

EL SEPULCRO DE ANTONIO SARMIENTO: ESTUDIO ICONOGRÁFICO (1)

BELÉN CASTILLO IGLESIAS
Conservadora del Museo de Burgos

RESUMEN: *Procede del desaparecido convento franciscano de San Esteban de los Olmos de Villimar, localidad cercana a Burgos, donde la familia Manuel, Girón y Sarmiento fundó su panteón. El sepulcro es una obra de grandes dimensiones que sigue el típico modelo burgalés de sepulcro mural, o sepulcro retablo. Presenta una organización en tres cuerpos acogiendo el central el nicho funerario y las esculturas del matrimonio Sarmiento y Mendoza. El monumento destaca por su doble temática decorativa religiosa y profana, esta última inspirada en los temas funerarios del mundo clásico y medieval del thiasos marino, el cortejo de Dionisos y la psicomaquia. El sepulcro está fechado en 1548 y se atribuye a Juan de Vallejo, si bien las diferentes calidades de su factura nos indican que estamos ante una obra de su taller en la que al menos se diferencia el trabajo de dos escultores.*

PALABRAS CLAVE: Sarmiento. Sepulcro. S. XVI (1548). Escultura. Iconografía. Thiasos marino. Cortejo de Dionisos. Psicomaquia. Juan de Vallejo

ABSTRACT: *The tomb comes to the missing Franciscan's convent of San Esteban de los Olmos of Villimar, near Burgos, where the family Manuel, Girón and Sarmiento had established his pantheon. This monumental tomb exhibits the model of mural tomb typically of Burgos, also called sepulcher altarpiece. It presents three bodies, the central has the funerary niche with the sculptures of marriage Sarmiento –*

(1) Actualmente en el Museo de Burgos. MB N° Inv.: 1. Medidas: 650 x 264 x 116 cm. aprox.

Mendoza. The monument knows for these decorative motifs religious and profane, the latter inspired by the funeral themes of classical and medieval world of thiasos marine, procession of Dionysus and psicomaquia. The tomb is dated 1548 and attributed to Juan de Vallejo, although the different qualities of the reliefs indicate us that this is a work of his workshop in which at least two different sculptors worked.

KEYWORDS: Sarmiento. Tomb. s. XVI. Sculpture. Thiasos marine. Iconography. Procession of Dionysus. Psicomaquia. Juan de Vallejo.

INTRODUCCIÓN

El Museo de Burgos cuenta entre sus fondos con varios sepulcros monumentales de los siglos XV y XVI procedentes de conventos burgaleses desamortizados en 1836. Entre ellos se encuentra el enterramiento doble de Antonio Sarmiento y su mujer María de Mendoza, objeto del presente artículo, que fue recogido por la Comisión Provincial de Monumentos en el convento franciscano de San Esteban de los Olmos de Villímar.

La recopilación histórica más completa sobre este cenobio se debe al franciscano Fray Ignacio Omaechevarria (2) que estudió pormenorizadamente sus orígenes, a sus personajes notables y los hechos históricos allí acontecidos. Previas a su estudio fueron las noticias aportadas por el Padre Flórez (3) y por Martínez Añíbarro (4).

Según indicó Flórez, y más tarde Omaechevarría (5), la fundación de San Esteban de los Olmos la realizó el Obispo Acuña en 1458, fecha

(2) OMAECHEVARRIA, Fray I.: "Un plantel de seráfica santidad en las afueras de Burgos. San Esteban de los Olmos (1458-1863)". *BCP Monum* T. IX, Burgos 1950-1951; T. X, Burgos 1952-1953 y T. XI 1954-1955. Recopila la dispersa documentación del convento y los estudios anteriores de historiadores de la Orden franciscana. Su trabajo se publicó en varios artículos en el Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos de los años 1950 a 1955. La mayor parte del archivo documental de San Esteban se conserva actualmente en el convento franciscano de Nájera.

(3) FLÓREZ, Fr. Henrique: *ESPAÑA SAGRADA*, T. XXVI, Reedición en Burgos, 1990, p. 403. Capítulo dedicado al Obispo Luis de Acuña.

(4) MARTÍNEZ AÑÍBARRO Y RIVES, M.: *Intento de un diccionario biográfico y de autores de la provincia de Burgos (1889)*. Reedición de la Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993, pp. 448 ss. Biografía de Fray Lope de Salinas.

(5) OMAECHEVARRÍA, I.: "Notas De bibliografía burgalesa. ¿Quién es el anónimo de San Esteban de los Olmos? *BCP Monum*, T. IX, Burgos 1950-1951, pp. 225-240.

en la que entregó a Fray Lope de Salinas la ermita homónima situada junto al pueblo de Villímar, en un paraje arbolado y fresco que contrastaba con el terreno árido que la rodeaba (6). El Obispo entregó este lugar a la Orden de los Franciscanos Descalzos para que estableciesen en él una casa de recogimiento, oración y virtud, siguiendo los principios del movimiento reformador al que pertenecía Fray Lope. El convento acogió el panteón familiar y fue su hermano Pedro Girón quien construyó la mayoría de las dependencias y le dotó de bienes muebles, motivo por el que durante mucho tiempo se le tuvo por el fundador. A su muerte, según consta en el codicilo firmado el 22 de mayo del año 1504 (7), le sucedieron en la custodia su hermano Antonio Sarmiento y sus herederos. Los últimos mecenas fueron los marqueses de Castrotuerte que en 1675 iniciaron la construcción de su panteón en una nueva capilla abierta detrás del altar mayor (8).

Fray Lope de Salinas fue discípulo de Fray Pedro de Villacreces, reformador franciscano que defendió la práctica de la espiritualidad en las clausuras, la oración, la soledad y la pobreza. El convento de San Esteban se fundó bajo estos principios y sobre ellos se gobernó a lo largo de su vida por lo que alcanzó una notable reputación moral entre la sociedad burgalesa según se recoge en varias crónicas de finales del s. XVII (9). Fray Pedro de Villacreces enseñó y practicó

Donde recoge textualmente «Año de 1458 (fray Lope) vino a Burgos, donde fundó el convento de San Esteban, para lo cual no sólo dio licencia el Muy Ilustre Sr. D. Luis de Acuña, que en este tiempo era obispo de la dicha ciudad, pero ofreció una ermita suya propia. Y en ella a su costa y expensas fabricó convento con título de San Esteban Protomártir y hoy se llama San Esteban de los Olmos»

(6) RUIZ, S.: “Burgos, la ciudad con sus parroquias, conventos, etc. y la Diócesis con su historia y obispos, etc.”. Extracto del *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, tomo X, 1983, p. 1296 ss. BDCyL, n° CYL20090014695.

(7) OMAECHEVARRIA, Fray I.: “Un plantel de seráfica santidad en las afueras de Burgos. San Esteban de los Olmos (1458-1863)”. *BCP Monum* T. X, Burgos 1952-1953, p. 151.

(8) OMAECHEVARRIA, Fray I.: “Un plantel de seráfica santidad en las afueras de Burgos. San Esteban de los Olmos (1458-1863)”. *BCP Monum* T. XI, Burgos 1954-1955, p. 276.

(9) GARCÍA DE QUEVEDO, E.: “Libros burgaleses de memorias y noticias”, en *BOCP Monum*. 1927, p. 185 ss. Artículo que transcribe tres manuscritos incompletos que recogen noticias de Burgos. Esta noticia procede del titulado “*Observaciones de algunas cosas memorables que han sucedido en la ciudad de Burgos desde el año 1654 y otras cosas curiosas y copiladas por el Lizdo. Jhp. de Arriaga y Mata*”. El manuscrito se conserva en el Archivo Municipal de Burgos y en la nota al pie de la pág. 185 recoge una breve reseña de la fundación del monasterio, así como la reseña bibliográfica de la “*Crónica de la provincia de Burgos de la real observancia de N.P.S Francisco ...*”, publicada en Madrid en 1722.

su reforma en el convento burgalés de La Aguilera donde tuvo dos alumnos destacados, San Pedro Regalado y Fray Lope de Salinas. Este último se dedicó a partir de 1422, después de la muerte del maestro, a fundar conventos por tierras castellanas y andaluzas, actividad que desarrolló bajo la protección del Conde de Haro que siempre favoreció la presencia franciscana en su dominio, como lo atestiguan los de Briviesca, Belorado o Cidamón (10). Fray Lope falleció en Medina de Pomar en 1463, cuando acudió a la llamada de su protector, y fueron sus principales legados las fundaciones y los escritos doctrinales que se conservaron en San Esteban de los Olmos hasta la desamortización.

La historia de la comunidad se vio alterada por los acontecimientos del s. XIX que conocemos por el padre Omaechevarría (11). El primer infortunio sucedió con la invasión francesa, cuando los soldados napoleónicos obligaron a los monjes a abandonar el recinto. Más tarde, en 1820, fue suprimido por el gobierno revolucionario de Riego al no tener 24 monjes, número mínimo de frailes exigido para mantener una clausura abierta según la norma que aprobaron las Cortes de Cádiz. Tres años más tarde, en 1823, la comunidad volvió a San Esteban y allí permaneció hasta la exclaustación de 1836. Desde entonces fue definitivamente abandonado y en él solo permanecieron unos arrendatarios que trabajaban la huerta. El recinto se vendió a unos particulares que desmontaron los edificios y vendieron la piedra para construir una fábrica de harinas en el cercano pueblo de La Ventilla. Exentos de la venta quedaron los bienes muebles culturales que se repartieron entre las parroquias cercanas y los sepulcros de los fundadores que fueron recogidos por la Comisión Provin-

(10) La estrecha relación entre la Orden Franciscana y el Conde de Haro se conoce también a partir de la documentación de las "Arcas de Limosna", instituciones fundadas por el Conde en 1431 en algunas poblaciones de sus dominios. Estas arcas tenían la finalidad de prestar dinero a bajo o nulo interés para solventar las necesidades monetarias cotidianas de sus súbditos. Las Arcas estuvieron bajo la supervisión del convento franciscano de Briviesca y están consideradas las primeras entidades de ahorro de las que se tienen noticias en Europa. Vid. PEÑA GUTIERREZ, MATA MELO, CASTILLO IGLESIAS: "*Las arcas de limosna y misericordia del Conde de Haro, un antecedente del microcrédito en los albores de la Edad Moderna*", Asociación Española de Contabilidad y Administración de Empresas. Congreso nº 14, Valencia 2007 (recoge bibliografía temática).

(11) OMAECHEVARRÍA, Fray I.: "Un plantel de seráfica santidad en las afueras de Burgos. San Esteban de los Olmos (1458-1863)". *BOCP Monum*, T. XI, Burgos 1954-1955, pp. 363-372.

cial de Monumentos y trasladados al *Museo de Bellas Artes y Antigüedades*, instalado entonces en el convento de Las Trinas (12).

Con el tiempo la finca del convento pasó a ser propiedad de los Marqueses de Murga quienes ya a principios del s. XX cedieron el espacio a la Orden de Franciscanas Misioneras de María que procedieron a levantar un convento-sanatorio para las hermanas que estaban destinadas en las misiones. Actualmente la casa femenina sigue abierta como casa de retiro.

FAMILIA SARMIENTO

Este linaje se conoce a partir del *Nobiliario Genealógico de los Reyes de España* (13) y de las inscripciones funerarias que en su día estuvieron en la iglesia de San Esteban de los Olmos. La mayor parte de los epígrafes han desaparecido, sin embargo tenemos constancia de sus textos por las transcripciones realizadas por el Padre Flórez, Amador de los Ríos, Cantón Salazar y Omaechevarría, entre otros estudiosos. Del conjunto sepulcral solo han llegado hasta nosotros los monumentos de los primeros patronos: María Manuel, Pedro Girón y Antonio Sarmiento, madre y hermanos respectivamente del fundador Luís de Acuña. De los epitafios de los sepulcros merece especial mención, a pesar de no conservarse, el de María Manuel (14) porque mostraba un gran interés en magnificar la ascendencia de su lina-

(12) ELORZA, J.C.; CASTILLO, B.; NEGRO, M.: *150 años del Museo de Burgos (1846-1996)*. Junta de Castilla y León, Burgos 1996, p. 43. Las piezas aparecen registradas en el *Libro Borrador del Catálogo del Museo Histórico y Artístico de Burgos de 1879*, por lo que suponemos que ingresaron en la década de 1870.

(13) LÓPEZ DE HARO, A. *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*. Imprenta de Luís Sánchez, Madrid 1622. Copia digital, Biblioteca Digital de Castilla y León (consultado el 3 de abril de 2013). Relación detallada de enlaces matrimoniales, sus hijos y matrimonios en el libro I, fol. 45 y ss.

(14) FLÓREZ, Fr. Henríque: ESPAÑA SAGRADA, T. XXVI, Reedición en Burgos, 1990. p 403: "AQUÍ YACE LA ILUSTRISIMA SRA. DÑA. MARIA MANUEL, HIJA DE D. SANCHO MANUEL Y DOÑA GINEBRA DE ACUÑA, NIETA DE D. JUAN SANCHO MANUEL, BISNIETA DE D. JUAN MANUEL, HIJO DEL INFANTE D. JUAN MANUEL, HIJO DEL REY D. FERNANDO EL SANTO, MADRE DE D. LUIS DE ACUÑA, OBISPO DE BURGOS, Y DEL SEÑOR D. PEDRO GIRÓN, ARCEDIANO DE VALPUESTA, Y DE D. ANTONIO SARMIENTO".

Lectura similar aporta Omaechevarría: *BCP Monum*, T XI, 1954-1955, p. 273, que la copia de los escritos de Fray Pedro de Orive. En este caso no menciona la ascendencia directa de nieta y bisnieta que si hace Flórez.

je y lo remontaba hasta el rey Fernando III el Santo. Este hecho llamó siempre la atención de los investigadores que lo han interpretado más como una necesidad personal de justificar la nobleza de sus orígenes que como un reconocimiento fidedigno de su ascendencia nobiliaria, la cual posiblemente no fue tan importante como aquí se daba a entender (15). La ausencia en la cartela del nombre de sus dos maridos, mientras que se citan con nombres y apellidos a los tres hijos, reafirma la idea del interés personal de los descendientes por ensalzar sus nobles orígenes a partir del monumento funerario encargado para la madre. El epitafio reflejaba perfectamente la mentalidad de la época y como el deseo de dignificar los linajes se traslada al ámbito funerario dejando constancia para la posteridad en los textos de las cartelas.

María Manuel se casó en primeras nupcias con Juan Álvarez Osorio, padre de Luís de Acuña, y en segundas nupcias con Garcí Sarmiento, padre a su vez de Pedro Girón y Antonio Sarmiento. De los tres hijos fue el primogénito, Luís de Acuña, el que alcanzó mayor trascendencia histórica gracias a su nombramiento como Obispo de Burgos en 1457. Desde su posición desarrolló una gran actividad política, social y cultural, destacando en esta última el mecenazgo artístico de la Catedral burgalesa en la que finalizó la segunda aguja de las torres y levantó su capilla funeraria (16). También favoreció a sus hermanos Pedro Girón con el Arcedianato de Valpuesta, cargo importante de la Catedral, y a Antonio Sarmiento, al que apoyó como miembro del Concejo de Burgos. Esta familia gozó de una excelente posición social y ejerció su mecenazgo en el convento de San Esteban de los Olmos, siendo Pedro Girón quien financió y supervisó buena parte de las obras (17).

(15) YARZA LUACES, J. *Gil Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*. Amigos de la Catedral de Burgos. TF Artes Gráfica, Madrid 2000, p. 18 ss.

(16) YARZA LUACES, J. *Gil Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*. Amigos de la Catedral de Burgos. TF Artes Gráficas, Madrid 2000, p. 19 ss.

(17) OMAECHEVARRIA, Fray I.: "Un plantel de seráfica santidad en las afueras de Burgos. San Esteban de los Olmos (1458-1863)". *BOCP Monum*, T. XI, Burgos 1954-1955, p. 274. La lectura de este autor no presenta variaciones reseñables con la propuesta en el inventario del Museo de Burgos (MB N° Inv. 35). Se transcribe ésta última: *AQVI YACE D PEDRO GIRON ARCEDIANO/ DE VALPVESTA EN LA SANTA IGLESIA DE BURGOS HIJO DEL ONRADO CA/ BALLERO GARDI SARMIENTO NIETO DEL ADELANTADO DE GALICI/ A E DE LA SRA DÑA*

En 1504, fallecido Pedro Girón, continuó Antonio Sarmiento quien levantó su sepulcro en el lado de la epístola. Por su cartela funeraria (18) y por los datos recogidos en el *Nobiliario genealógico ...* de López de Haro, sabemos que Antonio Sarmiento formó parte del Concejo de Burgos (19), fue caballero de hábito de la Orden de Santiago (20), Alcalde Mayor de Burgos, Camarero de Enrique IV y, también Capitán con los Reyes Católicos. Contrajo matrimonio con María de Mendoza, hija de Pedro González de Mendoza, Conde de Monteagudo. Su actividad civil en Burgos estuvo unida a la de su hermano Luís de Acuña y como él apoyó a Juana la Beltraneja frente a Isabel la Católica para la sucesión al trono de Castilla (21). Según López Mata este conflicto bélico no estuvo exento de situaciones paradójicas que dividieron la ciudad entre ambas facciones, una de ellas la protagonizó el propio Antonio Sarmiento que en su calidad de Alcalde Mayor defendió para Juana la iglesia de Santa María la Blanca, en

MARIA MANVEL PRIMA DE LOS MAE/ STRES D JVAN PACHECO MAESTRE DE SANTIAGO I D/ PEDRO GIRON MAESTRE DE CALATRAVA EL QVAL HIZO ESTA IG/ LESIA I CORO SACRISTIA ENFERMERIA I CERCA I ALBERGVE/ I FVENTES DEXO PLATA E HORNAMENTOS I TAPICERIA. RVE/GA A LOS PADRES QVE RVEGVEN A DIOS POR EL FI/ NO EL SABADO A XXVIII DE SEPTIEMBRE AÑO MDIII.

(18) Recogido con los anteriores en la década de 1870 por la Comisión Provincial de Monumentos. La lectura de la inscripción es de aquella época, actualmente está muy perdida. Lectura propuesta en el Libro de 1879: *AQUÍ IACEN EL SEÑALADO VALIENTE E CABALLEROSO ANTONIO SARMIENTO ALCALDE MAYOR DE BURGOS CAPITAN DE LOS REYES / CATOLICOS PATRON DE ESTA CASA HIJO DE GARCÍ SARMIENTO/ BISNIETO DE GARCÍ FERNANDEZ ADELANTADO DE GALICIA HERMANO DE/ LOS ILUSTRES SEÑORES D. LUIS DE ACUÑA OBISPO DE BURGOS Y DE D. PEDRO GIRON ARCEDIANO DE VALPUESTA FUNDADOR DE ESTE MONASTERIO Y LA / MUY MAGNIFICA SRA DÑA MARIA DE MENDOZA SU MUJER HIJA DEL / SR CONDE DE MONTEAGUDO. FALLECIO EL DICHO ANTONIO SARMIENTO A VIII DE OCTUBRE DE 1523 Y LA DICHA DÑA M^o DE MENDOZA A XIX DE OCTUBRE AÑO DE 1513 RUEGAN A LOS REVERENDOS PADRES RUEGUEN A DIOS POR ELLOS.* (MB n^o Inv. 1).

La lectura propuesta por Omaechevarría: *BCPMonum*, T XI, p. 274, no ofrece discrepancias. Amador de los Ríos la transcribe también, pero más incompleta, en su relación de las obras que por entonces exhibía el Museo de Burgos. RÍOS, A. de los: *Burgos (España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia)*. Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cia. 1888, pp. 682 y 684.

(19) LÓPEZ MATA, T.: *Geografía urbana burgalesa de los s. XVI y XVII*. Publicaciones del Ayuntamiento de Burgos. Conferencia en Madrid. Burgos 1952, pp. 14, 20 y 22.

(20) Lo menciona Omaechevarría: *BCPMonum* T. XI, p. 274. Las lecturas que aporta este autor están tomadas de las que hizo en Padre Orive a finales del s. XVII.

(21) LÓPEZ MATA, T.: *El barrio e iglesia de San Esteban*. Ayuntamiento de Burgos, Burgos 1946, pp. 31 (33, 37, 40, 41, 42, 43, 56, 57, 102).

el cerro del Castillo, frente al cercano barrio de San Esteban en el que residía que apoyaba la causa de Isabel. Finalizada la contienda obtuvo el perdón de los Reyes Católicos en 1481 por lo que mantuvo los cargos civiles hasta su muerte en 1522.

Los descendientes de los Sarmiento continuaron profesionalmente vinculados al servicio de la corona y de Burgos, llegando varios de sus miembros a destacar en la carrera militar. Así Francisco Sarmiento apoyó al emperador Carlos V y defendió la Torre de Santa María frente a los comuneros, luchó con los tercios en Grecia, Túnez e Italia y murió peleando contra los turcos en 1539. Garcí Sarmiento, su hermano, fue capitán de los tercios imperiales y luchó en 1547 en las guerras de Hungría y Flandes. La línea familiar burgalesa la continuó Luís Sarmiento, que casó con Catalina de Pesquera y del Castillo, y su hijo Antonio Sarmiento. La familia siguió utilizando el panteón de San Esteban de los Olmos (22) hasta principios del s. XIX, siendo los marqueses de Castrofuerte los últimos beneficiarios al heredar los derechos de D. Francisco Sarmiento, obispo de Jaén (23).

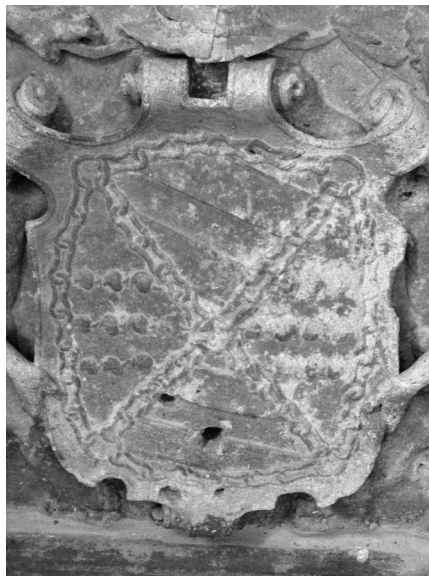
El escudo de Antonio Sarmiento decora junto con el de su mujer María de Mendoza el frente del arca sepulcral. El emblema heráldico presenta el campo cuartelado y en cada uno de los cuarteles el emblema de sus apellidos: 1º *Sarmiento* (campo de gules con trece bezantes de oro puestos en cuatro filas de tres y uno en la base); 2º *Manuel* (cuartelado, en 1º y 4º de gules con mano derecha alada de oro sosteniendo espada de plata guarnecida de oro y 2º y 3º de plata

(22) OMAECHEVARRIA, Fray I.: “Un plantel de seráfica santidad en las afueras de Burgos. San Esteban de los Olmos (1458-1863)”. *BOCP Monum*, T. XI, Burgos 1954-1955, p. 274. Lápida de Pedro Girón y Sarmiento: *AQUÍ YACE D. PEDRO GIRÓN E SARMIENTO, SOBRINO DEL MAGNÍFICO SEÑOR D. LUIS DE ACUÑA, OBISPO DE BURGOS, EDIFICADOR DE ESTE CONVENTO. FINO VIERNES OCHO DE ENERO DE MIL QUINIENTOS Y NOVENTA Y SEIS AÑOS*. Epitafio de Antonio Sarmiento de Mendoza: “*AQUÍ YACE D. ANTONIO SARMIENTO DE MENDOZA, CABALLERO DEL HÁBITO DE CALATRAVA, QUE FUE MAYORDOMO DEL SERENÍSIMO SEÑOR D. JUAN DE AUSTRIA Y CORREGIDOR DE LAS CIUDADES DE CORDOBA, CUENCA Y HUETE Y GOBERNADOR DEL PARTIDO DE MARTOS. MURIO EL AÑO DE MIL SEISCIENTOS Y CICUENTA Y UNO A CATORCE DE FEBRERO. Y SU MUJER DÑA. LEONOR SARMIENTO DE LA MOTA HIZO HACER ESTE ENTIERRO*”.

(23) OÑATE GÓMEZ, F.: *Blasones y linajes de la provincia de Burgos. II partido judicial de Burgos*. Diputación Provincial de Burgos 2001, p. 234-241. Recoge la información del convento proporcionada por Cantón Salazar quien lo visitó después de la desamortización y realizó una descripción de la situación en la que se encontraba la iglesia con sus tumbas y los vínculos familiares existentes.



Escudo de Antonio Sarmiento



Escudo de María de Mendoza

con león rampante de gules); 3° *Girón* (medio partido y cortado, 1° de gules con castillo de oro, 2° de plata con león de gules y 3° de oro tres girones de gules movientes de la punta) y 4° *Acuña* (campo de sable, banda de oro cargada en el centro con escudete de gules sobrecargado de cruz floreteada de plata y en los costados de nueve cañas de azur. Bordura de plata con cinco escudetes de azur cargados de bezantes de plata puestos en aspa). El escudo de María de Mendoza consta de campo dividido en sotuer por una cadena con una banda con vitoles en el campo superior e inferior y diez panelas en los situados a derecha e izquierda. Ambos blasones tienen bordes apergaminados, se coronan con yelmos y los sujetan niños tenantes rodeados por sátiros foliáceos sujetando cintas.

EL SEPULCRO

El ritual funerario es una de las manifestaciones culturales que mejor ha transmitido el complejo mundo de las creencias y su evolución en el tiempo. Su puesta en práctica incluyó tanto la realización de los actos de culto como la construcción de tumbas, enterramientos

o cenotafios en los que convergen los estilos artísticos al servicio de las creencias religiosas y el interés por perpetuar la memoria del difunto. Esta interrelación material y espiritual tuvo un especial desarrollo en el territorio burgalés en los siglos XV y XVI, época en la que se levantaron multitud de sepulcros monumentales que a decir de los historiadores del arte “*invadieron literalmente los muros de los templos*”. Las características formales de estos monumentos, sus orígenes y evolución han sido estudiadas por diversos investigadores, siendo en nuestro caso de obligada consulta los trabajos de M^a Jesús Gómez Bárcena (24), M^a José Redondo Cantera (25), Julia Ara Gil (26) o Alberto C. Ibáñez (27), entre otros.

El sepulcro de Antonio Sarmiento estuvo situado en el lado de la epístola del altar mayor de la iglesia de San Esteban, enfrente del de su hermano Pedro Girón y ambos custodiaban el de su madre María Manuel colocado en el centro. Por el *Libro Borrador del Catálogo del Museo de 1879* sabemos que al poco tiempo de ser abandonado el convento las esculturas funerarias fueron robadas y recuperadas años más tarde, cuando éste ya estaba instalado en la sede del Arco de Santa María (28).

(24) GÓMEZ BÁRCENA, M. J.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 1988. ÍDEM: “*El sepulcro gótico en la Ciudad de Burgos en la crisis del s. XIV*”. La ciudad de Burgos, Actas del Congreso de Historia de Burgos. Junta de Castilla y León, 1985. pp. 863-881. ÍDEM: “*El sepulcro del Infante Alfonso*”, ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE GIL SILOE Y LA ESCULTURA DE SU ÉPOCA. Burgos, 2001. pp. 189-203. ÍDEM: “*La sociedad burgalesa y el arte gótico funerario*”. EL ARTE GÓTICO EN EL TERRITORIO BURGALÉS. Universidad Popular para la Educación y la Cultura de Burgos, 2006. p. 215-247.

(25) REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987. ÍDEM: “*La escultura funeraria del Renacimiento en el territorio burgalés*”, en EL ARTE DEL RENACIMIENTO EN EL TERRITORIO BURGALÉS. Universidad Popular para la Educación y la Cultura de Burgos, 2008. p. 163-169.

(26) ARA GIL, J.: “*Sepulcros medievales de Medina de Pomar*”, en BSAA, Valladolid 1975, pp. 201-207. ÍDEM: “*Escultura en Castilla y León en la época de Gil Siloé. Estado de la cuestión*”. ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE GIL SILOE Y LA ESCULTURA DE SU ÉPOCA. Burgos 2001, pp. 145-188

(27) IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: “*Escultura en el s. XVI en Burgos*”, en EL ARTE DEL RENACIMIENTO EN EL TERRITORIO BURGALÉS. Universidad Popular para la Educación y la Cultura de Burgos, 2008. p. 139-162.

(28) *Libro Borrador del Catálogo del Museo Histórico y Artístico de Burgos de 1879*, sección de monumentos funerarios.



Vista general

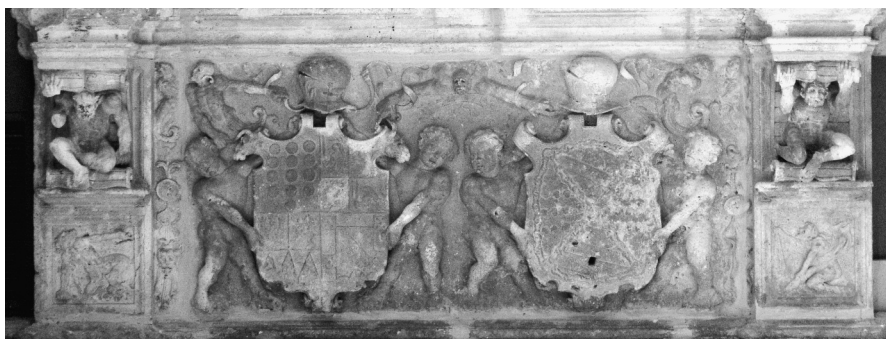
Este monumento responde al tipo denominado sepulcro-retablo (29) o sepulcro mural (30) cuyo origen data de mediados del s. XV pero que alcanzó su máximo esplendor en la centuria siguiente. El sepulcro acoge el enterramiento doble del matrimonio Sarmiento-Mendoza, costumbre muy difundida entre la nobleza nueva de la época destinada a reafirmar la importancia social de los difuntos a través de ensalzar la idea del sacramento del matrimonio según el principio de “*juntos en la vida y en la muerte*” (31). Es una obra de grandes dimensiones dividida en tres cuerpos arquitectónicos realizados en piedra caliza, instalándose en el central las dos esculturas funerarias elaboradas en mármol. En la parte inferior se levanta el banco con el arca sepulcral decorada en el frente con los escudos de Sarmiento y Mendoza sostenidos

por niños tenantes sobre cuyas cabezas se disponen sátiros foliáceos con guirnaldas de tela. El de los Sarmiento remata los hombros apergaminados con cabezas de bóvidos, mientras que el de Mendoza

(29) GÓMEZ BÁRCENA, M. J.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 1988, p. 21.

(30) REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987, p. 106 y ss.

(31) GÓMEZ BÁRCENA, M. J.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 1988, p. 15



Arca sepulcral y detalle con la fecha

mantiene el típico reborde de rollos (32). En el centro del arca, en la parte superior, se sitúa hacia abajo el torso de un sátiro agarrando ambos emblemas con sus manos y por delante de su cabeza hay una cartela ansata con el año 1548. Los laterales se decoran con motivos de candelieri con una máscara de león en el centro, seguidos de dos relieves de figuras masculinas de robustas anatomías y en posiciones muy forzadas que parecen sustentar a los telamones de las ménsulas. Por encima hay un entablamento que sirve de apoyo al siguiente cuerpo.

El cuerpo central se organiza siguiendo la proporción *ad quadratum*, es decir con nicho central enmarcado por dos columnas laterales de fuste tripartito que sustentan un entablamento. El nicho se cierra con arco de medio punto, decorándose el luneto interior con el relieve del *Llanto sobre Cristo muerto* y el intradós del arco con casetones que acogen figuras en relieve de inspiración profana. Por debajo del motivo religioso se dispone la cartela funeraria sustentada

(32) La descripción de los escudos está al final del apartado anterior por lo que no consideramos oportuno reproducirla de nuevo.



Nicho funerario, cuerpo central

por sirenas, una de rasgos ancianos femeninos y otra de rasgos juveniles masculinos (33), las esculturas yacentes del matrimonio Sarmiento-Mendoza sobre el arca y, de nuevo, paneles con figuras profanas en los laterales del intradós.

El último cuerpo apoya sobre un entablamento de arquitrabes voladas recorrido por un friso con figuras fantásticas, cabezas de angelitos y tritones. Este cuerpo con forma de edículo es más estrecho que el anterior y presenta en el centro el relieve de *Cristo Varón de Dolores* rodeado por las *Arma Christi*. Está enmarcado por columnas de fuste tripartito, mascarones con jarros de flores en los laterales y se corona con un frontón triangular con el relieve de la *Virgen con el Niño*, sendos tritones sobre las cornisas superiores y sobre el vértice una venera con el Espíritu Santo en forma de paloma y rematando el monumento, el típico florón de los sepulcros burgaleses.

Un aspecto que llama la atención en esta obra es su prolífica decoración que se distribuye por la práctica totalidad de la superficie.

(33) Lectura de la cartela cfr. nota nº 17..



Edículo, cuerpo superior



Relieve: Llanto sobre Cristo muerto

En ella se distinguen dos temáticas diferentes, una religiosa representada por las escenas neotestamentarias de la pasión y otra de inspiración profana con figuras fantásticas que hemos relacionado con la idea del *thiasos* marino y el cortejo báquico reinterpretados con finalidad funeraria por el humanismo cristiano.

Programa religioso

Se inicia con el relieve dedicado al *Llanto sobre Cristo muerto* situado en el luneto del lucillo. El centro de la composición lo ocupa la imagen sedente de la Virgen, en actitud orante, con Jesús muerto sobre sus rodillas. El cuerpo desplomado y sin vida se dispone en horizontal, está sostenido por San Juan Evangelista que sujeta su cabeza y por María Magdalena que sostiene su brazo izquierdo, mientras que el derecho cae laso por delante y las piernas todavía permanecen cruzadas por la crucifixión. La escena se organiza de forma simétrica con la Virgen en el centro acompañada por San Juan y María Magdalena, con el tarro de perfumes, en primer plano, y por los ancianos José de Arimatea, a la izquierda, y Nicodemo (34), a la derecha, en el segundo. Los personajes se adaptan al marco arquitectónico y mantienen una actitud doliente dirigida hacia Jesús que es quien concentra el punto de atención realizando el sentimiento de dolor y vacío dejado por su muerte, sentimientos que se hacen extensibles a los yacentes. El relieve se caracteriza por sus grandes figuras de volúmenes contundentes y fuertes anatomías que se traslucen por debajo de túnicas y mantos, trabajados en pliegues largos y gruesos dispuestos a modo de haces. Caracteres similares se aprecian en el cuerpo de Jesús con su anatomía de redondeada musculatura. Los personajes mantienen una posición ligeramente forzada con sus cabezas inclinadas hacia abajo y con expresiones dramáticas manifestadas por las bocas entreabiertas y por los ojos semicerrados. Los cabellos se trabajan en largos mechones ondulados, como se aprecia en Jesús, la Magdalena o en las largas y partidas barbas de José de Arimatea y Nicodemo. Este último y María Magdalena cubren sus

(34) GOOSEN, L.: *De Andrés a Zaqueo. Temas del Nuevo Testamento y la literatura apócrifa en la religión y las artes*. Ediciones Akal, Madrid 2008, p. 249. A Nicodemo se le suele representar más joven que a José de Arimatea y generalmente en una posición cercana a los pies de Jesús. En este relieve los rostros de ambos personajes son bastante similares, por lo que nos hemos basado en su situación para identificarlos.

cabezas con sendos tocados, el femenino es un sencillo velo anudado en la nuca que recoge el cabello por detrás pero deja al descubierto la parte superior mientras que el masculino responde a un turbante de gusto oriental. La Virgen, por su parte, lleva la típica toca de las matronas y sobre ella un amplio manto que la envuelve. La temática del *Llanto sobre Cristo muerto* con su simbólico significado fue un tema muy reproducido en los sepulcros burgaleses –Juan de Padilla, en el Museo de Burgos; Juan García de Burgos, en la iglesia de San Gil; Juan de Ortega, en la iglesia de Santa Dorotea, y el de Juan García de Castro, en la de San Esteban–. En todos ellos se reproduce prácticamente la misma composición con María en el centro sosteniendo a Jesús, San Juan sujetando la cabeza y María Magdalena a los pies, razón por la que se ha postulado la hipótesis de considerar esta composición como un modelo característico de los talleres burgaleses (35).

El segundo relieve neotestamentario decora el edículo del remate y personifica una curiosa versión entre *Cristo Varón de Dolores* y *Cristo resucitado* rodeado por las *Arma Christi*. La imagen se representa en figura de más de medio cuerpo situada dentro del ataúd por delante de la cruz y la corona de espinas. Aparece desnudo, cubierto únicamente con el paño de pureza, en posición frontal con las manos cruzadas y atadas por delante y la cabeza ladeada sobre su hombro derecho. El relieve mezcla las representaciones del Ecce Homo y de la resurrección, al primero corresponde la actitud sumisa con las manos atadas y al segundo su colocación dentro del sarcófago mostrando las llagas de los clavos en las manos. El simbolismo de la escena y su significado se explican en la inscripción grabada en el frente del sarcófago: *QUE NON RAPVI EXOLVERAM* (36), que recuerda el sacrificio voluntario de Jesús para obtener el perdón del pecado original y así devolver la vida eterna al hombre. Las *Arma Christi* completan esta idea de redención al magnificar el valor de la pasión y la victoria que sobre la muerte y el pecado tiene la visión triunfal de Cristo Redentor. Éstas se distribuyen a ambos lados de Jesús, a la izquierda los objetos de la última cena y de la pasión: jarra,

(35) REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987, p. 168.

(36) REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987, p. 269. “Pagaba lo que yo no había arrebatado”.

plato, mano, cabeza de Judas con la bolsa del dinero al cuello, gallo sobre la columna, flagelo, dados y la vara de caña; en el centro la cruz con la corona de espinas y a la derecha los símbolos de la crucifixión: martillo, escalera, lanza, vara con la esponja, una cabeza de perfil, farol, tenazas y en la base la cabeza de un soldado también de perfil. Técnicamente este relieve es de factura mucho más tosca que el dedicado al *Llanto sobre Cristo Muerto*, diferencia apreciable en la resolución anatómica y desproporcionada del cuerpo de Cristo con su voluminosa cabeza de burdos rasgos faciales y su cabello lacio mal trabajado. Esta falta de pericia técnica también se constata en las *Arma Christi* distribuidas sin ningún sentido compositivo entorno a la imagen de Cristo. La diferencia de factura entre ambos relieves ya se puso de manifiesto en el *Libro Borrador del Catálogo del Museo de 1879* que postula la presencia de dos autores distintos pero posiblemente trabajando en el mismo taller, en él se atribuye la arquitectura a Rodrigo de la Haya.

La temática religiosa se completa con el relieve de la *Virgen con el Niño* ubicado en el tímpano del frontón que remata el edículo. La representación sigue el modelo conocido como *Virgen de la Ternura* (37) por la expresiva actitud afectiva de la Madre que sujeta amorosamente al Niño desnudo por la espalda y por el pie. La presencia de esta imagen obedece al papel protector de María que como Madre intercede ante su Hijo por la salvación de las almas de los difuntos, significado que se reafirma con la representación del Espíritu Santo en forma de paloma dispuesto sobre la venera que sirve de base al remate del jarrón floral del vértice.

Una alusión a la pureza de la Virgen la encontramos también en los dos angelitos que decoran las enjutas del arco funerario. Se disponen en posición de tres cuartos, mirando al espectador, con los brazos cruzados por delante y sujetando un ramillete de azucenas simbolizando la pureza de la Madre del Salvador y como ella son intercesores ante Dios. El tipo de angelito responde en este caso al modelo clásico derivado de los personajes de Eros o Cupido por lo que se representan como niños desnudos, de caras regordetas con cabellos cortos y rizados.

(37) REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987, p. 150.

Programa profano

La decoración profana está representada fundamentalmente por figuras masculinas de rasgos fantásticos caracterizadas por tener cabezas grotescas, rostros diabólicos, extremidades foliáceas y posiciones violentas. Los motivos figurados se complementan con guirnaldas de telas o “draperies”, mascarones teatrales, cartelas apergaminadas y candelieri que se distribuyen por la superficie del sepulcro e intradós del lucillo manteniendo el gusto por el *horror vacui* tan característico de la arquitectura funeraria burgalesa de la primera mitad del s. XVI. La interpretación de esta decoración plantea algunas dificultades porque no presenta una narración concreta al estar constituida por figuras individualizadas. En nuestro caso, en virtud de las figuras y sus atributos, nos hemos inclinado a relacionarla con la idea del *thiasos* o cortejo funerario tomado del mundo clásico cuya representación se incorporó a la iconografía mortuoria del s. XVI (38). Estos nuevos repertorios fueron introducidos por los escultores italianos, y aquellos formados en Italia, que los adoptaron de los motivos presentes en sarcófagos y mosaicos romanos por su alto contenido simbólico (39). Así encontramos animales fantásticos (40) –sirenas e hipocampos– en los enterramientos de los Reyes Católicos en Granada, obra de Fancelli y Bartolomé Ordóñez; del Cardenal Mendoza en Alcalá, igualmente de Bartolomé Ordóñez; del Obispo Fonseca en la Catedral de Santiago de Compostela; de Marina Fernández, en Lopera (Jaén); los de Pedro Enríquez y Catalina Rivera, capilla del Monasterio de Santa María de las Cuevas en Sevilla y el

(38) RODRÍGUEZ LÓPEZ, M^a I.: “El poder del mar: el thiasos marino”, en ESPACIO, TIEMPO Y FORMA, Serie II. Historia Antigua, t. 11, 1998, p. 180 ss.; RODRÍGUEZ LÓPEZ, M^a I.: *Poseidón y el thiasos marino en el Mediterráneo: (desde sus orígenes hasta el s. XVI)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Madrid 2002, p. 848. (<http://eprints.ucm.es/2380/1/AH0016201.pdf>, consultado el 24/06/2013).

(39) REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987, p. 144.

(40) Seres mitológicos destinados a acompañar a las almas. Cfr. REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987, p. 214-218; POLANCO MELERO, C.: *Muerte y sociedad en Burgos en el s. XVI*. diputación Provincial de Burgos, Burgos 2001, pp. 386-387.

de Ramón Folch de Cardona, en Bellpuig (Lérida) (41). La temática de los cortejos funerarios no fue exclusiva de los sepulcros, sino que también se utilizó en los retablos con la finalidad de complementar el mensaje religioso enfatizando el valor espiritual cristiano como se constata en el dedicado a San Esteban de la iglesia navarra de Genevilla (42). En este caso los temas profanos decoran los frisos de los arquitrabes y su interpretación ha servido de guía para la de este sepulcro. Los relieves del retablo se explican a partir de una triple lectura alusiva al *thiasos* marino, al cortejo de Dionisos y a la psicomaquia. Tres líneas temáticas para las que se ha propuesto el siguiente significado en clave cristiana: el *thiasos* relaciona el viaje del héroe hacia las Islas de los Bienaventurados con el sentido cristiano del paso de la vida y los peligros que la acechan hasta conseguir vencerlos y llegar a la vida eterna; la *temática báquica*, con su idea de transformación y éxtasis, redundante en el pensamiento de la unión del cristiano con Dios y, finalmente, la *psicomaquia* reincide en la lucha del bien y del mal, la lucha de contrarios, constante en la vida de todos los cristianos (43).

En el sepulcro de Antonio Sarmiento se pueden diferenciar dos espacios decorativos correspondientes uno al intradós del arco y el otro al resto del monumento. El intradós está dividido en casetones, nueve filas o hileras con dos casetones en cada una y una figura por casetón. Todas llevan decoración figurada menos las dos centrales de la clave que tienen sendas rosáceas. Las figuras están talladas en bajo relieve plano, con buena técnica que resalta los detalles anatómicos, los rasgos faciales y el movimiento. Las figuras representan a seres y animales fantásticos, acróbatas y guerreros, algunas llevan objetos simbólicos, armas y paños colgantes o “draperies”. La enumeración de motivos se realiza desde la línea de imposta hacia la clave, de izquierda a derecha y desde el fondo hacia fuera:

(41) RODRÍGUEZ LÓPEZ, M^a I.: *Poseidón y el thiasos marino en el Mediterráneo: (desde sus orígenes hasta el s. XVI)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Madrid 2002, p. 850.

(42) ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; ORBE SIVATTE, A. de; ROLDÁN MARRODÁN, F. J.; MANZANAL NOGALES, R.: *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*. Panorama nº 19, Pamplona 1991.

(43) ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; ORBE SIVATTE, A. de; ROLDÁN MARRODÁN, F. J.; MANZANAL NOGALES, R.: *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*. Panorama nº 19, Pamplona 1991, p. 56 ss.



Relieves del intradós: filas 1 a 5 y filas 5 a 9

Filas 1 y 9:

- 1: Sátiro de extremidades foliáceas caminado hacia la izquierda, lleva en la cabeza una especie de corona, sujeta por delante un paño volado y detrás hay un gran jarro con asa lateral y boca plana (44), y Centauro de extremos foliáceos caminando hacia la izquierda y sujetando un paño volado por delante con ambas manos.
- 9: Jinete al galope cubierto parcialmente con paño volado y cabeza a los pies del caballo, y Niño o erote caminando hacia la derecha con paño volado y tirando con una cinta de un pájaro fantástico con cabeza de dragón que recuerda la imagen medieval del caradio.

Filas 2 y 8:

- 2: Sátiro anciano, en cuclillas, coronado con plumas y extremidades foliáceas, lleva paño volado por la espalda que sujeta con

(44) Este casetón parece estar inspirado en el emblema nº 5 de Alciato: *Libro de Emblemas*. <http://www.mun.ca/alciato/e005.html> Según este autor hace alusión a los gigantes hijos de la Madre Tierra y alude al hombre que solo se mueve por cosas terrenales sin tener en cuenta la religión. En el emblema el hombre se dirige directamente hacia el jarro.

su mano derecha y un cayado por delante en su mano izquierda, y Tritón anciano que vuelve su cuerpo hacia atrás sujetando una larga tela y su propia cola

8: Dragón de extremos foliáceos y cola de serpiente, y Centauro que atraviesa su cuerpo con un tridente.

Fila 3 y 7:

3: Anciano de rostro diabólico con largas cejas puntiagudas a modo de cuernos y barba bífida sujetando un tridente con ambas manos por delante, y Acróbata o contorsionista doblando su cuerpo hacia atrás, paño largo sobre la ingle.

7: Guerrero corriendo hacia la derecha, lleva espada en la mano derecha y en la izquierda un escudo pequeño y redondo levantado, paño volado en torno al cuerpo, y Luchador o guerrero de espaldas, corriendo hacia la derecha, lleva paño volado entorno a la cadera.

Fila 4 y 6:

4: Fauno de rostro diabólico desenvainando una espada de hoja ondulada, y Dragón alado con patas rematadas en pezuñas y cola de serpiente.

6: Fauno anciano en posición agachada con un tridente, y Acróbata o gimnasta montado sobre un toro al galope que vuelve su cabeza hacia atrás.

Fila 5-centro: rosáceas.

Completan la decoración del intradós dos relieves de composición simétrica situados en la zona baja. A la derecha dos figuras, un anciano y un joven, están en equilibrio sobre un eje abalaustrado que apoya sobre un mascarón, las figuras sujetan guirnalda de tela que parten de otro mascarón superior. Ambos mascarones muestran facciones juveniles y ancianas y gruesos cabellos de rizos retorcidos que nos recuerdan las representaciones de la gorgona. En el lado opuesto dos ancianos están a cada lado de una cartela apergaminada rematada con una cabeza de dragón y otra de rasgos diabólicos, sobre la cartela se apoya un joven con rasgos faciales de viejo. Las figuras sujetan “draperies” y se agarran de los cabellos entre si. La presencia de relieves con imágenes alusivas a la vejez junto a las esculturas funerarias creemos que hace referencia a la idea positiva con la que se valoraba al anciano en la época y por ello tenían la finalidad de



Plafones bajos del intradós: lados izquierdo y derecho

honrar a los yacentes, su prestigio social y virtud religiosa, y mostrarles como un modelo a seguir por sus descendientes (45).

La superficie arquitectónica se decora también con imágenes similares de ancianos, faunos y tritones que se disponen en las bases de las columnas, capiteles y entablamentos. En el cuerpo principal, el del lucillo, los tercios inferiores de las columnas se decoran con complejos grupos de figuras fantásticas danzantes formando un círculo en torno a una cartela central. Sus movimientos son violentos, con posiciones forzadas y se unen entre sí sujetando paños volantes, tanto por la caracterización de las figuras como por los objetos simbólicos que llevan, caso de los tridentes, se relacionan con las de los relieves del intradós. En los frisos corridos de los cuerpos superiores y en los remates del ático de nuevo encontramos representaciones de centauros, tritones, ictiocentauros, máscaras y torsos alternando con cabecitas aladas de angelitos. El relieve más interesante es el del friso que corona el arco sepulcral que se organiza de forma simétrica a partir de una máscara central, a cada lado se disponen un centauro seguido de un torso masculino, una cabecita de angelito alada y en los extremos respectivamente un tritón alado y una mujer desnuda recostada. Aunque la lectura de este friso no está muy clara, pensamos que alude al pasaje de Ariadna dormida en la isla de Naxos, donde fue abandonada por Teseo, y su encuentro con Dionisos que la hizo su esposa y la incorporó a su cortejo. A la diosa

(45) MALAGÓN BERNAL, J. L.: *Mitos y ritos de la vejez. Consecuencias sociales del envejecimiento en las sociedades contemporáneas*. Lección inaugural del Curso 2002-2003. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, p. 22. (<http://www.upo.es/protocolo/export/sites/protocolo/leccion-inaugural/documentos/leccion-02-03.pdf>). Analiza la diversidad de valores que sobre la vejez se han dado desde la época clásica.

Ariadna también se la representó en el retablo de Genevilla, si bien aquí aparece de pie entre dos leopardos o pante-ras (46) formando parte ya del cortejo dionisiaco.

Como ya indicamos anteriormente la mayor parte de las figuras fantásticas presentes en este sepulcro se inspiraron en el *thiasos marino*, el cortejo de Dionisos y la psicomaquia. Temática que aquí se plasma en las imágenes de ancianos con tridentes, centauros, faunos e ictiocentauros presentes en los casetones, en las cornisas y en las columnas. A la simbología clásica asociamos también los relieves dedicados a los guerreros y los acróbatas (filas 3, 6 y 7) que por su temática recuerdan los juegos celebrados en honor de los difuntos, las taurocaptopsias y los tauribolium. Llama también la atención que junto a estos motivos tomados de la antigüedad los casetones del intradós contengan además imágenes que les relacionan con la época medieval y su complejo ideario iconográfico. Los relieves a los que nos referimos son el del jinete y el del niño con un ave (fila 9) y los decorados con dragones cuya simbología funeraria no ofrece ninguna duda al resaltar el triunfo del bien sobre el mal. En este sentido pensamos que la imagen del jinete se puede relacionar con la del “caballero victorioso” (47) y la del niño con la de un ángel



Columnas del cuerpo central, detalles

(46) ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; ORBE SIVATTE, A. de; ROLDÁN MARRODÁN, F. J.; MANZANAL NOGALES, R.: *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*. Panorama n° 19, Pamplona 1991, p. 66.

(47) GARCÍA GARCÍA, F. de A.: “El caballero victorioso”, en *REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL*. Vol. 4, n° 7, 2012, pp. 1-10. Motivo tomado de



Cuerpo central, friso dedicado a Ariadna

que domina a un caradio (48), es decir en ambos casos se subraya la salvación del alma a través de las creencias cristianas. La idea de ensalzar el triunfo del bien se ha propuesto recientemente como explicación de los relieves (49), basando la misma en la confrontación entre el bien y el mal representada por la oposición de imágenes en los citados casetones. Esta interpretación es válida desde una visión general, si bien es difícil establecer la secuencia de las imágenes de contrarios porque las presentes en este sepulcro se caracterizan por sus repetitivas formas híbridas (50) –casi todas con rostros diabólicos y sin atributos específicos– y por su distribución aleatoria en los casetones donde alternan con dragones, centauros, gimnastas y acróbatas. Por este motivo nos inclinamos a relacionarlas con la vertiente más simbólica del pensamiento del s. XVI que las interpretaba como divinidades psicopompas destinadas a conducir las almas en su viaje hacia el más allá. En este mismo sentido se han valorado los dos relieves masculinos situados debajo de los telamones, en la base del sepulcro, que se han identificado con la representación de los

las representaciones de Constantino que en la Edad Media se utilizó tanto para simbolizar el dominio sobre el hereje como sobre el mal.

(48) CHARBONNEAU-LASSAY, L.: *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*. Barcelona 1997, pp. 431-437. Ave fantástica con cabeza de dragón que se identifica con el chorlito real. En la antigüedad se le atribuyeron poderes fabulosos y cualidades maravillosas que curaban a los hombres de enfermedades como la ictericia. En el s. XIII sus cualidades se ampliaron con los dones de adivinación aplicados a la evolución de las enfermedades y así se estableció un significado simbólico entre el pájaro y Cristo en relación con la salvación del cuerpo y del alma. En el mundo medieval se le representa con cuerpo de pájaro, cola de reptil y cabeza adornada con cuernos.

(49) POLANCO MELERO, C.: *Muerte y sociedad en Burgos en el s. XVI*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 2001, pp. 394-396.

(50) REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987, p. 143-144. Los seres híbridos fueron creados con gran profusión por los artistas de la época

últimos trabajos de Hércules (51) –lucha con el dios Hades y captura del perro Cancerbero–, interpretación que recoge la visión cristianizada de este héroe en paralelismo con Cristo y sus esfuerzos por liberar al hombre de la pena del pecado (52).

Bultos funerarios

Sobre la cama del sepulcro están instaladas las esculturas yacentes del matrimonio Sarmiento-Mendoza elaboradas con tres bloques de mármol, siendo el de la base de coloración más oscura que los otros dos. Los yacentes aparecen en posición erguida (53), como si estuvieran de pie, y se apoyan sobre un estrecho pedestal. A ambos difuntos se les representa en edad anciana con caracteres muy rea-



Esculturas funerarias de Antonio Sarmiento y María de Mendoza

(51) POLANCO MELERO, C.: *Muerte y sociedad en Burgos en el s. XVI*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 2001, pp. 394, nota 410.

(52) SEBASTIÁN, S.: “Interpretación iconológica de El Salvador de Úbeda”, BSAA, Tomo 43, 1977, p. 189-196, p. 196.

(53) Posición característica de los bultos funerarios cristianos desde el medioevo. Cfr. REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el s. XVI. Tipología e iconografía*. Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura. Madrid 1987, p. 122; GÓMEZ BÁRCENA, M. J.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 1988, p. 66 ss.

listas, los ojos están cerrados y tienen los rasgos faciales muy marcados, sobre todo el rostro de la mujer que a pesar de su gesto de media sonrisa muestra unas profundas arrugas en las mejillas y en las comisuras de la boca. El rostro de Antonio Sarmiento es también extremadamente delgado a pesar de estar cubierto por una larga barba trabajada con mechones gruesos y poco ondulados, rematados en punta, que deja al descubierto el labio inferior de textura muy carnosa. Tratamiento similar es el que recibe su cabello visible por debajo del alto y rígido birrete que cubre su cabeza y que deja al descubierto un flequillo corto sobre la frente y la melena por detrás. Su mujer lleva una toca muy curiosa de tela muy fina y muy plisada que cubre totalmente el pecho, el cuello y la cabeza adaptándose al peinado y dejando solo al descubierto el rostro. Ambos cónyuges apoyan la cabeza sobre almohadones dobles decorados con motivos vegetales y borlas en las esquinas y unen sus manos sobre el pecho en actitud de oración.

Las figuras visten de forma sencilla siguiendo la moda de la época y a tono con su edad y condición social. El varón lleva una ropa larga hasta los pies, amplia y suelta, que deja ver las mangas de la camisa y se decora en el cuello con una banda bordada. Por encima del cuerpo se dispone el cordón franciscano, en honor a la Orden del convento donde estaba sepultado, que llega hasta los pies y se remata en sendas borlas con flecos. Su mujer viste camisa interior y la antedicha toca plisada. Por encima se cubre con un gran manto holgado que tapa prácticamente todo su cuerpo dejando visible un solo pie y junto a él los pliegues del vestido. La talla de las esculturas es muy cuidada, especialmente en los rostros donde se evidencia el contraste existente entre los rasgos faciales de marcadas arrugas con la sensación de serenidad que transmiten los ojos cerrados y las bocas carnosas. El tratamiento de los paños se caracteriza por las superficies suaves y alisadas alteradas por la sucesión de pliegues de trazado rectilíneo y contorno redondeado que caen a lo largo del cuerpo en dobleces rectos que dejan traslucir unas anatomías poco pronunciadas. La concepción de las esculturas en posición erguida se acentúa por la verticalidad de los pliegues de los paños, de los adornos y por la idea de movimiento al tener flexionada ligeramente la pierna derecha. Las esculturas muestran las características estilísticas de los talleres burgaleses de finales del s. XV y principios del s. XVI que gustan de representar a sus yacentes de pie,

apoyando la cabeza sobre un doble almohadón y con rostros naturalistas de rasgos individualizados, razón por la que aparecen en edad avanzada (54).

Autor o autores

El *Libro Borrador del Catálogo del Museo de 1879* propone una doble autoría para este sepulcro, por una parte atribuye los bultos funerarios a Juan de Vallejo y por otra la arquitectura a Rodrigo de la Haya. Diversificación de artistas que la posterior historiografía no ha mantenido y que por el contrario, siguiendo la opinión de Santiago Sebastián (55), lo consideran obra de Juan de Vallejo. Según este investigador Vallejo fue el mejor arquitecto que trabajó en Burgos a mediados del s. XVI, siendo además el introductor del estilo manierista en la ciudad. Integrante de la denominada *Escuela de Burgos* se ha supuesto que se formó en el círculo de Francisco de Colonia (56) con el que compartió varios trabajos, entre otros su conocida colaboración en la construcción de la portada del Arco de Santa María, independizándose como maestro a partir de la década de 1520 (57). Su estilo refleja las características propias de la época, por lo que en él coexisten la tradición gótica del maestro arquitecto y escultor, aprendido de los Colonia, junto con la incorporación de nuevos modelos arquitectónicos “a lo romano”. Un aspecto peculiar de su personalidad es el relacionado con la decoración donde demuestra tener una gran capacidad expresiva como se constata en los variados programas iconográficos que maneja. Los moti-

(54) GÓMEZ BÁRCENA, M. J.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 1988, p. 41.

(55) SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: “La obra de Juan de Vallejo”, en *ARTE ESPAÑOL*, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte. 2º cuatrimestre. Madrid 1960, pp. 53-65; REDONDO CANTERA, M. C.: “*La escultura funeraria del Renacimiento en el territorio burgalés*”, en *EL ARTE DEL RENACIMIENTO EN EL TERRITORIO BURGALÉS*. Universidad Popular para la Educación y la Cultura de Burgos, 2008. p. 191.

(56) SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: ““El testamento de Juan de Vallejo””, en *ARTE ESPAÑOL*, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte. 2º cuatrimestre. Madrid 1958, p. 51; IBÁÑEZ PÉREZ, I. A.; PAYO HERNANZ, R.: *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*. Temas y Figuras de Nuestra Historia 7. Burgos 2008, pp. 82-83.

(57) PAYO HERNANZ, R.; MATESANZ DEL BARRIO, J.: *El cimborrio de la Catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo*. Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Institución Fernán González. Burgos 2013, p. 334.

vos que utiliza están inspirados en los repertorios de mitología y emblemas, conocidos por los artistas a partir de los grabados y las estampas (58) y en su caso, por los grutescos labrados por Diego de Siloé en la Escalera Dorada de la Catedral en 1519 (59). La influencia de esos repertorios unida a la tradición gótica burgalesa con su gusto por la acumulación ornamental (60), tendencia que también mantuvo Siloé (61), fueron las bases temáticas e iconográficas sobre las que este artista elaboró sus propias composiciones para luego trasladarlas a la decoración arquitectónica. Sus motivos ornamentales se caracterizan por concebirse bajo la estructura del grutesco, es decir por organizarse de forma simétrica, por representar el movimiento y por cultivar la monstruosidad (62). Este modelo decorativo se desarrolló fundamentalmente en la primera mitad del s. XVI y en su evolución se han diferenciado tres periodos, al segundo de ellos fechado entre 1520-1540 se asocian los dragones, hipocampos, calaveras, etc. que decoran este sepulcro y a ellos se suman las figuras monstruosas de actitudes forzadas y violentas y las figuras híbridas con rasgos animalizados y vegetales, propias del periodo siguiente (63).

Juan de Vallejo fue un maestro muy activo en Burgos donde realizó importantes obras arquitectónicas religiosas y civiles (64), a las que

(58) SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: “Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco”, en *PRÍNCIPE DE VIANA*, nº 102-103, 1966, pp. 230; REDONDO CANTERA, M^a J.: “La escultura funeraria del renacimiento en el territorio burgalés”, en *EL ARTE DEL RENACIMIENTO EN EL TERRITORIO BURGALÉS*. Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos. Burgos 2008, p. 172.

(59) SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: “La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos”, en *GOYA*, nº 47, 1962, pp. 355; ÍDEM: “Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco”, en *PRÍNCIPE DE VIANA*, nº 102-103, 1966, pp. 230-231; SPERANZA, F.: “La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos”, en *ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE* Nº 293, C.S.I.C 2001, pp. 23 (19-44)

(60) YARZA LUACES, J. *La Cartuja de Miraflores. I Los sepulcros*. Cuadernos de Restauración de Iberdrola XIII, p. 21.

(61) SPERANZA, F.: “La Escalera Dorada de la Catedral de Burgos”, en *ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE* Nº 293, C.S.I.C 2001, p. 32.

(62) FERNÁNDEZ ARENAS, J.: “La decoración Grutesca. Análisis de una forma”, en *D’Art. Revista del Departament d’Historia de l’Art*. Universidad de Barcelona, nº 5, 1979, pp. 18-19.

(63) ÍDEM: “La decoración Grutesca. Análisis de una forma”, en *D’Art. Revista del Departament d’Historia de l’Art*. Universidad de Barcelona, nº 5, 1979, p. 15-16.

(64) IBÁÑEZ PÉREZ, I. A.; PAYO HERNANZ, R.: *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*. Temas y Figuras de Nuestra Historia 7. Burgos 2008, pp. 82-92.

se suman los sepulcros. En opinión de Redondo Cantera (65) los enterramientos salidos de su mano conforman un modelo típicamente burgalés que se distingue por su organización en vertical con la siguiente secuencia: la representación heráldica en el frente del arca, encima el nicho abovedado con las esculturas acompañadas por la cartela con la inscripción y un relieve de temática religiosa y, finalmente, un edículo con decoración religiosa rematado en un frontón. La concepción de estos sepulcros retoma la tradición mural tardogótica, con su gran desarrollo en altura, a la que se agregan las novedades estilísticas de los nichos centrales enmarcados por columnas –adoptando la proporción *ad quadratum* que utilizó Siloé en los arcosolios del frente de la Escalera Dorada– y la decoración de grutescos.

El sepulcro de Antonio Sarmiento, fechado en 1548 según reza la cartela del arca, pertenece al grupo de obras atribuidas a Vallejo cuya autoría no parece discutible en cuanto al conjunto de la obra. Si bien, como ya se indicaba en el *Libro Borrador de 1879*, se distinguen dos manos distintas en su elaboración, una correspondiente al edículo y otra para el resto del monumento. El relieve del *Cristo Varón de Dolores*, las *Arma Christi* y los grutescos de ese cuerpo muestran un trabajo torpe y tosco que contrasta con el resto de los motivos decorativos de factura mucho más cuidada y elegante. La diferencia de manos dentro del mismo monumento no es un caso único en la edificación funeraria burgalesa, si no que por el contrario también lo encontramos en el de Juan García de Castro y su esposa, en la iglesia de San Estaban, igualmente atribuido a Vallejo (66). Ambos sepulcros muestran muchas coincidencias, así los dos son dobles, los dos decoran el fondo del nicho con el relieve del *Llanto sobre Cristo muerto* y el intradós del arco con motivos fantásticos dentro de casetones, los dos presentan una rica decoración de grutescos –más estructurados en torno a un eje los de San Esteban que los del Museo– y los dos presentan diferentes manos en su ejecución. En este último las partes más burdas corresponden a las *Arma Christi* que decoran la

(65) REDONDO CANTERA, M^a J.: “La escultura funeraria del renacimiento en el territorio burgalés”, en *EL ARTE DEL RENACIMIENTO EN EL TERRITORIO BURGALÉS*. Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos. Burgos 2008, p. 189. Esta autora da una relación completa de los sepulcros contratados por Juan de Vallejo, tanto de los conservados como de los destruidos, y de los atribuidos por lo que remitimos su consulta a este estudio.

(66) POLANCO MELERO, C.: *Muerte y sociedad en Burgos en el s. XVI*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 2001, pp. 394.

tapa del arca sepulcral y a las esculturas funerarias orantes dispuestas en los laterales del nicho. Dada la gran actividad que desarrolló Juan de Vallejo se ha supuesto que tuvo a su cargo un importante taller para hacer frente a los encargos (67) y que también, como fue habitual en la época, lo tendría organizado por especialidades. De esta manera las diferentes calidades escultóricas que conviven en estos sepulcros podemos justificarlas bajo la idea de la división del trabajo, al tiempo que nos informan de que las desiguales capacidades técnicas de sus oficiales no fueron un obstáculo a la hora de contratar los servicios del maestro. Lo que si nos llama la atención en ambos sepulcros es que las partes peor resueltas sean tan visibles y correspondan a imágenes de gran valor simbólico. Nos referimos en concreto al edículo con el relieve del *Cristo Varón de Dolores* que remata el sepulcro de los Sarmiento y a las esculturas orantes y las *Arma Christi* del de García de Castro, todas ellas imágenes destinadas a transmitir la idea religiosa de la redención y la importancia social de los difuntos. Su burda representación contrasta con el esmerado trabajo de los relieves profanos y los grutescos cuya finalidad simbólica era la de complementar el ideario cristiano expresado en los temas neotestamentarios y en las esculturas yacentes. La desigual ejecución entre las partes nos induce a pensar que el taller de Vallejo llegó a tener un gran dominio en el diseño y la talla de grutescos y que probablemente creó sus propios modelos. Modelos que ofertaría a la elección de los comitentes y que bien pudo llegar a trabajar de forma seriada para posteriormente emplearlos en edificios o monumentos según sus necesidades o demanda. La elección de escenas religiosas quizás también pudo realizarse de forma parecida, es decir ofertando escenas concretas que además de satisfacer las necesidades espirituales de los contratantes eran ejecutadas con gran solvencia técnica en el taller. En este sentido la reiterada presencia de las *Arma Christi* o los relieves del *Llanto sobre Cristo muerto* pueden ser un buen ejemplo de lo dicho por la similitud de estilo que presentan en estos sepulcros, similitud que nos lleva a considerar que su autoría bien pudo deberse a

(67) IBÁÑEZ PÉREZ, I. A.; PAYO HERNANZ, R.: *Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600*. Temas y Figuras de Nuestra Historia 7. Burgos 2008, p. 83; REDONDO CANTERA, M^a J.: “La escultura funeraria del renacimiento en el territorio burgalés”, en *EL ARTE DEL RENACIMIENTO EN EL TERRITORIO BURGALÉS*. Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos. Burgos 2008, p. 191.

la mano de dos oficiales distintos, siendo el del *Llanto* un escultor experimentado con buena formación clasicista y al que Azcárate relacionó en su día con un seguidor de Siloé (68).

La presencia de casetones con decoración figurada en el intradós del nicho pensamos que debe de interpretarse más como una petición particular de los comitentes que no como un modelo predeterminado. Ya indicamos que los casetones con sus figuras híbridas y mitológicas simbolizan el viaje de las almas hacia el más allá y tienen por finalidad complementar el mensaje cristiano de la salvación y la promesa de la vida eterna. El uso de esta iconografía estuvo justificado por el pensamiento cristiano de la época que asumía los principios defendidos en la *concordatio* (69), corriente filosófica de la iglesia que trataba de conjugar el conocimiento deductivo de la verdad natural, propia de la filosofía clásica, con el proveniente de la verdad revelada por el cristianismo. Estas ideas influyeron en la concepción del simbolismo funerario que se materializó en la convivencia iconográfica de temas religiosos y paganos, estos últimos personificados en figuras psicopompas tomadas del universo clásico y medieval. La confluencia de temas cristianos y clásicos en los programas iconográficos no fue de aplicación exclusiva para fines funerarios o religiosos sino que también se utilizó en decoraciones civiles. En este sentido es un ejemplo emblemático el palacio de la *Casa de Miranda* edificado por el Protonotario Apostólico Francisco de Miranda en 1545 y cuyo trazado se atribuye a Vallejo (70). La decoración del palacio se

(68) AZCÁRATE, J.M.: *Escultura del s. XVI*, ARS HISPANIAE, Vol. VIII. Madrid 1958, p. 66.

(69) ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.; ORBE SIVATTE, A. de; ROLDÁN MARRODÁN, F. J.; MANZANAL NOGALES, R.: *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*. Panorama nº 19, Pamplona 1991, p. 55. En relación con los frisos del retablo analizan los conceptos ideológicos sobre los que se fundamenta su creación artística conocidos a través de los autores clásicos y su reinterpretación en el Renacimiento.

(70) SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: "La obra de Juan de Vallejo", en *ARTE ESPAÑOL*, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte. 2º cuatrimestre. Madrid 1960, p. 60. La autoría de este edificio ha estado siempre en controversia asociándose a Vallejo las partes nobles, cfr. IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: *Arquitectura civil del s. XVI en Burgos*. Burgos 1977, p. 207. Un estudio reciente ha dado a conocer que los trabajos de cantería se contrataron con el trasmerano Juan Ortiz de la Maza, sin embargo en él no se mencionan ni los trabajos escultóricos ni ningún documento relativo a las trazas, necesarias estas últimas para la construcción del edificio y que pudieron ser asumidas por Vallejo, cfr. HERNÁNDEZ OLIVA, C. A.; MARTÍNEZ MONTERO, J.: *Arquitectura civil en Burgos: La Casa de Miranda. Aproximación histórico-artística*. Burgos 2008, p. 26.

distribuye por la fachada principal, el patio y la escalera monumental que acogen motivos heráldicos, grutescos y bustos de personajes mitológicos e históricos. El programa decorativo es complejo y su lectura de conjunto transmite un mensaje claro que ensalza la fama y el triunfo social de la familia adquirido a partir del conocimiento y del amor conyugal cristiano (71). La relación entre las decoraciones de ambos monumentos ya la estableció Polanco Melero (72) siendo ésta muy evidente en las figuras de tritones, jinetes, centauros y “draperies” que adornan el friso superior del patio y la portada de la escalera principal. La elección de los temas mitológicos y las representaciones psicopompas para decorar los sepulcros fue seguramente una decisión de los comitentes para los que suponemos una buena formación humanística, al menos éste debió de ser el caso de Antonio Sarmiento que, al igual que su hermano Luís de Acuña, pudo disponer de una variada biblioteca aunque quizá no tan extensa como la del Obispo que llegó a tener más de 363 volúmenes (73).

CONCLUSIONES

El sepulcro de Antonio Sarmiento y María de Mendoza es un buen ejemplo del arte funerario burgalés del s. XVI tanto en los aspectos arquitectónicos como en los iconológicos. El monumento se concibe desde la perspectiva del humanismo y en él se valora la individualidad, las actividades profesionales y el linaje familiar como fundamentos básicos a ensalzar dentro de la sociedad. Línea de pensamiento que abandona la anterior concepción del juicio final como acto colectivo tan representado en la iconografía medieval, quizás este cambio de percepción fue una consecuencia más de las difíciles condiciones de vida que soportó la sociedad de finales del medioevo debidas a la mortandad general provocada por las plagas de la peste negra

(71) SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: “La clave amatoria del Palacio Miranda de Burgos”, en BOLETÍN DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS Y ESTÉTICAS (C.I.H.E), Venezuela. N° 23, 1978, pp. 103-109. Estudio iconológico de los relieves del patio inspirados en los Triunfos de Petrarca.

(72) POLANCO MELERO, C.: *Muerte y sociedad en Burgos en el s. XVI*. Diputación Provincial de Burgos, Burgos 2001, pp. 394.

(73) YARZA LUACES, J.: *Gil Siloe. El retablo de la concepción en la capilla del Obispo Acuña*. Asociación de amigos de la Catedral de Burgos. Burgos 2000, pp. 26-29.

y las guerras de sucesión en los reinos europeos (74). La concepción personalizada de la muerte vino acompañada de nuevas y complejas prácticas funerarias impuestas por la iglesia desde finales del s. XV entre las que figuraban el sacramento de la unción y la atención a los moribundos. Las buenas prácticas se transmitieron a través de los tratados doctrinales del *ars moriendi* (75) que con sus textos e imágenes renovaron la iconografía funeraria de la época. La idea del bien morir y la salvación futura del alma fueron las bases del nuevo culto organizado por la iglesia que no solo instituyó los actos a realizar, sino también su correspondiente cuantía económica. Así la adquisición de los derechos de los sepulcros, las misas de difuntos, las mandas religiosas y todo tipo de obras pías fueron las nuevas fuentes de ingresos monetarios para iglesias, conventos y monasterios como bien queda constancia en las inscripciones funerarias y en las disposiciones testamentarias de los difuntos (76). Actitud y mentalidad religiosa que resume el sentir social de la época en la idea de la *vani-tas* o del “*sic transit gloria mundi*” (77) como idea consustancial al pensamiento escatológico cristiano y de la que derivó la enorme demanda de espacios funerarios en iglesias, monasterios y capillas. Demanda que, además sanear las arcas de la iglesia y de las órdenes religiosas, fue una excelente forma de materializar, a través de la expresión artística, las necesidades espirituales y sociales del hombre renacentista interesado en perpetuar su memoria.

El traslado del ideario humanista y cristiano a la concepción del sepulcro determinó su organización tal y como la vemos en el de Antonio Sarmiento. En él las escenas de temática religiosa como el

(74) HUETE FUDIO, M.: “Las actitudes ante la muerte en tiempos de la peste negra. La Península Ibérica, 1348-1500”, en *CUADERNOS DE HISTORIA MEDIEVAL*. Secc. Miscelánea 1, 1998, pp. 21-58.

(75) RUÍZ GARCÍA, E.: “Ars moriendi: Una preparación para el tránsito”, en IX Jornadas científicas sobre documentación: La muerte y sus testimonios escritos. Dpto. de Ciencias y Técnicas Historiográficas, Universidad Complutense de Madrid. Madrid 2011, p. 316. (<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento25270.pdf>)

(76) URQUÍZAR HERRERA, A.: “El horizonte funerario y los límites de la apreciación estética. La promoción diferida en el encargo de la obra artística durante el Barroco”, en *ACTAS III CONGRESO INTERNACIONAL DEL BARROCO AMERICANO*. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla 2001, p. 225.

(77) VILLAVERDE SOLAR, M^a. D.: “La representación de la muerte en Galicia durante el s. XVI”, en *CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS*, LV, n^o 121. Enero-diciembre 2008, pp. 235-262. (p. 237)

Llanto sobre Cristo muerto, el *Cristo Varón de Dolores con las Armas Christi* y la *Virgen de la ternura* ocupan los lugares destacados, los más visibles, y presentan una lectura ascendente que refleja el sacrificio de Jesucristo y la intercesión de la Virgen en la salvación del hombre, cuya imagen yacente está en la zona baja sobre el arca sepulcral. El concepto cristiano de sacrificio y redención se complementa con la idea clásica del tránsito de las almas transmitida por la mitología en los cortejos de Neptuno y Baco, en nuestro caso representados por figuras individualizadas de seres híbridos, faunos y centauros a las que se suman acróbatas, gimnastas o jinetes dentro de una concepción muy amplia de los seres psicopompos. La distribución espacial en el intradós del nicho, en los frisos de los arquivoltas y en las bases de las columnas nos indican que ocupan espacios secundarios dentro del sepulcro lo que enfatiza la idea del viaje del alma de la vida terrenal hacia la espiritual, es decir reincide en el concepto clásico del tránsito cuyo simbolismo fue adoptado por el ideario cristiano. Este concepto de traslación de lo terrenal a lo espiritual también se plasmó en retablos, caso del ya mencionado de San Esteban de Genevilla, y en las portadas de capillas e iglesias levantadas con finalidad funeraria como la del Salvador de Úbeda, obra de Diego de Siloé, que presenta en el intradós del arco de la puerta principal un programa decorativo inspirado en la Divina Comedia y cuya lectura enseña al fiel que la traspasa, el camino hacia la salvación (78).

(78) SEBASTIÁN, S.: "Interpretación iconológica de El Salvador de Úbeda", BSAA, Tomo 43, 1977, p. 189-196.