

La capilla funeraria de Don Fernando de Coca en la iglesia de San Pedro de Ciudad Real

MARÍA MORENO ALCALDE
M.^a JESÚS GÓMEZ BÁRCENA

La constante presencia del mundo de la muerte en la realidad medieval es algo tan conocido y estudiado en nuestros días que no necesita justificación. Una de las preocupaciones prioritarias del hombre de la Edad Media consistía en alcanzar la vida eterna, y por tanto, preparar todo lo relacionado con la muerte, que paradójicamente es parte de su vida, era la actividad principal y común de todos los estamentos sociales.

Lo que hemos expresado se concreta, para una parte de la sociedad medieval, en el deseo generalizado de disponer de un espacio privado destinado a enterramiento dentro de una iglesia o lugar sagrado. De este privilegio disfrutaban los reyes, príncipes, alta nobleza, obispos y santos y con el transcurso del tiempo se amplían las posibilidades a otros grupos de la sociedad menos notables. Se incluye al clero en general y a miembros de la burguesía con recursos económicos suficientes que les permitían emprender y comprometerse en importantes obras funerarias, especialmente en iglesias parroquiales. La elección del lugar de enterramiento es una decisión personal que debe ser aceptada por los responsables religiosos del edificio correspondiente. En ocasiones se aprovechan, adaptándose a la nueva finalidad, capillas ya existentes; en otras ocasiones son de nueva construcción, como es el caso que nos ocupa, capilla añadida en el lado de la epístola próxima a la cabecera. En relación con este aspecto se ha llamado la atención sobre el problema de la integración de la capilla funeraria en la arquitectura anteriormente construida ya que puede llegar a romper la regularidad de su fisionomía original¹.

El compromiso de propiedad de una capilla funeraria implica responsabilizarse de todos los asuntos económicos concernientes a la obra arquitectónica en su proyección interior y exterior, al cerramiento mediante una reja, al enriquecimiento del espacio con el monumento funerario propio y/o de familiares y allegados. Suele

¹ Bango Torviso, I.: «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (UAM) IV, 1992, p. 106.

incorporarse un retablo para el desarrollo de la liturgia, siendo la misa uno de los medios más poderosos para la salvación del alma. Su iconografía, posiblemente dictada por el fundador y dotador, es consecuencia de diversas circunstancias como pueden ser sus devociones particulares, la advocación de la capilla, o la moda devocional de la época. A partir de las noticias proporcionadas especialmente por los testamentos² se sabe que el fundador de una de estas capillas enriquecía a la misma con numerosos objetos litúrgicos necesarios para el culto general y el específico funerario tales como piezas de orfebrería, ropas, libros o cuadros. Estas obras son por tanto, en conjunto, el resultado de unas preocupaciones religiosas, de una situación social, de la capacidad económica y de la voluntad personal del fundador. El espacio funerario privado, más o menos rico en sus diversos componentes, es también consecuencia de un deseo de fama y de prestigio social, que se expresa con la incorporación de la heráldica familiar repartida por distintos lugares del espacio, como las claves, ménsulas, rejas, lápidas o los sepulcros e incluso en los muros exteriores de la capilla.

La capilla que estudiamos no ha sido hasta este momento objeto de una atención completa por parte de los historiadores; ha llamado especialmente la atención el sepulcro del comitente don Fernando de Coca, pero no ha sido valorado el significado global del conjunto integrando los diversos monumentos que en él se albergan. Este estudio pretende hacer un análisis minucioso de los distintas obras de arte aquí reunidas atendiendo a su forma, estilo e iconografía, así como a los paralelismos y comparaciones que pudieran establecerse con otras piezas del arte de su época.

Es el promotor y fundador de esta obra el clérigo Don Fernando de Coca como refleja la inscripción que recorre el borde de su sepultura. Don Fernando de Coca disfrutó de diversos cargos a lo largo de su vida, documentada a fines del xv y los primeros años del xvi, entre los que consta haber sido capellán de la Iglesia de San Salvador del Castillo y Fortaleza de la ciudad de Soria³, Chantre de Soria y Canónigo obrero de Sigüenza⁴ y, además, párroco de la iglesia de San Pedro de cuya construcción estuvo encargado⁵, aspecto éste que seguramente motivó la elección

² Rucquoi, A.: «De la resignación al miedo: la Muerte en Castilla en el siglo xv», en *La Idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 51-66. Carlé, C.: *Una sociedad del siglo XV. Los castellanos en sus testamentos*, Buenos Aires, 1993. Royer de Cardinal, S.: *Morir en España (Castilla, Baja Edad Media)*, Buenos Aires (s.a.).

³ Archivo de Simancas, Sección Registro General del Sello, año 1496 (noviembre), fol. 206. En este mismo Archivo, año 1478 (agosto) fol. 84, se cita a un Fernando de Coca en relación con la «renunciación de la guarda de la capilla de la Reina Catalina en la iglesia de Toledo» personaje que, por fecha, bien pudiera ser el mismo.

⁴ Muñoz Párraga, M.^a Carmen: *La catedral de Sigüenza (las fábricas románica y gótica)*, Guadalajara, 1987. Según los documentos de la catedral es Chantre de Soria y canónigo obrero de Sigüenza, por lo menos desde el año 1488, con última referencia en 1506.

⁵ Quadrado, J. M. y De la Fuente, V.: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Castilla la Nueva, Toledo y Ciudad Real. Ed. Barcelona, 1978 (1.^a, 1853) p. 462. Hervás y Buendía, I.: *Dic-*

del lugar de su enterramiento⁶. Tanto en su propio sepulcro como en otros lugares de la capilla aparece repetido su emblema heráldico, un árbol entre dos leones rampantes⁷.

LA CAPILLA FUNERARIA

Fue erigida de nueva planta en el siglo xv rompiendo el lienzo del muro sur de la Iglesia de San Pedro, una construcción de tres naves de los siglos xiv y xv, del que solo ha permanecido como testigo la ventana alta original ornada con tracería de doble arco lobulado y rosetón bajo el apuntado de encuadramiento. El acceso a la capilla desde la nave de la iglesia constituye una fachada interior, de mayor ambición que calidad de labra, si bien de aparatoso efecto. Forma su estructura un gran arco semicircular con arquivoltas distanciadas, en cuyos registros, compartimentados por baquetones rectilíneos que dibujan un trazado rectangular, se dispone la decoración vegetal, motivos de basta factura que se repiten en la ventana de la capilla. Las figuras de los apóstoles Pedro y Pablo, titulares de la iglesia, en sendas hornacinas laterales, son nuevas, sustituyendo a las originales desaparecidas en 1936. El tímpano ostenta las armas del prelado presentadas por ángeles tenantes.

La capilla forma un cuadrado de 6,80 m. de lado. En sus muros de mampostería, una sola ventana semicircular se adorna con follaje de carnosas rosáceas de largos pétalos repetidas también en el exterior, las mismas que decoran la puerta. Una bóveda de terceletes con ligazones cierra este espacio; sus plementos de piedra perfectamente escuadrada se apoyan en nervios moldurados con los perfiles habituales en las construcciones del siglo xv y descansan en grandes ménsulas angulares que muestran repetidamente el escudo del fundador sostenido por ángeles alados; bajo sus redondos ábacos se han representado un haz de heno, tres espas seguidas y frisos de flores. En el exterior destacan los grandes contrafuertes circulares que refuerzan los ángulos, y los muros culminan en un estrecho alero recorrido por bolas, rosetas y pequeñas cabecitas; en el del lado Oeste se conserva, en tan mal estado que impide prácticamente su reconocimiento, una imagen que parece representar una figura sosteniendo un escudo. La decoración de la capilla en el interior es completa desde el punto de vista de su finalidad funeraria y de una riqueza de materiales y labra verdaderamente destacable. Fueron realizados el sepulcro de alabastro del fundador, dos lápidas de sus padres en el suelo, en el centro de la capi-

cionario histórico-geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real, Ciudad Real, 1890; en p. 537, especifica que dirigió la obra del templo, y cita su origen vascongado.

⁶ Sin apoyo documental en Portuondo, B.: *Catálogo monumental de la Provincia de Ciudad Real*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes, 1917; reed. Ciudad Real, Inst. de Estudios Manchegos, 1972, p. 96, se le cita como Capellán de los Reyes Católicos y Chantre de Coria.

⁷ Menéndez Pidal de Navascués, F.: «Heráldica funeraria en Castilla», *Hidalguía*, 1965, p. 142. Precisa: «la heráldica acabó siendo elemento imprescindible en el adorno de monumentos funerarios».

lla ante el altar, y un retablo de alabastro en el testero absidal, además de la reja⁸ que, aplicada a la ya dicha monumental y labrada portada, aísla y privatiza el oratorio del resto de la iglesia.

EL SEPULCRO DE DON FERNANDO DE COCA

Se encuentra cobijado en un nicho abierto en el muro sur de la capilla bajo un arco semicircular de doble arquivolta terminada la superior en conopial con macolla, en cuyo extremo apoya de nuevo un escudo familiar rodeado de laurea. Hojas de cardo sobre el trasdós y una deteriorada tracería calada completan su decoración.

Apoya el sepulcro sobre un basamento moldurado soportado por tres leones que apresan respectivamente un hueso y dos cabezas de perro⁹. Su frente está compartimentado en tres registros temáticos sin separación de estructuras arquitectónicas ni motivos de encuadramiento, dedicado el central a la heráldica y los laterales, muy parecidos entre sí, a la decoración vegetal (Fig. 1). En estos, una gran rama de roble de grandes hojas naturalistas de mucho relieve y claroscuro y con pequeños racimos de bellotas¹⁰ arranca del ángulo inferior interno, y sus ramificaciones cubren totalmente el espacio; en el registro derecho una gran ave rapaz está posada en uno de los tallos. La labor es primorosa y muy delicado y lleno de matices el modelado consiguiendo las máximas posibilidades de la ductilidad del alabastro.

En el centro, las armas del prelado son llevadas por dos pajecillos tenantes de largas melenas y rostros nada idealizados, vestidos con camisas y cortas faldillas. Mediante sus posturas buscan el equilibrio de la composición sin adoptar una pose simétrica, repitiendo, casi miméticamente, la colocación de los pajes en la sepultura del Doncel en la Catedral de Sigüenza. Uno de ellos, casi frontal, sujeta el escudo con una mano mientras el otro lo tiene con las dos y con la disposición de sus piernas origina un movimiento de torsión que dinamiza al grupo. Si el diseño de estas figuras permite la comparación expresada, la calidad en este caso le diferencia del modelo y también del resto de la propia obra; y es que efectivamente, este grupo muestra una sorprendente frialdad y unas extrañas proporciones en las figuras, e incluso el acabado superficial está menos pulido que el resto y resulta áspero al tacto. Claramente esta pieza no pertenece a la obra original y una atenta mirada muestra en el

⁸ Portuondo, B.: *Op. cit.*, nota 6. p. 97, especifica que: «la reja es muy ligera con una inscripción calada, en letras monacales, a la que falta un trozo, y que dice: "esta obra mando hacer el señor Chantre de Coria"». La reja actual no responde a esta descripción.

⁹ Son las medidas: frente 2,10, alto 0,97. Profundidad nicho 0,70. Largo del yacente 1,80. Altura del paje sedente 0,49.

¹⁰ En la iglesia de San Martín de Segovia un grupo de sepulcros de fines del xv hechos en pizarra tienen sus frentes ornados con esquemas formales similares a este, si bien la tipología vegetal elegida se basa en la hoja de cardo. Aunque el material empleado impide la comparación plástica, la similitud de los esquemas no puede en absoluto ser fruto de la casualidad.



Fig. 1 Iglesia de San Pedro (Ciudad Real). Sepulcro del Canónigo d. Fernando de Coca.

ángulo superior derecho la inscripción: «Antonio Coronado 1945». Por razones que desconocemos, el paño central de la sepultura ha sido sustituido por uno nuevo, eso sí, inspirado absolutamente en el original, el cual todavía pudo ver Orueta y cuya fotografía, que permite apreciar ciertas diferencias, publicó en 1919¹¹.

Una inscripción tallada en el borde de la cama permite leer: «Sepultura del Chantre Fernando de Coca fundador e dotador de esta capilla e capellania fino a...dias ..de año M.D» no llegando a completarse, pues falta la fecha concreta del fallecimiento del personaje¹². Bajo ella corre una hilera de hojas lancetadas o triangulares muy apuntadas, enlazadas por un tallo que va intercalando capullos. Estas hojas ondulantes y de base resaltada permiten asimismo la comparación con las que, de menor tamaño, recorren también el borde de la sepultura del Doncel, algo más gráficas y menos modeladas éstas últimas quizás debido a sus dimensiones más reducidas¹³.

Sobre la cama descansa la yacente del prelado orientada hacia el altar. Su cabeza cubierta con bonete apoya en dos almohadas lisas con borlas en los extremos. El rostro muy caracterizado y sin rasgos cadavéricos, pareciendo más bien una imagen viva, ofrece ojos semicerrados rasgados bajo marcado arco ciliar, la nariz firme aunque no larga, ligeras arrugas en frente y mejillas, que se modelan con blandura, y un robusto y señalado mentón que confiere a la imagen una fuerte determinación y quizás matice la personalidad del prelado. Se trata evidentemente de un magnífico retrato, resuelto con extrema maestría por un artista que está en la plenitud de su experiencia artística (Fig. 2). Viste las ropas propias de su condición de clérigo, alba, casulla y manípulo, las dos últimas con motivos vegetales muy detallados y con los bordes recorridos por un cordoncillo con dibujos de perlas. Las manos están trabajadas con un exquisito realismo y, cruzadas sobre su cuerpo, no portan un libro, como es rasgo muy habitual en los eclesiásticos. Bajo las ropas asoma el calzado de punta redondeada y con pequeña alza.

A sus pies un delicioso paje se asienta con desenfadada postura sobre un cojín; un gorro con vuelta recoge su cuidado cabello de corta melena; viste ajustado chaleco de escote cuadrado sobre las amplias mangas de la camisa, faldellín corto con regulares pliegues, la «ropeta corta alimana» que para el mismo personaje cita el contra-

¹¹ De Orueta, R.: *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*, Madrid, 1919, p. 133. La comparación de las figuras actuales con las de la fotografía de Orueta muestra similitudes tan grandes que hace evidente que el escultor tuvo delante la pieza antigua la cual, quizás deteriorada, obligó a su reposición. Pero aunque las figuras fueron repetidas, el artista no pudo conseguir la exactitud del modelo que muestran las fotos, sus proporciones o mínimos gestos, así como tampoco el delicado tratamiento de las figuras ni la finura y calidad que definen a las otras imágenes de este sepulcro.

¹² Quadrado: *Op. cit.*, leyó MD.. mientras Orueta *op. cit.*, p. 168 dice MC. No sabemos en que año muere el fundador que seguía vivo por lo menos en 1506 (Carmen Muñoz, *op. cit.*, p. 393).

¹³ Unas hojas semejantes enmarcan la decoración del frente del sepulcro de fines del xv de Andrés del Río, en la capilla de este linaje en el ábside de la iglesia de San Martín de Segovia. Igualmente en el sepulcro del Arzobispo don Alfonso Carrillo de Acuña en Alcalá de Henares. T. Pérez Higuera apunta su procedencia del taller toledano que se forma en torno a la Puerta de los Leones, vid. nota 19.



Fig. 2. Detalle del rostro del sepulcro de d. Fernando de Coca.

to de la sepultura del Condestable de Castilla don Alvaro de Luna en la catedral de Toledo¹⁴, y zapatillas anchas de escote y punta redondeadas sujetas por correa y hebilla. Ha perdido el objeto que portaba entre las manos y al que dirige su mirada (el rostro desafortunadamente está deteriorado), que bien pudo ser un libro pues no le cuadra celada. La representación de un paje acompañando a un clérigo a los pies de su yacente no es habitual en el panorama de la escultura gótica funeraria resultando éste un ejemplo verdaderamente singular. Suelen estos sepulcros presentar a servidores eclesiásticos, mozos de coro o acólitos con libro a los pies de las figuras, pero no la imagen de un paje que parece más indicada para la nobleza. Quizás quiere indicar la condición también de caballero de nuestro personaje, además de la de clérigo¹⁵.

¹⁴ De Azcárate, J. M.: «El Maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza», *Wad-al-Hayara*, n.º 1, 1974. También Carrete Parrondo, J.: «Sebastián de Toledo y el sepulcro de Don Alvaro de Luna», *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 131, Madrid, 1975.

¹⁵ Hay acólitos con libro, entre otros, a los pies de las yacentes del Obispo Alonso de Cartagena, del arcediano Díez de Fuentepelayo, del canónigo Fernández de Villegas, todos en la catedral de Burgos; de d. Alonso Ortega capellán del infante don Juan en la iglesia de Santa Dorotea de la misma ciudad; del Dean Cepeda en la Catedral de Zamora; y paje con libro sobre el casco, en la del caballero Sancho Dávila en la catedral de Ávila. Pérez Higuera, T.: «La Escultura», de *La España Gótica. Castilla la Manchall*, Ed. Encuentro, 1997, pp. 47-48, señala la posible aparición del paje acompañante del sepulcro en el taller toledano de fines del siglo XIV, aunque su definitiva expansión se produjo en la segunda mitad del siglo XV.

Resulta verdaderamente sobresaliente la calidad de la talla y la finura del modelado de este sepulcro de don Fernando, obra maestra en su género tanto en el tratamiento de las figuras como en la labra vegetal del paramento frontal. Producto todo de un primerísimo maestro, desafortunadamente carecemos de la documentación que precise su autoría. Tradicionalmente se ha venido señalando su relación con el sepulcro del Doncel, en la capilla de los Arce de la Catedral de Sigüenza. Orueta ¹⁶, en su acertada y minuciosa valoración de esta pieza, resalta algunas coincidencias y paralelismos con la obra que estudiamos llegando a la afirmación de que un mismo artista debió ser el responsable de ambos monumentos. B. G. Proske considera la obra como una proyección de la actividad artística de los talleres de Toledo en la Mancha y concreta que la figura del paje está inspirada en la del sepulcro de d. Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla, en la iglesia de San Ginés de Guadalajara ¹⁷ —una relación no lo suficientemente estrecha como para sacar consecuencias directas—. El profesor Azcárate estima que se crea un taller en torno a Sigüenza y al mecenazgo de la Casa del Infantado en Guadalajara y que gran parte de la actividad desarrollada a fines del siglo xv en este ámbito puede relacionarse con la producción del Maestro Sebastián de Toledo al que atribuye, dando un paso más, el propio sepulcro del Doncel d. Martín Vázquez de Arce ¹⁸; en relación con este ámbito artístico incluye también el sepulcro de don Fernando que ahora se estudia.

Valorando estas aportaciones, no resulta desde luego imposible atribuir a un mismo taller artístico la sepultura del Doncel de Sigüenza y la del Chantre, debido a la serie de paralelismos de diseño entre ambas piezas y a las circunstancias de la vida de nuestro clérigo, muchos años vinculado a la catedral seguntina. Efectivamente existen ciertos detalles decorativos en ambos monumentos, como se ha dicho, que permiten una comparación entre ellos, como son la similitud de las grandes hojas de roble del frente del de Ciudad Real con las que aparecen en Sigüenza en la base de los adornos vegetales que se desarrollan con simetría en torno a un vástago central, también en su frente; o la repetida hojita lancetada o triangular del borde de la cama, semejante en dibujo aunque con más desarrollo en el sepulcro del chantre; o la ordenación del frente del sepulcro tripartito con el emblema en el centro llevado por tenantes de diseño muy similar como ha quedado expresado; unas similitudes que de ningún modo pueden ser casuales y cuya aparición en Ciudad Real lógicamente deben explicarse por las circunstancias del cargo que el canónigo disfrutó durante su permanencia en Sigüenza, precisamente como canónigo fabriquero, encargado por tanto de todo lo relativo a obras y maestros de la catedral, lo que le habría puesto en estrecho contacto con los artistas que intervenían en la seo. Desde ese lugar pudo seleccionar al artífice más cualificado para la realización de su propia obra, un

¹⁶ De Orueta, R.: *op. cit.* Ver nota 11.

¹⁷ Proske, B. G.: *Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance, op. cit.*, Nueva York, 1951, p. 193.

¹⁸ De Azcárate, J. M.: «El Maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza», *Wad-al-Hayara*, n.º 1, 1974, p. 33.

maestro que lógicamente va a utilizar los diseños al uso en el taller, algunos de los cuales aparecieron en la sepultura del Doncel, aunque no participa del mismo concepto del modelado de la imagen. El probado parecido entre la obra seguntina y la manchega permite establecer una indudable relación entre ambas obras. La dificultad aparece cuando se pretende la atribución del trabajo a una misma mano¹⁹; en este aspecto, creemos que las diferencias en la concepción del relieve y en el tratamiento del modelado impiden la adjudicación de las dos piezas a una misma persona. Pero el estado actual de la investigación, ante la falta de documentación precisa, impide, de forma satisfactoria, llegar a adscripciones definitivas.

LAS LÁPIDAS DEL SUELO

Ante el altar, las dos lápidas de mármol blanco con cenefas de inscripciones pintadas en negro sobre lo esculpido, y en el centro los escudos familiares, que pertenecen a los padres del canónigo, forman parte del pavimento de la iglesia.

La inscripción de una de ellas dice: «AQUI YACE EL SEÑOR FERNANDO ALFONSO DE COCA PADRE DEL CHANTRE FERNANDO DE COCA FUNDADOR DESTA CAPILLA. FINO A VEINTE E SEYS DE ABRYL AÑO DE MCCCCLXXV AÑOS.» La otra inscripción permite leer: «AQUI YASE LA SEÑORA MARIA ALFONSO MADRE DEL SEÑOR FERNANDO DE COCA FUNDADOR DESTA CAPILLA, FINO A PRIMERO DIA DE ENERO DE MCCCCLXIII AÑOS.» Ambas laudas decoran su campo mediante tres grandes cuatrifolios con redientes en los que se incluyen en primer y tercer lugar el escudo de la familia, tantas veces repetido en la capilla, y en el intermedio una gran roseta esquematizada, bordeada de otras muchas más pequeñas²⁰. La sencillez de estos enterramientos en relación con la ampulosidad del sepulcro del chantre se ve en parte compensado por haber sido elegido un emplazamiento honorífico delante del altar.

¹⁹ Soslayamos la polémica planteada en torno a la figura del maestro Sebastián a finales del siglo xv, por no ser el objetivo de este estudio. En relación con esta problemática *vid.* De Azcárate, J. M.: *op. cit.*, nota 18; Martínez Aguirre, J.: «La obra del escultor Sebastián de Almonacid en Sevilla (1509-1510)», BSAAV, 1992, t. LVIII, pp. 313-326; Pérez Higuera, M.^a T.: «Sepulcro del Arzobispo D. Alfonso Carrillo de Acuña» en *La Catedral Magistral de Alcalá de Henares*, Obispado de Alcalá de Henares, 1999, p. 134. Por otro lado es interesante recordar la existencia de numerosísimas labores en alabastro en toda la catedral seguntina (o en la provincia, como el púlpito de la parroquial de Cifuentes entre otros) a fines del Gótico y durante el primer Renacimiento lo que supone la presencia en ella de muchos artífices cualificados; y la manifiesta preferencia por este material de nuestro canónigo, cuando pretere en la catedral el proyecto del púlpito de Rodrigo Alemán, en madera, por otro en alabastro: «... que pues el obrero lo avia fecho de alabastro y no habia cumplido con el entallador», en Pérez Villamil; *La catedral de Sigüenza*, Madrid, 1899, p. 231, *vid.* De Azcárate, J. M.: *op. cit.*, nota 18.

²⁰ El último de María Alfonso está totalmente borrado. Las medidas de estas lápidas son de: 2,05 x 0,70 cada una.

EL RETABLO

Dedicado a la Virgen de Loreto, el retablo gótico de alabastro²¹ preside el altar de la capilla. Muestra una tipología común en la época igualmente reflejada en los retablos pintados, constando de predela, compartimentada en cinco espacios, y un alzado de dos cuerpos y tres calles, la central más alta, también estructurada en cinco relieves, con la imagen central en bulto redondo, completando el conjunto cinco escudos del mecenas. Contrafuertes con pináculos y tracerías de muy cuidada labra constituyen su arquitectura; esta microarquitectura sobre las escenas inferiores es rica, compleja y avanzada a modo de pequeño dosel, contrastando con las sencillas arquerías casi planas que coronan el segundo cuerpo; los pilarcillos que enmarcan las escenas centrales están enriquecidos por figuras de ángeles con instrumentos musicales. Todo el conjunto está rodeado de un guardapolvo con bajo-relieves de medias figuras orantes bajo arco en su zona interna, y pintura roja y dorada en la externa (Fig. 3). Restos de policromía con abundante oro son igualmente visibles sobre la superficie de numerosas zonas de la obra.

La iconografía del retablo es fundamentalmente mariana girando en torno a la imagen de la Virgen que preside la pieza. Han sido seleccionados de los Apócrifos tres temas sobre su infancia y uno más sobre su vida de los Evangelios Canónicos, motivo este último que sirve de enlace con la escena del Calvario que remata la calle central. En la predela, cuatro apóstoles flanquean un panel con Cristo Resucitado entre ángeles. La lectura del retablo sigue una línea en zig-zag, por el procedimiento de bustrofedón, evitando la forma más tradicional de izquierda a derecha como en las páginas de un libro. En cuanto a su factura, las escenas exponen básicamente la misma ordenación mediante composiciones bastante elementales basadas en esquemas verticales y acomodaciones simétricas de las que resulta un cierto estatismo. Las figuras en general muestran proporciones incorrectas, especialmente desafortunadas las manos de casi todas ellas, y se adecuan mal a las arquitecturas de los fondos que van a constituir tan solo un elemento de ambientación sin procurar un espacio real a los personajes. Pese a todo, la calidad de algunos aspectos parciales de los relieves, la indagación en las fisonomías, las variaciones en los volúmenes, ciertos detalles anecdóticos a veces de encantadora ingenuidad y la riqueza decorativa y arquitectónica del monumento consolidan una obra de gran interés y de indudable atractivo visual.

— *El Abrazo ante la Puerta Dorada*. Encuadradas por una orla vegetal de hojas con fuertes nerviaciones, las figuras componen una sucinta escena (Fig. 4). Los Evangelios Apócrifos²² relatan el hecho esculpido aquí de manera neta: avisados por el ángel en sus respectivos retiros, San Joaquín y Santa Ana se encuentran sin apa-

²¹ La talla central ha sido rehecha modernamente por la desaparición en 1936 de la original.

²² Protoevangelio de Santiago; el Pseudo Mateo y el Libro sobre la Natividad de María. Vid. De Santos Otero, A.: *Los Evangelios Apócrifos*. BAC, 1993.



Fig. 3 Retablo de la Virgen de Loreto. Capilla de d. Fernando de Coca, en la iglesia de San Pedro (Ciudad Real).



Fig. 4 El abrazo de S. Joaquín y Sta. Ana. Retablo de la Virgen de Loreto (Ciudad Real).

rente emoción ante la Puerta Dorada de la ciudad de Jerusalén materializándose en su abrazo la concepción virginal de María. Aunque el tema no es nuevo, en esta época de finales del xv alcanza una cierta celebridad pues este abrazo, aquí alentado por un ángel, es un modo de enfatizar la idea de la Inmaculada Concepción en estos años, tal vez impulsada por haber sido instituida la fiesta de la Inmaculada en 1476 por iniciativa del Papa Sixto VI²³; es desde luego a partir de estos momentos cuando esta representación alcanza mayor difusión en el arte europeo. Los dos servidores que acompañan a la notable pareja completan la historia que narra cómo Joaquín después de su expulsión del templo se retiró al campo entre los pastores mientras Santa Ana meditaba en su casa; quizás por eso la sirvienta lleva un libro y el criado un cordero, éste tal vez para aludir a las ofrendas aceptadas en el templo, episodio que, reflejado en los textos bizantinos sucediendo al encuentro, no tiene proyección en la iconografía occidental²⁴. Siguiendo la descripción de los textos, la escena se sitúa ante una muralla figurada por dos torreones rematados en un cuerpo de almenas; una pequeña argolla tallada entre los esposos concreta la referencia a la puerta del recinto²⁵.

— *El Nacimiento de la Virgen*. Entre los relatos de la Infancia de la Virgen, su Nacimiento es el que ha conocido un mayor y continuado éxito en occidente²⁶. En el retablo este relieve ilustra un momento de la vida cotidiana del siglo xv (Fig. 5). En un interior burgués, reflejado escuetamente por la presencia de un lecho con baldaquino y un pequeño asiento, Santa Ana reclinada sobre el lecho, ceñida su cabeza por una apretada toca, sostiene en sus manos a la niña recién nacida envuelta con un preciso encintado. Cuatro mujeres portando objetos entre los que se reconocen una bandeja de huevos y una candela acompañan a la Santa²⁷. Pese a la ambiciosa

²³ Yarza, J., recoge las Bulas que lo instituyen en «El retablo de Santa María del Castillo (Frómista). Problemas de la pintura en Palencia a fines del siglo xv», en *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1988, pp. 100-106. Vid. también De la Hoz, Lucía: «El retablo de Nuestra Señora de la Encina en Arceniega», *Kobie (Serie Bellas Artes)*, Bilbao, n.º X, 1994, pp. 74-86.

²⁴ Lafontaine Dosogne, J.: *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident*, Bruselas, 1965, t. II, p. 78.

²⁵ Otras representaciones esculpidas del mismo tema en el retablo del Obispo Acuña en la catedral de Burgos; en el mayor de la catedral de Sevilla; en el de la capilla funeraria de Diego Ramírez en Villaescusa de Haro (Cuenca); en el grupo procedente de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Museo de Palencia); o en el retablo de Todos los Santos en la catedral de Cuenca. Aparece igualmente incorporada en el retablo flamenco importado de la iglesia de Santa María de Laredo (Cantabria). Lafontaine Dosogne, J.: *Op. cit.*, p. 80, señala que la presencia del ángel es un motivo esencialmente italiano.

²⁶ Lafontaine Dosogne, J.: *Op. cit.*, p. 85. Destacan en escultura entre otras las representaciones del retablo del Obispo Acuña en la catedral de Burgos; del retablo mayor de la parroquia de Gumiel de Hizán (Burgos); del retablo mayor de la catedral de Sevilla, o el de la capilla de Diego Ramírez en Villaescusa de Haro (Cuenca). Integra también la iconografía de los retablos flamencos importados del Museo de Valladolid y de la Iglesia de Laredo.

²⁷ Para el origen del tema *vid.* nota 20. También Isabel de Villena en su «Vita Christi», ed. Barcelona, 1995, cap. III, p. 76, recoge que a Santa Ana le fueron asignadas cinco jóvenes para que le ayudaran a partir del nacimiento de la Virgen, *vid.* Yarza, J.: *Tesoros de la catedral de Burgos. El arte al servicio del culto*. Catálogo Exposición, Madrid, 1995, p. 96.



Fig. 5 El nacimiento de la Virgen. Retablo de la Virgen de Loreto (Ciudad Real).

proyección espacial del dosel, las figuras resuelven con dificultad su posición en el escenario establecido, y además presentan proporciones inadecuadas. En cambio los rostros tallados con singular precisión logran fisionomías distintas y bien caracterizadas con cierta variedad de rasgos aunque las expresiones son poco acentuadas, delatando a un maestro capacitado que brinda un hermoso repertorio de tipos. La orla de encuadramiento se forma ahora por un rígido tallo que enlaza grandes florones.

— *La presentación de la Virgen en el Templo*. La puerta de un templo de caracteres góticos, con arco conopial y friso de arquillos cobijados por un alfiz, y la empinada escalera que la precede, simulan un dilatado escenario para este tema tomado, como los anteriores, de los Evangelios Apócrifos²⁸. En el espacio así formado un gran ángel alado²⁹ sale al encuentro de la Virgen niña en el tramo medio de las escaleras, a cuyo final espera el sacerdote, tocado con tiara de obispo, con un libro abierto en las manos y flanqueado por dos ayudantes con candelas. Joaquín y Ana a los pies de la escalera, en actitud recogida, asisten al suceso sin participar activamente. En la liturgia occidental esta fiesta no fue introducida hasta el siglo XIV y no disfrutó del favor que tuvieron los otros episodios de la infancia de la Virgen³⁰.

— *La Visitación*. En el conjunto del relato mariano, es el único episodio de los Evangelios Canónicos³¹ que figura en el retablo y teniendo como protagonista también a la Virgen debe conducir, enlazando los escritos, al tema del Calvario de la calle central. La escena con cuatro personajes simétricamente dispuestos se desarrolla ante un conciso escenario. Sin evidente sentimiento María e Isabel, nimbadas, vestidas con túnica y manto y con ligeras tocas sobre sus cabezas, se saludan en el centro de la escena. Pero Santa Isabel por su parte expresa su mayor edad presentándose como experta matrona al palpar el seno de la Virgen encinta para comprobar su turgencia, una nota anecdótica que los artistas repiten desde el siglo XIII, como figura, entre otros muchos lugares, en la representación del trascoro de Notre Dame de Paris. Las dos sirvientas de los extremos, tocadas con cofias o pañoletas, llevan un libro en las manos (Fig. 6).

²⁸ Vid. nota 20. Los textos precisan la existencia de una alta escalera de 15 peldaños, de acuerdo con los 15 salmos graduales, si bien no siempre es posible tanto desarrollo.

²⁹ Una invención del artista pues el texto del libro de la Natividad de María precisa que la Virgen subió sola, una a una, todas las gradas «sin que nadie le diera la mano para levantarla y guiarla». De todas maneras, la presencia del ángel no es inusual en la iconografía gótica, tanto en su función de receptor de la Virgen (retablo del Obispo Acuña en la catedral de Burgos, o en el de pintura del círculo de Diego de la Cruz en el Art Institute de Chicago), o como de acompañante en la subida de las gradas (en pintura, retablo de Santa Ana de la Colegiata de Berlanga de Duero en Soria). Otros ejemplos en escultura, en el retablo del Monasterio del Paular (Madrid); en el de la citada capilla de Villaescusa de Haro y en el retablo de Laredo.

³⁰ Lafontaine Dosonge, J.: *Op. cit.*, p. 112.

³¹ Sólo recoge el tema el Evangelio de San Lucas (I: 39-56).



Fig. 6 La Visitación. Retablo de la Virgen de Loreto (Ciudad Real).

Resulta curioso la incorporación de la Visitación en el contexto de unos temas apócrifos representados en una secuencia cronológica. En una primera lectura su presencia podría parecer inoportuna, pero puede no serlo si se le contempla en el cambiante contexto religioso de su tiempo preocupado por la exaltación de la Virgen. La Visitación adquiere en el siglo xv una importante significación al haber sido establecida ahora su festividad litúrgica: Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, convirtió en fiesta el día de la celebración de la Visitación³² en un Sínodo celebrado en 1442 precisando las indicaciones sobre el modo de celebrarla aunque no fueron explicadas las razones que llevaron a esta decisión. J. Yarza apunta un cierto sentido Inmaculista de este tema en el Evangelio debido al solemne saludo de Isabel dedicándole el Magnificat a María en el texto evangélico³³.

— *El Calvario*. En la calle central esta escena cierra el ciclo iconográfico en una posición absolutamente habitual en el panorama de los retablos góticos (Fig. 7). En torno al Crucificado, la Virgen, arrodillada sin desmayo ante la cruz y confortada por San Juan, y las Santas mujeres, figurando más destacada entre ellas la Magdalena con su larga melena rubia, genuflexa también en parangón con María, son figuras que no muestran un acusado patetismo sino una reservada emoción. La imagen de Cristo sujeto por tres clavos a la cruz es de infelices proporciones. Su cabeza de ojos cerrados reclinada produce cierta torsión en el cuerpo. En su torso, de pequeñas dimensiones en comparación con la vasta cabeza, se señalan las costillas en un geométrico dibujo, quedando el abdomen liso. El paño de pureza, corto y muy bajo en las caderas, deja volar uno de los extremos de sus quebrados pliegues aproximándose a modelos flamencos.

Situados bajo los brazos de la cruz dos ángeles recogen en cálices la sangre de Cristo. Su número, variable en las representaciones artísticas existentes pudiendo oscilar entre dos y cinco³⁴, ha quedado reducido al mínimo, portando sin embargo uno de ellos dos vasos, uno para la sangre de la mano y el otro para la que brota de su costado. A partir de los siglos xii y xiii el culto a la preciosa sangre de Cristo fue adquiriendo mayor desarrollo estimulándose la devoción de

³² Don Alonso de Cartagena muestra su predilección por el tema al poner bajo la advocación de dicha fiesta su capilla funeraria en la catedral de Burgos, y al incorporarlo en lugar preferente en la decoración de su sepulcro; se repite en el sepulcro del canónigo Juan Sánchez de Sepulveda en el claustro de la misma catedral. A partir de ahora la escena adquiere un especial protagonismo en la iconografía de los retablos; es la escena principal, esculpida, en el retablo de pintura de la iglesia de Los Arcos, en Navarra; igualmente en el retablo de la Visitación de Joan Barceló, en la Pinacoteca de Cagliari, esta vez en pintura. Se le dedica el retablo funerario del prior Juan de Ayllón en la catedral de Palencia. Es también significativo de su importancia en este momento su inclusión, fuera de todo contexto mariano, en el retablo de San Ildefonso, obra en pintura, en el Museo de Covarrubias (Burgos).

³³ Yarza, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje histórico de una monarquía*. Madrid, 1993, p. 160 y ss., y en relación con el tema nota 28 del capítulo 5, y también p. 156 y ss.).

³⁴ Cuatro son los que aparecen en el retablo esculpido de la capilla de san Pedro en la parroquial de Orduña (Álava), pero el tipo es frecuente en pintura y miniatura siempre con diverso número.



Fig. 7 El Calvario. Retablo de la Virgen de Loreto (Ciudad Real).

los fieles con nuevas oraciones y representaciones que culminan, en el siglo xv, con las imágenes de mayor expresividad. La redención a través de la Crucifixión, queda así enfatizada en la escena por la presencia de estos angelitos que establecen una directa relación con la Eucaristía, el momento culminante de la misa que se celebra en el altar. Esta alusión a la Eucaristía, en otras representaciones del momento, se verifica también cuando la sangre del costado de Cristo doloroso se derrama directamente en un cáliz situado sobre el altar, una simplificación del tema en la misa de san Gregorio, algunas veces presente en las predelas de los retablos³⁵.

PREDELA

Enmarcados por diferenciadas tracerías de diseño muy elaborado, y separados por pequeños pilares minuciosamente tallados, los relieves de la predela muestran a Cristo resucitado entre ángeles flanqueado por cuatro apóstoles en los laterales. En el relieve de la Resurrección, Cristo, nimbado, portando la cruz con banderola, bendice. Los ángeles que le flanquean levantan en simétrica actitud los bordes de su manto, consiguiendo un curioso efecto decorativo al parecer que un cortinaje cerrara el escenario figurativo. La idea de mostrar a Cristo en este espacio de los retablos se fragua a lo largo del siglo xiv tanto en las obras de escultura como de pintura triunfando en el siglo xv. Ahora bien, la escena elegida solía ser la del Cristo de Piedad o Varón de Dolores, el Cristo sufriente de la Pasión confortado por la Virgen y San Juan y más raramente por ángeles³⁶, o la más compleja Misa de San Gregorio, representaciones todas ellas mucho más comunes durante el gótico; aunque desde luego, la promesa del triunfo basada en la Resurrección de Cristo, como aquí se muestra, cuadraba igualmente en una capilla funeraria como ésta que estudiamos: la Resurrección de Cristo garantiza la de los muertos y su representación portando una cruz estandarte simboliza precisamente su victoria sobre la muerte³⁷, realzando su papel de redentor de la humanidad³⁸. Sin embargo, esta imagen

³⁵ Trens, M.: *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, p. 160. D'Hainaut-Zveny, B.: «Les messes de Saint Gregoire dans les retables des Pays Bas. Mise en perspective historique d'une image polémique, dogmatique et utilitariste», *Bull. des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique*, 1992-1993, pp. 1-4. Un ejemplo en Martín Bernat: Retablo de San Martín, Museo Parroquial de Daroca.

³⁶ Desde el siglo xiv son muy numerosos los ejemplos de estos tipos, tanto en escultura como en pintura.

³⁷ En escultura: Retablo del Obispo Acuña en la Capilla de Santa Ana de la Catedral de Burgos, de Gil de Siloe, con iconografía más compleja; en pintura, entre otros: Retablo de San Marcos y Santa Catalina, atribuido a Antonio de Contreras, en la Catedral de Sigüenza, integrando precisamente en estas mismas fechas la capilla funeraria del chantre Juan Ruiz de Pelegrina; Fray Alonso de Zamora: Retablo de San Pedro de Tejada, Museo de Burgos (1503-1506): aunque semejante en todo lo demás, Cristo con llagas y corona de espinas.

³⁸ Réau, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. I, vol. 2, Ed. Serbal, 1996, p. 560.

triumfal centrando una predela es poco usual en el arte³⁹. El tema, que manifiesta por tanto el momento culminante del proceso de la redención, en el contexto iconográfico del retablo viene a enlazarse con el tema del Calvario-Eucaristía figurado en la parte superior, expresando una idea globalizadora del conjunto.

A ambos lados de esta imagen se fijaron cuatro notables relieves de apóstoles representados casi de tres cuartos como los anteriores, con sus correspondientes atributos tallados en un llamativo tamaño, y además todos con un libro: San Pedro porta una monumental llave; San Juan Bautista el Cordero con banderola sobre su libro, al que señala expresivamente con un dedo; San Pablo, a quien se ha privado de su reconocida calvicie, una gran espada, y San Bartolomé un cuchillo y un demonio al que sujeta con una vistosa cadena. En los cuatro santos destaca también la dimensión y la importancia que se ha concedido a su libro; este hecho no debe ser anecdótico, sino que debe responder a la intención muy concreta del comitente de resaltar a través de la presencia del libro la ilustración o la sabiduría, y por consiguiente el fundamento teológico de todo lo aquí representado, pues aparece no sólo en estos, sino también en casi todos los otros relieves del retablo: en la mano de la sirvienta de Santa Ana, en las de la Virgen en el tema de la Presentación y, por dos veces, en el de la Visitación. Esta intencionada exhibición de los libros parece pues justificada por el deseo de hacer patente la preocupación existente en este momento en la Iglesia por la deficiente formación del clero y la decidida intención de reforma y de impulso del estudio suscitada incluso desde la propia corona a finales del siglo xv⁴⁰. Una preocupación que debió afectar a nuestro clérigo vinculado a un prestigioso foco episcopal⁴¹. Resulta también muy caracterizado el tratamiento de los rostros a los que se ha concedido un cuidado especial. Destacan por sus rasgos acusados con fuertes contrastes de planos y un suave modelado. Son en general caras delgadas rematadas en un variado repertorio de cabellos y barbas, con pómulos acentuados y grandes ojos de pupilas talladas, sobresaliendo por sus matices y contenido expresivo la imagen de San Pedro (Fig. 8).

Tratando de hacer unas consideraciones globales de este singular retablo, valoramos inicialmente su tipología y distribución de escenas en el cuerpo y predela aspectos que, desde luego, responden a modelos habituales en el siglo xv como muestran los numerosos ejemplos conservados sobre todo de pintura o de técnica mixta. No podemos dejar de advertir, sin embargo, las destacadas coincidencias de diseño apreciables con el proyecto del retablo que Juan Guas hizo para la iglesia de

³⁹ Azcárate Luxán, M.: «Iconografía de la Resurrección en la escultura gótica española» en *La España Medieval*, t. V, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1986, p. 187.

⁴⁰ De Azcona, T.: *La elección y reforma del episcopado español en tiempo de los Reyes Católicos*, CSIC, 1960.

⁴¹ El historiador Białostocki, en un análisis del mundo funerario del siglo xv en Europa, subraya también la presencia del libro en las representaciones de numerosos yacientes insistiendo en la idea de H's Jacobs de que «los libros se fueron convirtiendo cada vez más en los símbolos de la vida culta». Białostocki, Jan: *El arte del siglo XV, de Parler a Dürero*, Ed. Istmo, 1998 (1.^a ed., 1989), p. 254, nota 21.



Fig. 8 San Pedro. Retablo de la Virgen de Loreto (Ciudad Real).

San Juan de los Reyes de Toledo, conservado en el Museo del Prado. La similitud entre ambas obras, difícilmente casual, podría explicarse a partir del conocimiento que el anónimo maestro que trabaja para el chantre don Fernando pudo tener de dicho proyecto de Guas; un aspecto que viene a reforzar las pretendidas relaciones de los centros artísticos seguntino y toledano.

Pero fuera de estas comparaciones tipológicas, desafortunadamente, no parece posible establecer relaciones estilísticas con otros retablos, pues el número de los esculpidos tardogóticos conocidos es reducido en el ámbito castellano-toledano. Y concretamente más reducido aún, si buscamos coincidencias también en razón del material utilizado, el alabastro, modalidad de la que sólo se conserva el monumental retablo mayor del Monasterio de Santa María de El Paular (Madrid) con el que no es posible establecer ninguna aproximación estilística aunque, por su lado, ha sido apuntada la posibilidad de relacionar al menos una parte de su escultura con la actividad del foco toledano⁴². Además el retablo de la Cartuja resiste por su calidad un análisis muy pormenorizado mientras que el de la iglesia de San Pedro no soporta una observación tan rigurosa aunque seguramente las deficiencias que presenta fueron paliadas en parte con la aplicación de la policromía, un recurso habitual en el acabado de las obras esculpidas, que su deterioro actual impide valorar con certeza. En cualquier caso la diferente magnitud de las obras no hace posible un análisis comparativo.

El estudio de las figuras muestra la participación de diversos artistas, o por lo menos la intervención de un maestro de mayores recursos en algunas zonas de los relieves como pueden ser algunos rostros o ciertos plegados y volúmenes. De forma general las figuras enteras son un poco desproporcionadas con cabezas de grandes dimensiones en relación con el resto del cuerpo, y sobre todo con manos muy largas y no bien conformadas; los rostros ovalados con mejillas redondeadas apenas ofrecen contraste de planos, y sus expresiones no son acentuadas permaneciendo impasibles en todos los escenarios; en ellos todos los rasgos son menudos aunque hay algún tipo más caracterizado. Las actitudes nunca son inquietas o agitadas y es muy limitado el repertorio de posturas, casi siempre colocadas de perfil o de tres cuartos con los brazos doblados en oración, abrazo o portando objetos con lo que producen el contrapunto horizontal a la exagerada verticalidad de los cuerpos. La indumentaria se acopla a la moda del tiempo y las telas adoptan un pequeño repertorio de pliegues una veces verticales, otras en picos o «V» y también en artesa, y otros formando ondas o ligeros espirales, sobre todo las caídas de los bordes de los mantos, sin descartar totalmente el tipo de plegado quebrado propio de lo flamenco. En su factura se estiman también diferencias cualitativas apreciándose la mayor fluidez y armonía en el grupo de la Visitación.

⁴² Martín Ansón, M.ª L. y Abad Castro, C.: «El retablo de la Cartuja de Santa María de El Paular», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VI, 1994, p. 90.

Otro aspecto distinto en la valoración del retablo es, en cambio, la notable selección de temas realizada en la elaboración del programa iconográfico. El comitente ha mostrado un amplio conocimiento de las inquietudes de la Iglesia en torno a los temas marianos en el final de la etapa de la Baja Edad Media, y ha elaborado un proyecto en el que ha quedado reflejada la actitud de los teólogos durante este periodo, a través de un sucinto repertorio de imágenes. La consideración de la Virgen en relación con la idea de la Redención-Eucarístia es el hecho más significativo en la interpretación global del conjunto⁴³.

Tras haber analizado en su conjunto la capilla funeraria de don Fernando de Coca y valorado sus diversos aspectos, podemos concluir que el monumento es, en su modalidad, una de las obras más completas y sugestivas del panorama artístico castellano a fines de la Baja Edad Media, que de alguna manera debe considerarse como una proyección muy especial, no exenta de incógnitas, del arte seguntino y toledano⁴⁴.

⁴³ El testamento de Pedro Álvarez de Sotomayor de 1476 refleja exactamente esta misma creencia: «...primciramente mando a miña alma a con meu Salvador y Redentor Yhesu Cristo que la salbo e rredimio por su santa pasion e por su preciosa e santisima sangre que derramo por salvar todo el humanal linaje, e rrogo e pido por caridad a la santisima y gloriosisima Virgen Maria nuestra Señora que sexa miña abogada a la ora de miña morte en o día do gran Juizio...». Vid. Núñez Rodríguez, Manuel: *La idea de inmortalidad en la escultura gallega (la imaginería funeraria del caballero, siglos XIV-XV)*, Orense, p. 158.

⁴⁴ Otras capillas funerarias de clérigos ligados a la catedral de Sigüenza se encuentran en las parroquiales de Jirueque y Pozancos aunque la calidad de su obra escultórica no permite comparaciones directas. Vid. López Torrijos, Rosa: «Datos para una escuela de escultura gótica en Guadalajara», *Wad-Al-Hayara*, n.º 5, 1978, pp. 103-114.