinguen estas dos modalidades unidas es el sepulcro de Martín de Maluenda y Juana García de Castro en la Iglesia de San Gil Abad de Burgos.

CONCLUSIONES

Tras este recorrido por monumentos funerarios matrimoniales, encontrados en el territorio español, podemos extraer una serie de conclusiones en respuesta a nuestra incógnita principal: ¿existe una clara distribución jerárquica entre las imágenes femeninas y masculinas que componen estos monumentos, o por el contrario mantienen el mismo protagonismo? Partiendo de dicha incógnita y del análisis de aquéllos, podemos afirmar, en primer lugar, que existe un claro patrón de distribución de las figuras, en las que el hombre habitualmente recibe una posición predominante con respecto a sus iguales femeninas. Esta idea se ve reforzada por la conjunción de otros factores como pueden ser la indumentaria, los atributos o incluso por las actitudes con que se representan a los personajes, que dotarán a los hombres de una condición sobresaliente con respecto a sus cónyuges, relegadas a un plano más modesto. Sin embargo, no deja de ser cierto que también existen obras con un mayor equilibrio e igualdad en la representación de ambos miembros del matrimonio, quizás debido al papel ejercido por la mujer en el encargo de su propia memoria funeraria.

Finalmente, lo cierto es que este tipo de obras son un fiel reflejo de las circunstancias de un espacio-tiempo concreto, por tanto, no puede resultarnos del todo extraño las posibles diferencias entre la mujer y el hombre pues estas se enmarcan en una sociedad patriarcal.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIUSO ARREBA, I. (diciembre 2002). *Lujo y ostentación en la Edad Moderna. Lauda sepulcral de los Marqueses de Navas*. Lugar de publicación: Museo Arqueológico Nacional. <http://www.man.es/dam/jcr:1f12d833-8acc-4b85-b4e1-d7adc396ed26/man-pieza-mes-2002-12-lauda-sepulcral.pdf> [12 de septiembre de 2020].
- CARDERERA, V. (1918). «Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros Reyes de Austria y León hasta el reinado de los Reyes Católicos». En *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 73 (pp. 224-258). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Recuperado el 2 de febrero de 2019, desde <http://www.cervantesvirtual.com/obra/resea-historicoartstica-de-los-sepulcros-nacionales-desde-los-primeros-reyes-de-asturias-y-len-hasta-el-reinado-de-los-reyes-catolicos-0/>
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (2012). «La imagen de la mujer en el arte bajomedieval gallego». En GARCÍA, M.; CERNADAS, S. y BALLESTEROS, A. *As mulleres na historia de Galicia*. (pp. 81- 100). Santiago de Compostela: Andavira. Recuperado el 16 de agosto de 2020, desde file:///C:/Users/Cristina/Downloads/La_imagen_de_la_mujer_en_el_Arte_Bajome.pdf
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1986). *Diccionario de Símbolos*. Recuperado de <http://www.archetipos.com/wp-content/uploads/2018/10/diccionario-de-los-simbolos-jean-chevalier-ilovepdf-compressed.pdf> [11 de septiembre de 2020].

- FERNÁNDEZ PARADA, A. (2016). *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad de conocimiento*. Recuperado de https://books.google.es/books?id=pL_RDAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [7 de septiembre de 2020].
- [Fotografía de FILPO CABANA, José Luis]. (20 de enero de 2018). [Wikimedia][https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sepulcro_de_Mart%C3%ADn_de_Maluenda_y_Juana_Garc%C3%ADa_de_Castro_\(Burgos\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sepulcro_de_Mart%C3%ADn_de_Maluenda_y_Juana_Garc%C3%ADa_de_Castro_(Burgos).jpg)
- GUERRERO NAVARRETE, Y. (2016). «Testamentos de mujeres: una fuente para el análisis de las estrategias familiares y de las redes de poder formal e informal de la nobleza castellana». *Studia Historica. Historia Medieval*, (vol. 34), pp. 89-118. Recuperado de https://revistas.usal.es/index.php/Studia_H_Historia_Medieval/article/view/14015/15976 [10 de septiembre de 2020].
- HERRERA CASADO, A. (24/11/2000). *Don Francisco de Eraso, señor de Humanes*. Recuperado de <http://www.herreracasado.com/2000/11/24/don-francisco-de-eraso-senor-de-humanes/> [11 de septiembre de 2020].
- LAHOZ, L. (2014). «De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgia y salvación». En GONZÁLEZ, C. y Bazán, I. *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media: estudios y documentos*. (pp. 241-294). Bilbao: Universidad del País Vasco. Recuperado el 10 de febrero de 2019, desde file:///C:/Users/Cristina/Downloads/De_sepulturas_y_panteones_memoria_linaje.pdf
- LÓPEZ TORRIJOS, R. y NICOLAU, J. (2002). «La familia Cárdenas, Juan de Lugano y los encargos de escultura genovesa en el siglo XVI». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, (tomo. 68), pp. 169-190. Recuperado de [file:///C:/Users/Cristina/Downloads/DialnetLaFamiliaCardenasJuanDeLuganoYLosEncargosDeEscultu-856508%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Cristina/Downloads/DialnetLaFamiliaCardenasJuanDeLuganoYLosEncargosDeEscultu-856508%20(3).pdf) [3 de septiembre de 2020].
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (septiembre 2000). «Los Sepulcros Reales de Poblet». *Descubrir el arte*, núm.19, pp. 98-101. Recuperado de <http://oa.upm.es/10585/2/sepulcrosreales2.pdf> [8 de septiembre de 2020].
- POZZETI, G. (30/07/2020). *Historia I- Barroco*. Recuperado de <https://historiadeltraje.com/tag/rhingrave/> [10 de septiembre de 2020].
- REDONDO CANTERA, M. (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*. Madrid, España: Ministerio de Cultura.
- SÁNCHEZ MESA MARTÍN, D. (1994). «La escultura en los panteones reales españoles». En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. (coor.), *La escultura en el Monasterio del Escorial*.
- VALTIERRA, A. (noviembre-diciembre de 2013). «Los etruscos y sus ciudades eternas». *Adiós cultural*, núm. 103, pp. 21-23. Recuperado de <http://www.revistaadios.es/UserFiles/pdfs/Adis103internet.pdf> [3 de septiembre de 2020].
- VELASCO RODRÍGUEZ, M. (2014). «Símbolos para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media». *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, San Lorenzo del Escorial, (vol. 1), pp. 445-462. Recuperado de [file:///C:/Users/Cristina/Downloads/Dialnet-SimbolosParaLaEternidadIconografiaFunerariaEnLaBaj-5043941%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Cristina/Downloads/Dialnet-SimbolosParaLaEternidadIconografiaFunerariaEnLaBaj-5043941%20(3).pdf) [12 de septiembre de 2020].

