
*CULTURA Y PROCESIÓN FÚNEBRE MEDIEVAL
CASTELLANA: LOS PLAÑIDEROS Y
PLAÑIDERAS DE SAN ANDRÉS DE MAHAMUD*



Treball Final de Grau

Aida Muñoz Jara

Direcció: Gerardo Boto Varela

Història de l'Art

Curs 2022/2023


**Universitat
de Girona**


*Un monumento me alcé
más duradero que el bronce,
más alto que las pirámides
de regia, fúnebre mole.
Uno que ni el Aquilón
ni aguaceros roedores
vencerán, ni cuantos siglos
rápido el tiempo amontone.*

*Yo entero no moriré:
gran parte de mí a los golpes
vedada está de la Parca;
e irá creciendo mi nombre,
fresco entre coros de aplausos
de nuevas generaciones,
mientras haya ojos que miren
el augusto sacerdote
y muda Vesta, subiendo
al Capitolio del obre.
[...]*

Odas, Horacio, 20 a.C.

RESUMEN

Las pinturas sobre tabla de San Andrés de Mahamud (Burgos) son el muestrario pictórico de la cultura funeraria de una Castilla bajomedieval, donde el sentir de la muerte, ahora percibido desde una perspectiva individualizada, proyecta un paisaje repleto de monumentos funerarios. El promotor de estas tablas, el noble caballero don Sancho Sánchez Carrillo, se dispuso de una *buena muerte* mediante la promoción de su sepulcro, soporte material de dichas pinturas. A partir de aquí, la reconstrucción del sepulcro de don Sancho se interrelaciona con el análisis conceptual de las tablas, en las que se hace patente la exhibición de sus exequias fúnebres, programas iconográficos preferentes de la cultura artística funeraria castellana y que connotan también un afán de exhibición para con el difunto. El presente trabajo, por lo tanto, se enmarca en el contexto artístico y funerario en el que estas tablas fueron confeccionadas, así como a partir de ellas se puede desarrollar un discurso sobre la razón de su ser y el marco estilístico en el que se dieron, el gótico lineal.

Palabras clave: *sepulcros, fúnebre, duelo, Castilla y León, gótico lineal, plañideras*

ABSTRACT

The panel paintings of San Andrés de Mahamud (Burgos) are the pictorial sample of the funerary culture of late-medieval Castile, where the feeling of death, now perceived from an individualized perspective, projects a landscape full of funerary monuments. The promoter of these tables, the noble gentleman don Sancho Sánchez Carrillo, disposed of a good death by promoting his tomb, material support for said paintings. From here on, the reconstruction of Don Sancho's tomb is interrelated with the conceptual analysis of the tables, in which the display of his funeral obsequies is evident, preferred iconographic programs of the Castilian funerary artistic culture and which also connote a desire to exhibit the deceased. The present work, therefore, is framed in the artistic and funerary context in which these tables were made, as well as from them a discourse can be developed about the reason for their being and the stylistic framework in which they were given, the Lineal Gothic.

Key words: *tombs, funeral, mourning, Castilla y León, Lineal Gothic, mourners.*

ÍNDICE

1. Introducción y presentación	5
2. En los albores de Mahamud: la iglesia de San Andrés	8
2.1. Fuentes y capellanías	9
2.2. Un lugar para recordar	13
3. La voluntad de la memoria en la cultura artística: los monumentos funerarios ...	17
3.1. Colocación de los sepulcros en el espacio	19
3.2. Efigie.....	20
3.3. Escudos y heráldica.....	21
3.4. Ordenación de las pinturas sobre tabla.....	23
4. El gótico lineal (s. XIII – XIV)	26
4.1. La historiografía del arte ante el gótico lineal.....	26
4.2. Descripción y análisis formal de las pinturas sobre tabla	29
5. Un llanto para la eternidad: los <i>plorantes</i> de don Sancho Sánchez Carrillo	35
5.1. Un último adiós: la procesión fúnebre en las imágenes	36
5.2. <i>Endechar e rasgar las caras e mesar los cavellos</i> : el duelo y el dolor en la imaginería bajomedieval	39
5.3. El rechazo del planto: el triunfo de la memoria cultural sobre sus restricciones ...	42
6. Conclusiones	45
7. Bibliografía	48
8. Anexos	53

1. INTRODUCCIÓN Y PRESENTACIÓN

Entre gestas heroicas, elegías y endechas pesarosas el hombre del medioevo se encara a la muerte mediante las palabras poéticas. La lamentación hacia el hidalgo Guillén Peraza (1422 – 1447) lo ejemplifica así: «*Tus campos rompan tristes volcanes, /no vean placeres, sino pesares,/ cubran tus flores los arenales./ Guillén Peraza, Guillén Peraza,/ ¿dó está tu escudo?, ¿dó está tu lanza?/ Todo lo acaba la malandanza*»¹. En el transcurso de la Historia el ser humano ha confrontado este fenómeno, de una naturalidad inexorable, con las capacidades y los métodos a su alcance, por lo que la muerte ha estado presente en mil y una formas hasta donde el imaginario colectivo ha podido llegar. Se trata de un miedo hacia aquello que se desconoce, a un paso irreversible que provoca la desaparición física y, por ende, una ausencia permanente en el olvido. Para encontrar una solución a esta congoja, la Historia del Arte permite la visualización de un panorama artístico, donde la figuración representativa congela la “presencia” en el recuerdo, con el medio de lo que llamamos *imagen*. De manera inmediata «*ocurre un acto de metamorfosis cuando las imágenes de algo que sucedió se transforman en imágenes recordadas, que, a partir de ahí, encontrarán un nuevo lugar en nuestro almacén personal de imágenes*»².

Mediante las pinturas de San Andrés de Mahamud, el presente trabajo toma como objetivo principal la elaboración de su estudio en sus aspectos formales y el análisis de su significado conceptual, con tal de incluirlas en las primeras manifestaciones del gótico hispánico, como también en las renovadas mentalidades bajomedievales castellanas en torno a la muerte. En este sentido, es a partir del siglo XIII cuando los esquemas mentales cristianos, desde los preceptos escatológicos, se desenvuelven en una nueva autoconcepción del individuo, en la que ahora la muerte es concebida desde la individualidad. Este fenómeno mortuorio, con el que cada vez se resalta más la personalidad nominal del difunto, desencadena un panorama artístico en el que los monumentos funerarios tomarán partida para dejar huella en el mundo terrenal. Por lo tanto, el análisis exclusivo de las cuatro pinturas de temática funeraria, en las que vemos la representación de una comitiva fúnebre compuesta por plañideros y plañideras, son la motriz principal de este trabajo para exponer un discurso que se empapa en todo momento

¹ COMEZ DELGADO, Fernando, “Las «Endechas a Guillen Peraza». Examen de algunos de sus aspectos críticos., *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, Universidad de la Laguna, N° 2, 1983, p. 45.

² BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, (1ra ed.), Katz Editores, Buenos Aires, 2007, p. 27.

de la voluntad de la memoria en la materia artística, desarrollado en la demarcación territorial de Burgos (lugar de procedencia de las pinturas), pero extendido asimismo por el reino castellanoleonés.

En el primer momento en que me encaré con las pinturas de Mahamud, juntamente con las indicaciones suscitadas por mi tutor, me llevaron a percibir en ellas un significado conceptual más profundo del que mencionan los autores. Para mí, supuso el desbordamiento de unos esquemas y objetivos iniciales que se limitaban al reconocimiento de su estilo formal y a su estudio iconográfico. Consecuentemente, el proceso de este trabajo no ha seguido un camino lineal como esperaba, sino que, acompañado de mi incesante curiosidad para con el período medieval, ha evolucionado de una manera orgánica. Finalmente acabé entendiendo que sin la contextualización de los lugares donde estas pinturas sobre tabla fueron originalmente situadas, estos son, la iglesia de San Andrés de Mahamud y el sarcófago de su promotor, don Sancho Sánchez Carrillo, no podía acabar de entender la esencia conceptual de las pinturas. Sin embargo, la iglesia de San Andrés no solamente contuvo el sepulcro de don Sancho, sino que también dispuso del de su mujer, doña Juana. Pero por desgracia, la desaparición total de su sepulcro y debido a los límites extensivos del trabajo, me limitaré a la descripción exclusiva del sarcófago de su marido. Para su estudio ha sido conveniente el despliegue de la cultura artística funeraria gótica, en la que el monumento sepulcral de don Sancho se manufacturó. De igual manera, se ha llevado a cabo una definición estilística de las pinturas, recibidas por la historiografía del arte como uno de los mejores ejemplos pictóricos del primer gótico lineal hispánico.

Así, para llevar a cabo el objetivo enunciado, el trabajo se desenvuelve en el análisis de cada uno de los elementos que don Sancho promovió para una muerte digna, de manera que, en su conjunto, todos ellos se encadenan para conformar un monumento discursivo, en el que la muerte individualizada y el afán de la memoria se hacen patentes. Debido a la descontextualización del sarcófago (solamente se conservan las pinturas sobre tabla y la efigie de don Sancho), por mi parte ha sido sumamente necesario el estudio de los sarcófagos contemporáneos, algunos de los cuales he tenido la suerte de ver en persona. Tampoco me he limitado exclusivamente a la búsqueda de una bibliografía, sino que también he encontrado preciso consultar los documentos textuales y legislativos de la época, e incluso, la literatura y la poesía, que, aunque contengan descripciones subjetivas,

son los testimonios más fructíferos para entender las pinturas desde su perspectiva emocional.

Finalmente, dedico un apartado al desarrollo de las figuras *plorantes*, dramáticos exhibicionistas por su llanto desmesurado, y protagonistas de las exequias fúnebres. Sin limitarme a desarrollar únicamente su evolución iconográfica, razono, para acabar, cómo la elección por parte de don Sancho en emplazar dichas pinturas de carácter funerario para su sarcófago, rematan el discurso sobre la capacidad memorable de las imágenes de los monumentos funerarios en la demarcación de Burgos y la Castilla del siglo XIII.

2. EN LOS ALBORES DE MAHAMUD: LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS

A unos 40 kilómetros de la ciudad de Burgos, «sombreada de álamos y nogales, la carretera de Santa María del Campo a Mahamud asciende suavemente entre espesuras de trigales y frescuras de viñedos, a culminar la loma donde los siglos posaron el caserío árabe abolengo [...]»³. De lejos, «sobre los colores fuertes de los campos en sazón, la robusta masa de la iglesia de Mahamud se levanta sobre el fondo oscuro y empequeñecido de sus casas, congregadas con gesto de resignado vasallaje bajo la densa arrogancia de la torre de San Miguel»⁴. Aunque de esta villa más bien sepamos poco, su nombre nos indica una fundación arraigada durante la repoblación altomedieval que vivió la zona entre los siglos IX y X y que, a pesar de todo, los repobladores cristianos decidieron aceptar esta toponimia de origen musulmán. Al no estar vinculada con grandes centros monásticos, nos han llegado pocos documentos con los que poder reconstruir al completo su historia, sobre todo por lo que confiere a sus orígenes. No obstante, encontramos una primera referencia durante el reinado de Alfonso VI (1040 – 1109), cuando Mahamud pasa a pertenecer al Obispado de Burgos y el mismo rey dota la iglesia de la ciudad como catedral el año 1075: «...in ipso honore de Munio, in monte que dicitur Balzamio villam advocatam Mohamat...»⁵.

Sin duda alguna, entre otros sucesos por los que destaca la historia de Mahamud tiene que ver en buena medida con la aparición de la reina Juana I de Castilla (1479 – 1555) a principios del siglo XVI. Los habitantes del campo de Muñó, circunscripción territorial en la que Mahamud también se veía incluido, empezaron por aquel entonces a oír rumores de que su reina, Doña Juana la Loca, se hallaba merodeando el cuerpo difunto de su marido, Felipe I el Hermoso (1478 – 1506), quien había muerto recientemente en septiembre de 1506. Acompañada por una comitiva real, doña Juana decidió emprender un largo camino hasta Granada para poder enterrar allí a quien había sido hasta entonces el rey de Castilla. El recorrido, ciertamente un largo viaje de al menos dos años, tuvo

³ LÓPEZ MATA, Teófilo, “Mahamud y el retablo de la iglesia de San Miguel”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, Burgos, 1939, 3er trim., Año 18, n. 68, p. 255.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

parada en Santa María del Campo⁶, no más lejos de 3 kilómetros de Mahamud. Paralelamente a la llegada de la reina a los campos de Muñó, su padre, el rey Fernando V el Católico, quería celebrar en la iglesia de Santa María del Campo el reciente título de Francisco Jiménez de Cisneros como cardenal, obtenido en 1507. La hija del rey, resignada por la perturbación que podría ocasionar la celebración al reposo de su finado marido, el rey Fernando no tuvo más remedio que trasladar la conmemoración al pueblo vecino, este es, Mahamud⁷. Así, la iglesia de San Miguel de Mahamud buenamente recibiría aquel año de 1507 la corte del rey, juntamente con otros personajes de renombre como el obispo de la localidad italiana de Bertinoro, Juan Rufo.

Adjudicando la iglesia en honor al patrón de la villa, San Miguel Arcángel, la iglesia parroquial de Mahamud fue construida durante el siglo XIII, aunque asimismo conjugue añadidos de siglos posteriores, ya sea por la cabecera del siglo XVI o por la portada barroca del XVIII. Por su parte, la iglesia de San Miguel también cuenta con un majestuoso retablo del siglo XVI confeccionado por el escultor Domingo de Amberes (principios s. XVI - 1572) y una pila bautismal de finales del siglo XII y principios del XIII que perteneció en su día a la iglesia de San Andrés (Fig. 1), localizada en los alrededores de Mahamud.

2.1. FUENTES Y CAPELLANÍAS

La iglesia de San Andrés, situada más allá de la congregación de viviendas de Mahamud, desafortunadamente hoy en día se encuentra en un malestar de ruinas y despojos, desamparada y poco a poco perdiendo su vestigio histórico. Tal como describiré a continuación, esta capilla cumplía con su respectiva función funeraria, conteniendo los sepulcros y las pinturas que aquí analizamos, de por quien conocemos como don Sancho Sánchez Carrillo, noble de renombre de Mahamud, y su mujer, doña Juana.

Para identificar a ambos comitentes debemos recurrir en buena medida a las diversas fuentes documentales y epigráficas que han llegado hasta nuestros días y que han podido ser recogidas e identificadas por Alejandro García Morilla y especialmente por la tesis doctoral de Fernando Gutiérrez Baños. En total, contamos con cuatro fuentes primordiales que engloban todo un recorrido que abarca desde finales del siglo XIII,

⁶ RUBIO MARCOS, Elías, "Itinerario de una locura de amor", *Revista de Folklore*, Valladolid, 2003, p. 80.

⁷ *Ibidem*, p. 81.

principios del XIV y hasta el XVI. La descripción de estas será llevada a cabo en este mismo orden a fin de contextualizar los promotores y las cronologías del espacio funerario y las pinturas a analizar: una epigrafía que cuenta como original tardío (Fig. 2); un documento notarial de 1318; otro tipo de testimonios como son los escudos heráldicos en los muros y en dos de las ocho tablas (Fig. 3 y Fig. 4) y, finalmente, un documento en el que consta la concesión de las capellanías de don Sancho de 1295.

El primer testimonio por designar se trata de un *epitaphium sepulcrale* que se hallaba originalmente en el interior de la iglesia y que refuerza, juntamente con el documento de la dotación de las capellanías, la información esencial para conocer a nuestros dos protagonistas. Textualmente canta: «AQVÍ YAZEN L/OS NOBLES SENOR/ES SANCHO SAIZ CARILLO / E DOÑA IVANA SV MVIER DO/TARON ESTA IGLESIA E COFRA/DÍA DE SEÑOR SANT AND/RÉS FALLESCIERON / EN LA ERA 1210»⁸. No obstante, antes de confiar plenamente en su contenido, hay que poner en duda algunos aspectos. Si con antelación tenemos en cuenta la fecha de 1295 que se indica en el documento de la dotación de las capellanías, esta inscripción funeraria señala el año 1172. Aquí persiste una incoherencia cronológica, ciertamente distante, que se suma a la incompatibilidad de la tipografía que se ha utilizado en la elaboración del texto. Mientras debería de tratarse de una escritura gótica, Alejandro García Morilla ya destaca su fuente de origen humanístico del siglo XVII. Por lo tanto, no cabe duda de que se trata, efectivamente, de un original tardío. En otras palabras, quien se ocupó de copiarlo de nuevo, debió malinterpretar lo que ponía por el mal estado del epitafio anterior (razón también por la cual se debió encargarse de hacer otro de nuevo)⁹.

Conociendo y habiendo identificado a los finados y su lugar de enterramiento, aunque el documento de las capellanías nos marque el momento del pacto en 1295, no

⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla. Tomo I: Estudio* (Tesis Doctoral), Valladolid, 2003, p. 226. En este epígrafe don Sancho es nombrado como Sancho “Saiz”, pero tal como Fernando Gutiérrez afirma se trata de un apellido patronímico derivado de su nombre, como también lo son “Saénz” y “Sáinz”. De todas maneras, a lo largo de este trabajo, personalmente lo nombraré como Sancho Sánchez Carrillo, nombre que consta en el documento de las capellanías, fuente *ante quem* que conservamos.

⁹ GARCÍA MORILLA, Alejandro, “El sepulcro de Sancho Sánchez Carrillo. La importancia de los estudios interdisciplinarios en epigrafía medieval”, *Escritura y sociedad: la nobleza*, Santiago de Compostela, 2017. En su artículo, el autor cita un fragmento conservado en el Archivo Histórico Provincial de Burgos de 1618 que corrobora este hecho: «...se a de azer y poner en perfección y adrezar los bultos y entierro qu'están en la dicha Yglesia de señor San Andrés y de los fundadores d'ella que están desbaratados y es menester ponerlos y adrezar lo que convenga a los dichos bultos por estar enterrados los fundadores de la dicha cofradía de señor Santo Andrés...»: AHPB, Prot., leg. 1504/02, ff. 101-110.

conocemos con certeza cuando ocurrió exactamente la muerte de ambos ni del entierro, pero sí se puede llegar a una aproximación deductiva mediante un documento notarial más tardío conservado en el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos), donde los tres hijos de don Sancho y doña Juana se hacen presentes ante un notario para la venta de una heredad el año 1318. Aquí el tiempo verbal en pasado del texto juega un papel fundamental para comprobar que don Sancho, por aquel entonces, ya había fallecido: «[...] *fiias que fueron de Sancho Sanchez Cariello e hermanas de mi, el dicho Pero Royz Cariello...*»¹⁰. A fuerza de estas dos fechas, se deduce que entre el intervalo de ambas debió de ocurrir la muerte de don Sancho y seguramente también la de doña Juana, como asimismo el proceso de su óbito.

En su conjunto, la recopilación y análisis de estas fuentes han dado paso a una reconstrucción de las voluntades funerarias que don Sancho y doña Juana tuvieron en mente en los últimos años de sus vidas. Aunque a partir de estas no se pueda seguir al pie de la letra sus biografías, al menos, su carácter de valor funerario sí son suficientes para contextualizar la concesión del lugar de entierro, las capellanías y la ejecución de las pinturas sobre tabla. De todas maneras, sin limitarnos a las fuentes textuales, se puede ir más allá con otro tipo de testimonios que pueden llenar algunos que otros vacíos biográficos que definan en mayor medida a ambos.

Si nos atenemos a su apellido y consideramos cómo dos de las tablas que se han conservado exhiben el escudo de los Carrillo pendiendo de un supuesto tiracol, juntamente con las pinturas parietales que exhiben las armas reales de Castilla y León, lo más lógico sería deducir que don Sancho estuviera vinculado a la realeza. Sin embargo, Fernando Gutiérrez Baños ya descarta esta posibilidad, puesto que nuestro comitente no se halla en ninguna de las principales genealogías de los Carrillo, por lo que debió de pertenecer a una rama menor del susodicho linaje¹¹. El motivo de la exhibición de tales emblemas heráldicos, sobre todo por los de Castilla y León, debió de tratarse por un gusto a la ostentación y la imitación a las costumbres de prestigio social, dejando de lado su función militar¹² y cualquier promoción a la realeza¹³. En cualquier caso, teniendo en cuenta que muchos miembros de la familia Carrillo fueron oficiales de la corona en

¹⁰ *Ibidem*, p. 392.

¹¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo I, p. 229.

¹² *Ibidem*, p. 133

¹³ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: el desarrollo del estilo gótico lineal”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 277.

diferentes responsabilidades, nos da a entender que con gran probabilidad don Sancho fuera caballero de protección regional, tal como nos muestra la indumentaria de su efigie de madera, aquella que se situaba sobre su desaparecido sepulcro.

En definitiva, se trataba de un individuo perteneciente a un estamento social nobiliario «*eminente local*»¹⁴. Además, el hecho de serle concedido el permiso de entierro en una iglesia propia y fundar unas capellanías, como también el hecho de encargarse los elementos de su complejo funerario (sepulcro, efigie, pinturas sobre tabla, decoraciones parietales e inscripción epigráfica) reflejan un poder económico y una elevada condición social.

En este orden de ideas se añade por último el documento que conforma el pacto de las capellanías, fuente de tenor para recrear gran parte de los sucesos históricos como también la realización de las pinturas:

«[...] yo, Sancho Sanchez de Mazuelo¹⁵, con otorgamiento de mi mugier donna Iohanna, de nuestras bonas voluntades, seyendo bivos e sanos e en nuestro poder, damos e otorgamos a los clerigos de Mahamud el heredamiento [...]. Este heredamiento sobredicho vos damos con tal condición que vos que cantedes la iglesia de Sant Andres, que es çerca las mis casas de Mahamud; e mientre que nos fueros bivos, que canten dos capellanes misa de «*pro peccatis*»; e después de nuestros días, que canten misa de «*defuntis*» por nuestras animas. [...] Et nos, los clerigos de mahamud, reçebimos de vos [sic], Sancho Sanchez, e de vuestra mugier donna Ioahanna, este heredamiento, asi como sobredicho es. Et prometemos que nos e por los otros clerigos que vinieren despues de nos de cantar estas capellanías en la dicha iglesia de Sant Andres, como sobredicho es. [...] Fecha esta carta nueve dias de febrero, era de mil e trezientos e treinta e tres annos. [...] Et nos, don fray Fernando, por la gracia de Dios obispo de Burgos, otorgamos e confirmamos estas capellanías e mandamos que se cante e se cumplan, segund sobredicho es. Et nos, don fray Fernando, obispo sobredicho, por fazer gracia a los dichos Sancho Sanchez e donna Iohanna su muger, otorgamosles que ayan so enterramiento en la dicha iglesia de Sant Andres. [...]»¹⁶.

¹⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo I, p. 229

¹⁵ *Ibidem*, pp. 227 – 228. En algunos documentos como este, don Sancho se refiere a él mismo como “de Maçuelo”. Fernando Gutiérrez Baños lo justifica como un topónimo que debió de utilizar para distinguirse entre las diferentes ramas que existían de los Carrillo por aquel entonces, además de que su proveniencia debería ser de Mazuelo de Muñó, un pueblo muy cerca de Mahamud.

¹⁶ Texto extraído de GARCÍA MORILLA, Alejandro, “El sepulcro de Sancho Sánchez de Carrillo...” p. 17.

Con la fecha base del 9 de febrero de 1295 podemos tomar relieve para deducir que la iglesia de San Andrés ya debería estar en pie y que próximamente se convertiría en el sepelio y en el lugar de celebración de las liturgias *pro peccatis* y de *defuntis* para ambos comitentes. Ahora bien, ¿qué hay de las pinturas? Paralelamente, la donación a los clérigos de Mahamud (seguramente oficiantes de la iglesia del pueblo) para habilitar el culto en San Andrés y el permiso de enterramiento por parte del obispo de Burgos, indica que ese mismo año debieron de ejecutarse tanto las pinturas murales como las de sobre tabla¹⁷. Tal como mencionaré en el apartado 4, su estilo artístico concilia con el avance de esos años en comparación de obras coetáneas, esto es, finales del siglo XIII y principios del XIV.

Es importante incluir aquí una quinta fuente adicional que, aunque no se haya conservado, con gran seguridad hay que confirmar de su existencia. Además del pacto de los sufragios a celebrar, don Sancho debió de manifestar sus últimas voluntades también en un testamento. Su condición de obligatoriedad era marcada por la propia Iglesia, a sabiendas de que no realizarlo se penaba con una excomunión: así, quien moría sin testamentar no podía ser enterrado. Igual que las capellanías «el testamento fue, por tanto, el medio religioso y cuasi sacramental de ganar los *aeterna* sin perder por completo los *temporalia*, de asociar las riquezas a la obra de la salvación»¹⁸. Durante la Edad Media este documento solía contar con unas prescripciones con relación al óbito, al cortejo fúnebre o los encargos artísticos del moribundo, entre otras cuestiones que el escribano debía de recoger. Debemos suponer que aquí se establecieron los requisitos y los contenidos de las pinturas sobre tabla y los detalles de su funeral.

2.2. UN LUGAR PARA RECORDAR

Retomando con la concesión de las capellanías, debemos entrar en una serie de detalles que nos dejan entrever más allá de las fechas y los hechos objetivos. Las capellanías respondieron durante la Edad Media a una necesidad espiritual y/o escatológica, en la que el fundador vertía su confianza en la realización de un número concreto de misas para su preocupación principal ante la muerte: la salvación de su alma. Conceptos que conciernen a la materia escatológica como la Resurrección o la llegada del Juicio Final, han estado siempre vigentes en el afán espiritual del individuo cristiano,

¹⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo I, p. 372.

¹⁸ ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Taurus Ediciones, Madrid, 1977, p. 163.

pero la aparición de un tercer lugar o *estado*¹⁹ como el Purgatorio, donde la entrada al Más Allá aún se encuentra en juego, crea una nueva preocupación mortuoria. Como consecuencia, a partir del siglo XIII la demanda de estos sufragios aumentaría en gran medida, ya no solamente por parte de los estamentos clericales o regios, sino también caballerescos y nobiliarios. El hecho de poder pagar con riquezas terrenales la salvaguarda del alma segregaba el igualitarismo para dar paso a un final más bien individual o, tal como Philippe Ariès lo denomina, una *muerte propia*. A partir de entonces, la actitud ante la muerte no era la misma para todos los mortales: con las riquezas terrenales uno mismo podía asegurarse un lugar en el Cielo, con lo que el fundador de las capellanías no debía de restar a la espera en un lugar de pausa indefinido. Como resultado a la aparición del Purgatorio, surgiría una necesidad donde el individuo debía de prepararse para una buena muerte.

Cuando la Iglesia finalmente acepta la existencia de un Purgatorio durante el siglo XIII, se dará cabo suelto a una «modificación sustancial de los esquemas espacio-temporales de lo imaginario cristiano»²⁰. Por ello, esta «lenta pero esencial revolución mental»²¹ conlleva una serie de cambios tanto en el individuo como en su realidad y entorno. Con esta preocupación, los vínculos entre vivos y difuntos se amoldarán en un pacto como las capellanías. Entre el fundador y la fundación eclesiástica se abrirá una vía de beneficios para esta última. Jacques Le Goff advierte y exclama por ello:

«¡Qué acrecentamiento de poder no representa para los vivos una influencia así sobre la muerte! Pero también, y ya desde acá abajo, ¡qué reforzamiento de la cohesión de las comunidades –familias carnales, familias artificiales, religiosas o de confraternidad– como la que aporta esta extensión después de la muerte de solidaridad eficaces!»²².

Por más que el Purgatorio germine una abundancia de capellanías durante el siglo XIII, su referencia directa en los textos aun no será explícita, tal como podemos comprobar en el documento de nuestros comitentes. Eso sí, don Sancho y doña Juana piden por sus almas la misa de *defuntis*, haciendo referencia a la oración de sus almas para cuando sus cuerpos ya hayan fallecido.

¹⁹ LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, Taurus Ediciones, Madrid, 1989, p. 24.

²⁰ *Ibidem*, p. 10.

²¹ *Idem*.

²² *Idem*.

Dentro de esta conveniencia espiritual y escatológica que surge a partir de entonces, también podemos hallar otra atribución, más bien de carácter exhibicionista y memorialista. Ahora, esta *muerte propia* deja atrás una antigua manera de morir, resaltando la sepultura como rasgo a exhibir y que no deja paso al anonimato, tal vez así «el progresivo afán de exclusividad que se detecta en el universo nobiliario bajomedieval facilitó el apartamiento de los difuntos de un linaje del resto de los fieles y favoreció la evolución hacia la capilla funeraria clásica»²³. El hecho de levantar un edificio *ad hoc* para llevar a cabo las celebraciones litúrgicas en honor de los fundadores, era un fenómeno que, especialmente a partir del siglo XIII y en adelante, tuvo una repercusión que sobrepasaba el ámbito religioso y abarcaba el ámbito público y social. Por mucho que don Sancho perteneciera a una rama inferior de un linaje tan noble como los Carrillo, no podemos esperar menos de un «*honrado cavallero*»²⁴, pues al parecer, el mismo conjunto funerario de San Andrés de Mahamud manifiesta, tal como he mencionado, una economía próspera, que a fin de cuentas «*only a minority in society could meet the rather more objective criteria for recognition of nobility, such as high birth or the possession of property and rights associated with this status*»²⁵.

Aquí debemos señalar que toda esta cuestión toma relieve con el encargo de una serie de objetos o elementos en concreto que contribuyen a una muerte solemne. De hecho, un primer indicio que ya hemos visto se difunde con el relieve epigráfico, donde los nombres de don Sancho y doña Juana quedan immortalizados, ya que «la inscripción, como se sabe, es el único medio eficaz de difusión de un mensaje de forma universal y permanente»²⁶. Pero no se limitan solamente con el epitafio, sino que configuran un conjunto funerario, formado por las diferentes piezas que en su suma derivan en la petrificación del recuerdo, reflejando un interés por un *buen morir* y una sepultura digna; esto es, un *monumentum*²⁷. Así traduce en versos este menester Pedro López de Ayala

²³ SÁNCHEZ SAUS, Rafael, “Aspectos de la religiosidad urbana bajomedieval: las fundaciones funerarias de la aristocracia sevillana”, *Las ciudades andaluzas (siglos XIII – XVI): Actas de VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía* (López de Coca, J.E. y Galán, A., eds.), Málaga, 1991, p. 301.

²⁴ QUINTANILLA RASO, María Concepción, “Nobleza y señoríos en Castilla durante la Baja Edad Media. Aportaciones de la historiografía reciente”, *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, 1984, vol. 14 p. 620.

²⁵ VAN STEENSEL, Arie, “Noble Identity and Culture. Recent Historiography on the Nobility in the Medieval Low Countries III”, *History Compass*, Utrecht, 2014, p. 287.

²⁶ GARCÍA LOBO, Vicente, “El difunto reivindicado a través de las inscripciones”, *La epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión*, IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011, p. 171.

²⁷ ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, p. 173.

(1332 – 1407) en el siglo XIV: «Mas antes (de) que sea la tal obra acabada,/ viene luego la muerte e dale su maçada:/parte de aquí el alma asaz envergonçada,/e sotierran el cuerpo en muy peor posada»²⁸.

²⁸ Citado en LAHOZ, Lucía, “De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgias y salvación”, *La muerte en el nordeste de la corona de Castilla a finales de la Edad Media. Estudios y documentos* (César González Mínguez e Iñaki Bazán Díaz eds.), Universidad del País Vasco, Bilbao, 2014, p. 241.

3. LA VOLUNTAD DE LA MEMORIA EN LA CULTURA ARTÍSTICA: LOS MONUMENTOS FUNERARIOS

Las voluntades de carácter memorable, en referencia a la aplicación del término *memoria* como una intención de materializar el recuerdo mediante la creación artística o el *monumentum*, empezaron a tomar forma en el contexto burgalés a finales del siglo XII con el panteón regio del monasterio cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas. Durante el reinado de Alfonso VIII de Castilla (1155 – 1214) y su esposa Leonor de Plantagenet (1160 – 1214) las primeras incisiones del gótico empezaron a aparecer juntamente con el desarrollo del arte cisterciense, así creando un taller escultórico que permitió ir definiendo la personalidad artística de Burgos durante aquella centuria²⁹. Sin ir más lejos, fue durante los primeros años del siglo XIII que con el rey Fernando III el Santo (1199 – 1252) se abrieron las puertas al completo para el estilo gótico, proveniente de tierras francesas. Con la construcción de la actual catedral gótica burgalesa, iniciada en el año 1221, se creó consecuentemente un decisivo taller escultórico con el que la estancia del gótico era ya un hecho definitivo, por lo que la modalidad funeraria encontró justamente aquí su momento de apogeo³⁰.

Este tipo de creación artística también formaba parte de la vida cotidiana y religiosa de sus promotores, asumiendo que la muerte y todas sus conveniencias rituales eran una necesidad que todo cristiano debía de cumplimentar. Así entendemos la importancia que la producción sepulcral tenía por aquel entonces, interpretando que el monumento funerario era una expresión de su más profunda fe:

«en una época interesada en elevar el nivel de la fe –como fueron los años del Gótico– la escultura funeraria del *poderoso* se presta para introducir un referente sobre su *dignitas* y, a la vez, es una propuesta que, más que incidir en el aspecto trágico de la muerte, asocia el morir a un capítulo pasajero y positivo que es pórtico que conduce al más allá»³¹.

²⁹ GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, (1^a ed.), Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Burgos, Madrid, 1988, p. 11.

³⁰ *Idem*.

³¹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “El discurso de la muerte: muerte épica, muerte caballeresca”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1995, Tomo 68, n^o269, p. 17.

Desde el ámbito legislativo, Alfonso X el Sabio (1221 – 1284) recogió en el *Título XIII* en la primera de sus *Partidas* las concepciones que debían tenerse sobre las sepulturas y la importancia de sepultarse con la intención de hallar un lugar para la espera de la resurrección del cuerpo: «*Onde pues que los cristianos hobieron et han vida ordenada de como vivan et creencia verdadera de como han de resucitar et ser salvos los que ficieren bien, por ende fue ordenado por los santos padres que hobiesen sepolturas ciertas cabo sus iglesias [...]*»³².

Fue en este mismo contexto donde la memoria, la honra y la fe de don Sancho Sánchez Carrillo y doña Juana fueron manifestados físicamente con los objetos que encargaron para el aderezo de su conjunto funerario en el interior de su iglesia en Mahamud. De esta manera, el conjunto de las pinturas sobre tabla formó parte de un escenario funerario en el que cada uno de los componentes artísticos que ahora se encuentran derruidos o en distintos museos, en su día compusieron una sepultura que se asemeja a sus coetáneos y que podemos incluir dentro de este contexto artístico.

Pero antes de llevar a cabo una reconstrucción de la ubicación original de estas pinturas, me parece de gran relevancia esclarecer que, si hablo aquí de ellas en un contexto escultórico, es porque tanto escultura como pintura compartían los mismos programas iconográficos. Al llevar a cabo una comparación constante de los sepulcros contemporáneos con el objetivo de poder reconstruir y clasificar el sarcófago desmantelado de don Sancho dentro de este contexto artístico funerario, me ha hecho evidenciar que, a pesar de que las pinturas de Mahamud se dieron en su respectivo contexto pictórico (aquel que desarrollaré en el punto 4), el significado conceptual de la obra no varía independientemente de la técnica. En otras palabras, si en la mayoría de los casos los promotores preferían tallar el programa a representar en piedra o madera, don Sancho Sánchez Carrillo optó por la pintura sobre tabla, por una razón que desconocemos.

Con este asunto aclarado, antes de adentrarme en detalle al análisis de las pinturas sobre tabla, procederé a desembrollar dicha reconstrucción, para comprobar cómo el sepulcro de nuestro noble caballero respondía a las características tanto formales como conceptuales de esta producción sepulcral de los siglos XIII y XIV. Así, finalmente, se hará patente el vínculo que estas pinturas tenían con su soporte.

³² Partida I, título XIII, *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos*, Imprenta Real, Real Academia de la Historia, Madrid, 1807, p. 380.

3.1. COLOCACIÓN DE LOS SEPULCROS EN EL ESPACIO

Para empezar, la colocación de los sepulcros de don Sancho y doña Juana en San Andrés de Mahamud, según la recreación virtual que el Laboratorio de Fotogrametría Arquitectónica de la Universidad de Valladolid llevó a cabo³³ (Fig. 5), debió de ser en medio de la nave, siguiendo la orientación habitual de los sepulcros: las cabezas orientadas en el costado Oeste mirando hacia el Este, así dirigiendo los cuerpos hacia el altar³⁴. A pesar de ello, ciertamente era muy habitual en la época que los sarcófagos se adosaran en un muro bajo un *arcosolium*, disponiendo sus programas pictóricos solamente en uno de los laterales, así como también se optaba por decorar el interior del arco e incluso su enmarcamiento³⁵.

Ahora bien, teniendo en cuenta que uno de los muros de San Andrés de Mahamud dispone de una obertura (Fig. 6), de primeras lo más lógico sería pensar que el sarcófago de don Sancho permaneció allí desde sus orígenes, pero realmente se trata de una modificación del edificio en el siglo XVI. Esta obertura en forma de arcosolio no se realizó durante la construcción primigenia del edificio, ni tampoco fue una decisión meditada de su promotor, sino que sabemos que, durante esta centuria, ante las nuevas necesidades litúrgicas y la colocación de un retablo mayor, se obligó a desplazar ambos sepulcros al extremo Este del templo³⁶. Por tal motivo, a sabiendas de que esta obertura en el muro resultó de una necesidad posterior, se confirma que ambos sepulcros se emplazaron originalmente en medio de la nave.

³³ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *et al.*, “Restauración virtual de las pinturas murales de la ermita de San Andrés de Mahamud: un conjunto funerario castellano de finales del siglo XIII”, *IV Congreso Internacional “Restaurar la Memoria”. La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible*, (coord. Por Javier Rivera Blanco), Valladolid, 2008, Vol. 2.

³⁴ YARZA LUACES, Joaquín, *Baja Edad Media: los siglos del gótico*, Editorial Sílex, Madrid, 1992, p. 240.

³⁵ *Ibidem*, p. 239.

³⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *et al.*, “Restauración virtual...”, p. 5.

3.2. EFIGIE

Siguiendo la moda de sus contemporáneos, la efigie tallada en madera de don Sancho (Fig. 7), hoy día en el *Cincinnati Art Museum*, reposaba sobre su desaparecido sepulcro. Como protagonistas del monumento funerario, las representaciones yacentes del siglo XIII se caracterizaban por ser una idealización física del difunto, con lo cual no contemplamos el retrato de don Sancho, sino más bien una imagen convencional³⁷. De hecho, su largo cabello y su rostro aparecen muy similarmente tallados en otras esculturas como las de los caballeros del monasterio de Vileña (Burgos) (Fig. 8).

La figura yacente, a disposición de servir como representación de su cuerpo orgánico³⁸, aquel que se llevó la muerte, transmite una expresión de sosiego y valor: «no son, en verdad, ni vivos despreocupados ni agonizantes dolorosos ni muertos putrescibles ni tampoco resucitados en la gloria, sino elegidos que esperan el reposo (*requies*) y la paz de la transfiguración del último día, la resurrección»³⁹. Con los ojos cerrados, don Sancho «aparece dormido, pues eso es la muerte, un sueño en espera de la resurrección para otra vida mejor»⁴⁰.

Lejos de reflejar su afán religioso, la figura yacente del difunto es también la puesta en escena de su condición social, a fin de hacerse merecedor de consideración y respeto mediante sus cualidades honradas⁴¹. Su cabeza descansa sobre un cojín, fórmula muy habitual durante el siglo XIII y que se recogió de las efigies eclesiásticas⁴². Asimismo, con sus vestiduras más nobles, don Sancho decidió hacerse representar como un caballero, vistiendo con bonete y gonela y un manto a sus hombros que se ata con una cuerda y que sujeta con su propia mano⁴³, tal como la talla de don Juan González de Celada reproduce de igual forma (Iglesia de San Miguel Arcángel, Celada del Camino) (Fig. 9). Con la otra mano sostiene sus guantes y bajo su brazo izquierdo recoge su espada envainada, «distintivo de su estamento y símbolo cristiano»⁴⁴, y con la que

³⁷ FRANCO MATA, María Ángela, “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”, Universidad de León, *De arte: revista de historia del arte*, 2003, nº 2, p. 51.

³⁸ LAHOZ, Lucía, “De sepulturas y panteones...”, p. 266.

³⁹ ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, p. 204.

⁴⁰ FRANCO MATA, María Ángela, “Iconografía funeraria gótica...”, p. 51.

⁴¹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “El discurso de la muerte...”, p. 19.

⁴² FRANCO MATA, María Ángela, “Iconografía funeraria gótica...”, p. 72.

⁴³ YARZA LUACES, Joaquín, *Vestiduras ricas: el Monasterio de las Huelgas y su época, 1170 – 1340: del 16 de marzo al 19 de junio de 2005*, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, Madrid, 2005, p. 209.

⁴⁴ CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “La memoria pétrea en la Castilla bajomedieval: reyes y caballeros”, *Cuadernos del CEMYR*, Universidad de la Laguna, Nº 24, 2016, p. 167.

simbólicamente ostenta las virtudes propias del caballero: prudencia, fortaleza, templanza y justicia⁴⁵. A pesar de no conservar la parte inferior de la talla, con excepción de un pie que calza espuelas (conservado en la iglesia de San Miguel Arcángel de Mahamud) (Fig. 10), lo más probable es que sus pies debieron de reposar sobre un perro, compañero canino que simboliza la fidelidad. De hecho, si tenemos en cuenta que el sarcófago medía unos 260 cm⁴⁶ y la escultura de don Sancho 234 cm de largo⁴⁷, es muy probable que se hubieran emplazado bajo sus pies, además de que se trató de un elemento muy recurrente en las esculturas yacentes caballerescas de la época. Y, con relación a la presencia de animales, aunque no junto a la efigie, la mayoría de los sepulcros se soportaban sobre leones, símbolo funerario ya desde civilizaciones antiguas, como la egipcia⁴⁸. Pero, a su vez, en este contexto funerario cristiano el león se interpreta como alegoría de Cristo, de su muerte y de su resurrección⁴⁹.

3.3. ESCUDOS Y HERÁLDICA

En esta misma línea de exhibición social, la heráldica fue otro de los elementos indispensables en este ámbito funerario, penetrando dentro del ámbito sagrado por primera vez gracias a su soporte material, los sepulcros⁵⁰. En el contexto de la escultura gótica, la heráldica empezó a ser adoptada a partir del siglo XIII en una Castilla reinada por Alfonso VIII: su sepulcro y el de Leonor de Plantagenet manifiestan este uso preferente por los blasones (Fig. 11). A partir del siglo XIII su desarrollo se verá en crecimiento, y los sepulcros castellanos demostraron que los emblemas heráldicos eran la ornamentación preferida desde que, progresivamente, fueron siendo adoptados por la población civil, ya que esta dejó de banda su anterior significado militar o bélico⁵¹. Además, al coincidir con un progresivo afán de los estilos artísticos como el gótico, las

⁴⁵ FRANCO MATA, María Ángela, “Imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII – XIV)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 2002, Tomo 20, Nº 20, p. 133.

⁴⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *et al.*, “Restauración virtual...”, p. 13.

⁴⁷ Cincinnati Art Museum, (sin fecha) “Tomb Effigy of Don Sancho Saiz Carillo”, [«https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=11296976»](https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=11296976).

⁴⁸ RODRÍGUEZ VELASCO, María, “Símbolos para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media”, *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Ediciones Escorialenses, Vol. 1, 2014, p. 450.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ HABLLOT, Laurent, “L’héraldisation du sacré aux XIIe – XIIIe siècles. Une mise en scene de la religion chevaleresque?”, *Chevalerie et christianisme aux XIIe et XIIIe siècles*, Martin Aurell y Catalina Girbea (dir.), editado por Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

⁵¹ MENÉNDEZ PIDAL, Faustino y LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica: discurso leído el día 17 de octubre de 1993 en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Faustino Menéndez Pidal de Navascués y contestación por el Excmo. Sr. D. Miguel Ángel Ladero Quesada*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1993, p. 74.

fórmulas plásticas permitieron que los escudos, ahora sirviendo como elementos decorativos y expresiones de las estirpes sociales, se ejecutaran de ricas y variadas maneras⁵². En particular, el sepulcro del deán Pedro Serracín († 1288) en la catedral de Burgos (Fig. 12) muestra un enmarcamiento decorativo para sus blasones.

La presencia de los escudos heráldicos en los sepulcros de la época, habitualmente se justificaba por una doble función: mientras que la repetición de los escudos (normalmente a modo de tela lujosa con influencia mudéjar) querían enriquecer la pieza, por otro lado, se exhibía como símbolo para determinar y reconocer el linaje del sepultado⁵³. En este mismo caso, las pinturas murales de San Andrés de Mahamud (tal como he indicado en líneas anteriores) no parecen ser más que la decoración de su interior. En otros edificios burgaleses destacados, como en la catedral o en el Monasterio de las Huelgas, encontramos los mismos motivos y con la misma función. Sirvan de ejemplos aquí la puerta del claustro alto (1270) (Fig. 13) o la puerta de la capilla de Santa Catalina (primer tercio del siglo XIV) (Fig. 14) en la catedral, o las pinturas murales de San Juan Evangelista en susodicho monasterio, destacando su «carácter genérico de elemento dignificador de carácter áulico»⁵⁴. Incluso, la riqueza de las iluminaciones en las *Cantigas de Santa María* son igualmente un muestrario de su uso como decoración, así como se representan en un paño de altar (Fig. 15) o en las vestiduras de una de las representaciones de Alfonso X (Fig. 16).

Pero por lo que atañe a su sentido simbólico y representativo, el escudo acabó convirtiéndose en una alegoría de la persona social, «*une métaphore du pouvoir féodal et juridique transmis par le lignage ou accaparé par la communauté, justifié par la force armée, incarné par le titulaire des armes*»⁵⁵. Resulta interesante enfocar desde la perspectiva antropológica este asunto, del mismo modo que Hans Belting habla del uso del escudo como un segundo cuerpo⁵⁶: si el primero se trata del cuerpo orgánico de don Sancho, el segundo sería el cuerpo familiar y aquel en el que perteneció, este es, los Carrillo. Dos de las ocho tablas que se emplazaban en su sepulcro nos muestran el emblema heráldico de este linaje mediante cuatro castillos dorados, donjonados y cada uno de ellos con tres torres. Pero, así como la presencia de los escudos en un lugar sagrado

⁵² *Ibidem*, p. 67.

⁵³ *Ibidem*, p. 83.

⁵⁴ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “La pintura en el territorio burgalés...”, p. 277.

⁵⁵ HABLOT, Laurent, “L’héraldisation du sacré aux XIIe – XIIIe siècles...”

⁵⁶ BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, p. 151.

podía reflejar el reconocimiento de la estirpe del difunto y el deseo de permutar en la memoria su personalidad y su linaje, estos blasones también tenían un papel activo en las exequias fúnebres.

Durante el cortejo fúnebre, los escudos del caballero o noble cristiano le acompañaban hasta su sepultura, estos formando parte de su manifestación funeraria pública, y que favorecían también a su exaltación. A la llegada del lugar de inhumación, los escudos, como también estandartes o banderas, eran colocados o bien en las paredes, o bien sobre su sarcófago⁵⁷. Incluso, se podría decir que los escudos representativos de don Sancho eran «la transposición pictórica de la costumbre de depositar el escudo de armas del difunto sobre el lugar de su enterramiento»⁵⁸.

3.4. ORDENACIÓN DE LAS PINTURAS SOBRE TABLA

A sabiendas de que el sepulcro de don Sancho estuvo en una posición exenta en medio de la nave, permite plantear una cuestión para con las pinturas sobre tabla de San Andrés de Mahamud: ¿con qué orden se regían estas? La gran mayoría de autores que se han dedicado al estudio de estas pinturas han puesto el punto de mira tanto en su análisis formal como en la interpretación de su iconografía o sus significados conceptuales, consecuentemente marginando ciertas cuestiones como es la ordenación de estas tablas en su soporte⁵⁹. El primero de los autores en proponer un posible orden se trata de Post, para determinar que, mientras las representaciones del duelo debieron de colocarse a lo largo de los costados del sarcófago, los escudos de los Carrillo se dispusieron tanto en la cabecera como en los pies. Al excluir las pinturas de temática neotestamentaria, Post cuestionó si realmente estas no debieron de colocarse en otro lugar de la iglesia, por lo que no las incluye en su reconstrucción. Sin embargo, y a pesar de todo, las medidas de las tablas no permiten dar por válida la hipótesis del autor americano⁶⁰.

En la aportación que ofrece Fernando Gutiérrez Baños en su tesis doctoral, ya deja claro que la reconstrucción de este sarcófago no es tarea fácil, teniendo en cuenta que no tenemos testimonios que nos indiquen el orden en que se hallaron en el siglo XX, y que,

⁵⁷ ARIAS NEVADO, Javier, “El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII – XIV)”, *En la España medieval*, (Ejemplar dedicado a: Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria / coord. Por Miguel Ángel Ladero Quesada), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006, Nº Extra 1, p. 72.

⁵⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “La pintura en el territorio burgalés...”, p. 284.

⁵⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo II, p. 104.

⁶⁰ *Idem*.

además, el desplazamiento de los sepulcros a los muros de la iglesia permutó al completo la ordenación originaria de las pinturas⁶¹. La reconstrucción hipotética de este autor se basa principalmente en las medidas de las tablas, teniendo en cuenta que las dos de temas neotestamentarios son de un reducido tamaño respecto a las otras. Por ende, Gutiérrez Baños supone que el sarcófago no tenía las mismas proporciones en todos sus costados, sino que se reducía hacia la parte de los pies. A diferencia de Post, deduce que las pinturas del duelo debieron de flanquear los escudos heráldicos en los costados más extensos, mientras que una de las pinturas de iconografía religiosa iría en la parte de los pies (Fig. 17) y la restante, un poco más grande, en la cabecera (Fig. 18)⁶². En todo caso, no hay que perder de vista la existencia del sepulcro de doña Juana. A pesar de que no se sepa absolutamente nada de él, podría existir la posibilidad de que alguna de las pinturas sobre tabla que conservamos se emplazara en el suyo, y no en el de su marido⁶³.

Lo más lógico en este caso sería tener en consideración el orden que otros sepulcros contemporáneos tuvieron para sus programas pictóricos, similares a los de don Sancho, pero la variedad que existe entre ellos demuestra que su organización se trataba de un gusto en función del propio finado, aunque se tengan en cuenta esquemas preestablecidos⁶⁴.

En resumidas cuentas, la individualización de don Sancho Sánchez Carrillo fue transfigurada en los engranajes que componen su monumento funerario. La vasta producción de sepulcros durante esta época bajomedieval en el ámbito burgalés, pero también castellano, ponía en definitiva la voluntad de una exposición memorable mediante el arte, instrumento funerario capaz de transmitir la necesidad de exhortar el reconocimiento social de uno mismo y su profunda religiosidad. Manuel Núñez Rodríguez sintetiza este fenómeno mortuorio y artístico como «una sociedad preocupada por el gesto», donde «el concepto de la muerte queda intuido como una aventura ideológica, encargada de expresar la afirmación individual y social del poderoso y, a la vez, la de su propio triunfo sobre la muerte»⁶⁵.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibidem*, p. 106.

⁶³ *Idem*

⁶⁴ FRANCO MATA, María Ángela, “Iconografía funeraria gótica...”, p. 48.

⁶⁵ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “El discurso de la muerte...”, p. 18.

Y esta idea sobre la muerte bajomedieval, muy diferida de la que nosotros hoy día podríamos interiorizar, adoptó su carácter extrovertido, con lo cual no es de extrañar que la iconografía preferida de muchos promotores fueran las escenas sobre la liturgia de su despedida. En esta misma línea, don Sancho no dudó en poner de manifiesto la acreditación de su honra por parte de todos aquellos, que, con gestos de dolor, expresaron la tristeza de su defunción⁶⁶. Aquí, el *monumentum* de don Sancho queda incluido dentro de este contexto artístico funerario. Tal y como veremos con mayor detalle, también las pinturas sobre tabla concernientes a su cortejo fúnebre confirmarán que don Sancho y sus contemporáneos se personificaban por «un antropocentrismo de matiz triunfalista»⁶⁷.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁶⁷ LAHOZ, Lucía, “La vida cotidiana en el ámbito de la escultura funeraria gótica”, *Vida cotidiana en la España medieval: actas del IV Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, coord. por María del Carmen Aguilera Castro, editado por Fundación Santa María la Real; Polifemo, Madrid, 1998, p. 420.

4. EL GÓTICO LINEAL (S. XIII – XIV)

4.1. LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE ANTE EL GÓTICO LINEAL

El gótico lineal, corriente artística en la que se inscriben las pinturas de San Andrés de Mahamud (tanto murales como sobre tabla), ha sido objeto de constante discusión, y entre autores ha existido una falta de comunión en lo que concierne a la concreción de sus particularidades. Por lo tanto, dispondré a continuación un abreviado estado de la cuestión sobre las diversas terminologías que se han adoptado, como también sobre los debates que han incumbido a su condición de estilo exento o de transición, o sobre sus delimitaciones cronológicas.

La cuestión terminológica sobre cómo denominar con exactitud al estilo gótico lineal ha ido tomando diferentes caminos, empezando firmemente a partir de Chandler Rathfon Post (1881 – 1959) en su extensa *A History of Spanish Painting*. La colección del historiador americano permitió a la historiografía hispánica desarrollar la historia de su arte con una mayor precisión, si se tiene en cuenta que el objetivo de Post fue delimitar un esquema evolutivo para hacer más asequible la definición de la pintura española⁶⁸. En referencia al gótico lineal, Post puso el acento en las recepciones francesas que adoptaron los territorios occidentales de la península ibérica alrededor de 1230, durante el reinado de Fernando III el Santo, y así optó por denominar a este primer gótico como *francogótico*. Aun teniendo en cuenta cualquier recepción italianizante, el historiador americano apuntó las bases formales de las primeras incisiones del primer gótico hispánico como una «*imitation of the newly evolved Gothic models as they were finding expression in France*»⁶⁹. Incluso, constató cómo a partir de las artes de la vidriera y la miniatura francesa, ambas manifestaciones plásticas que gradualmente irían ganando peso dentro del período gótico, se verían reflejadas en este primer estilo, donde el contorno lineal se convertiría en una de las características fundamentales.

A pesar de coincidir con muchos de los criterios que Post estableció a mediados del siglo XX y aceptar su teoría como válida, varios autores posteriores se asentaron en su misma línea teórica, aunque con divergencias. En particular, Josep Gudiol Ricart (1904 –

⁶⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, p. 25.

⁶⁹ POST, Chandler R.; WETHEY, Harold E., *A History of Spanish Painting*, Kraus Reprint, New York, 1970, p. 12.

1985), en el noveno volumen del *Ars Hispaniae* (1955), coincidió con Post a la hora de precisar las principales características formales de este estilo: linealidad y expresividad⁷⁰. Por el contrario, Gudiol rechazó creer que este primer gótico se desarrolló únicamente en Francia, ya que entrevió en las formas hispánicas una recepción de matices mudéjares⁷¹. Entonces, puesto que el término *francogótico* quedó desvalido por parte del historiador catalán, él mismo lo acabó redefiniendo como *gótico lineal* y, a su vez, se excusaba de cualquier malinterpretación, por lo que se justificó ante este cambio de terminología:

«No lo hacemos por subestimar el influjo de ciertos sectores del arte extranjero sobre la pintura hispánica, sino por considerar inexacto el apelativo, ya que la modalidad en cuestión, eminentemente linealista, no era característica con exclusividad del gótico francés de aquel momento, sino que la encontramos en otros países de Europa. Además, se nos muestra tal procedimiento como próximo pariente del arte morisco [...]»⁷².

De manera sintética, el Marqués de Lozoya (1893 – 1978) lo definió en cómo «la pintura hispánica de los siglos XIII y XIV se integra, sobre todo, por tres elementos: la tradición de la gran escuela de pintura mural románica; el acento mudéjar y las influencias extrapeninsulares, principalmente francesas e italianas»⁷³.

Ahora bien, la terminología no ha sido el único tema de debate, sino que la disputa entre reconocer su condición como estilo exento o estilo de transición, ha dejado abiertas muchas preguntas que resultan arduas de resolver. Mientras que Post y Gudiol defendieron el gótico lineal como estilo exento y como gótico más primigenio en la pintura española, J. J. Martín González (1923 – 2009) se les opuso y creyó necesario denominarlo como estilo de transición. Paralelamente, José María de Azcárate Ristori (1919 – 2001), durante su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado *El protogótico hispánico*, rechazó reconocerlo como estilo transitorio, ya que «el arte gótico no es la consecuencia de la evolución de las formas románicas, por lo que debe desecharse la aplicación de la denominación de estilo de transición». A su vez, Azcárate adelantó la cronología respecto a Post en tiempos de

⁷⁰ RICART, GUDIOL, Josep, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1955, Vol. 9, p. 21.

⁷¹ *Ibidem*, p. 19.

⁷² *Idem*.

⁷³ Citado en GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo I, p. 26.

Alfonso VIII y, así con todo, lo denominó como *protogótico*⁷⁴, para entenderlo como una fase preclásica al gótico pleno⁷⁵. Pero para desmarcarse del *gótico lineal* de Gudiol, Azcárate señaló que mientras la pintura *protogótica* aún se halla inserta en el románico como su última traza, la pintura de estilo *gótico lineal* es aquella que ya pertenece al período gótico como primera y más antigua manifestación⁷⁶.

Otras contribuciones destacables como las de Joan Sureda i Pons también negaron contemplarlo como estilo de transición. Pero, en cambio, Sureda recogió el término *protogótico* para interpretarlo desde otra perspectiva, conceptualmente dispar de la de Azcárate. En *La pintura protogótica* (1992), para intentar resolver esta amalgama de conjeturas, Sureda afirmó que «la pintura protogótica es aquella que presenta suficientes rasgos, tanto formales como iconográficos, en sus más diversas acepciones ambos, para que no se la identifique como románica y que no muestra aún los caracteres propios de la pintura de influencia toscana (florentina y sienesa, aunque también de la Italia meridional)»⁷⁷. Al mismo tiempo, el citado autor traspasó los límites formales para entender este gótico primigenio desde un punto de vista conceptual: los estilos no solamente evolucionan en su aspecto formal, sino que «el estilo es una concepción del mundo, forma parte de la misma y tanto la refleja como la genera»⁷⁸. Negando que la pintura del gótico lineal pueda definirse por una influencia extranjera o por los rasgos lineales que tanto la definen, constató que este primer gótico parece ser el reflejo de un paradigma histórico y social vertido en el arte, donde ahora existe una manera diferente de acercarse a la realidad y a lo divino.

Por último, Fernando Gutiérrez Baños pone las bases más recientes y actualizadas con su tesis doctoral publicada en el año 2005, mediante un exhaustivo estudio de las obras del período gótico lineal de Castilla y León. Refiriéndose a esta modalidad pictórica tal como la entendía Gudiol i Ricart, en las primeras páginas de su trabajo reconoce que no solamente es necesario llevar a cabo el estudio de las especificidades de este estilo, sino que, a su vez, debemos atendernos a determinar su estado cronológico⁷⁹.

⁷⁴ SUREDA, Joan, “La pintura protogótica”, *Cuadernos de Arte Español*, publicado por Historia 16, Madrid, 1992, Nº 27, p. 8.

⁷⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo I, p. 28.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ SUREDA, Joan, “La pintura protogótica”, p. 6.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 8.

⁷⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo I, p. 31.

El período en el que se desarrolló el gótico lineal, según Gutiérrez Baños, comprendería desde un momento del siglo XIII aún por discutir hasta finales del siglo XIV. Pero esta determinación cronológica, en la que nos referimos al gótico lineal como un solo bloque, no acaba de satisfacer las complejidades y vacíos del estilo. Para llevar a cabo una solución, la identificación cronológica de las pinturas que analiza en su tesis, metodológicamente recurriendo al estudio de la epigrafía, la heráldica, la arqueología y la historia, permite al autor clasificar la pintura del gótico lineal castellanoleonesa por etapas y escuelas. A modo de ejemplo, Gutiérrez Baños habla con profundidad sobre una escuela salamantina o una de segoviana, como también identifica el dinamismo de esta modalidad pictórica en cuatro períodos distintos: en un período de introducción (ca. 1240 – ca. 1260); un período de afirmación (ca. 1260 – ca. 1310/1320); un período de plenitud (ca. 1310/1320 – ca. 1360/1380) y un período tardío (ca. 1310/1380 – ca. 1400). Al fin y al cabo, si Gudiol en 1955, cuando comentó cómo la transición del románico al gótico «implica la creación de formas intermedias, entre las cuales el cambio es casi insensible, y se mantuvo durante un periodo cronológico tan vasto e irregularmente distribuido», reconociendo que este hecho «nos obliga a renunciar a la exacta determinación de sus etapas»⁸⁰, Gutiérrez Baños finalmente se le contrapone defendiendo que «únicamente en la medida en que exista una cronología firme y precisa, establecida a partir de criterios científicos, será posible atender a la complejidad de esta modalidad pictórica»⁸¹.

4.2. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS FORMAL DE LAS PINTURAS SOBRE TABLA

A pesar de las diferentes opiniones que la historiografía ha tenido en torno al gótico lineal, es en sus características formales donde los autores han coincidido en gran medida, por lo que podemos aproximarnos a las pinturas de San Andrés de Mahamud con la intención de desentrañar todo aquello que las clasifica dentro de este estilo, para así, finalmente, dirigirnos hacia su interpretación conceptual.

El conjunto de las tablas, un total de ocho pinturas realizadas al temple sobre pergamino adosado a un soporte de madera, fueron adquiridas por el coleccionista Lluís Plandiura i Pou (1882 – 1956) a principios del siglo XX y vendidas al Museu Nacional d'Art de Catalunya en el año 1932. Desde entonces, las pinturas sobre tabla de Mahamud

⁸⁰ GUDIOL RICART, Josep, *Ars Hispaniae...*, p. 19.

⁸¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo I, p. 33.

se exponen en sus salas de arte gótico, donde podemos contemplar en ellas la representación de los escudos heráldicos de los Carrillo, una pompa fúnebre (Fig. 19, Fig. 20, Fig. 21 y Fig. 22) y dos pinturas de temática neotestamentaria, la primera de ellas con una Crucifixión y un Pantocrátor y la segunda con una Anunciación, una Natividad, una Dormición y una Coronación. Con las dos pinturas de carácter heráldico analizadas, en las seis restantes se pueden determinar las características fundamentales de este primer gótico, en este caso, perteneciente al período de afirmación. Pero, tal como se ha indicado desde la introducción, únicamente procederé a analizar en detalle las cuatro tablas de representación funeraria, ya que el análisis de las pinturas cristológicas y marianas desbordaría los objetivos y extensiones del trabajo.

El cortejo fúnebre que contemplamos a lo largo de estas cuatro tablas, compuesto en su totalidad tanto de plañideros como de plañideras, representa la faceta pública del óbito del difunto. En este caso, se ha interpretado que se trata de la despedida celebrativa de don Sancho, aunque tampoco tenemos ningún indicativo que confirme que las pinturas sean el retrato de las personas reales que acudieron a su funeral. Al desconocer las intenciones recreativas de estas pinturas, se puede señalar que, al menos, se trata del reflejo de una costumbre mortuoria real. Hombres y mujeres de todas las edades lloran, gritan, se arañan la cara y se mesan los cabellos desconsoladamente por la muerte del caballero: como una comitiva, forman parte de su funeral y lo acompañan a su lugar de enterramiento.

En la primera de las tablas (Fig. 19), sorprendentemente encontramos la presencia de un infante a manos de uno de los *llorantes*, juntamente con un anciano. La reproducción del niño de lo que hacen sus mayores señala aquí la continuación de esta práctica funeraria popular: imitando, se enculturiza de lo que ve, y es así como se transmiten de generación en generación los valores funerarios de su entorno⁸². En la segunda de las tablas (Fig. 20), la que parece convergir con la anterior por tener las mismas filigranas vegetales en su costado derecho, hallamos de nuevo otra agrupación de plañideros, aunque entre ellos se halla una mujer que diferenciamos del resto de hombres por la cobertura de sus piernas por su vestido (un patrón que se sigue en las otras figuras femeninas). Dos individuos parecen estar señalándola, con que sería posible que se tratara

⁸² GARCÍA HERRERO, M^a del Carmen, “Los jóvenes en la Baja Edad Media. Estudios y testimonios”, Zaragoza, 2018, p. 299.

o bien de la esposa de don Sancho, o bien de su hija⁸³, siempre y cuando hubiera detrás una voluntad de retratar el momento exacto y real del cortejo fúnebre. Además, aquí también podríamos tener en cuenta que el uso de plañideras no solamente se realizaba mediante un pacto pagado para obtener su asistencia y su lloro, sino que este papel de *llorantes* también lo realizaban amigos y familiares.

En la tercera de las tablas (Fig. 21) se opta por enmarcar de nuevo con florituras vegetales, ahora más detalladas, para así encabezar otro conjunto de pinturas. En ella observamos únicamente plañideras, que se dividen en dos grupos diferenciados por la dirección en que sus cabezas miran: unas se lamentan en círculo, mientras que una de ellas aparece por debajo como si se desmayara, pero el otro grupo está siguiendo la procesión de hombres que encontramos en la siguiente tabla (Fig. 22), que desgraciadamente se conserva en muy mal estado. Gran parte de la última pintura se ha perdido, incluso uno de los *llorantes* que parecía mesarse los cabellos drásticamente, mientras mantenía una postura inclinada hacia atrás, muy diferente a la de sus compañeros que se inclinan hacia delante en favor de seguir avanzando en este óbito atemporal.

Si podemos confirmar que nos hallamos ante una procesión fúnebre es lógicamente por los ademanes dramáticos y hasta un cierto punto espeluznantes de todas y cada una de las figuras, pero también identificamos sus papeles como plañideros mediante sus vestiduras. La gran mayoría de ellos visten las lobsas, «prendas de luto a manera de sayas que se distinguen por su característico diseño a listas»⁸⁴, y que de hecho también encontramos su representación en uno de los costados del sarcófago de don Sancho Sánchez de Rojas (s. XIV), sarcófago procedente de la Iglesia de San Esteban de Vileña (Burgos) (Fig. 25). Por lo que concierne al color de estas vestiduras en la época, en el Ordenamiento de las Cortes de Valladolid de 1258, el rey Alfonso X dictaminó de qué color debían ser los ropajes del luto: «*non enfile ningun panno, sinon fuere blanco ó negro ó pardo*»⁸⁵. Pues, los colores utilizados en las lobsas de la pompa fúnebre de don Sancho no parecen escapar de la legislación que el rey Sabio ordenó. Ni evidentemente lo hace el color negro, color representativo del proceso del luto por antonomasia y que

⁸³ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo II, p. 103.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ FRESNEDA GONZÁLEZ, María de las Nieves, *Atuendo, aderezo, pócimas y unguentos femeninos en la Corona de Castilla, (siglos XIII y XIV)*, [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013, p. 581.

recurrentemente ya se usaba en el siglo XIII en la región de Castilla⁸⁶. Las mismas tablas de San Andrés de Mahamud son testimonio de este hecho, como lo son también las menciones literarias de la época. En referencia a la presencia de plañideros, en el *Poema de Fernán González* (ca. 1250) se recita:

«Fizieron muy grand duelo estonces por Castiella,
mucho vestido negro, rota mucha capiella,
rascadas muchas frentes, rota mucha mexiella,
tenía en coraçón caduno grand manziella.»⁸⁷

Y, así como muchos de los hombres se representan con garnachas de color negro⁸⁸, dos de las plañideras llevan tocas⁸⁹ de este mismo color.

Toda esta representación, en la que los detalles iconográficos nos muestran el momento de un proceso fúnebre, se desarrolla a lo largo de las cuatro tablas en un mismo plano de fondo dorado (de hecho, aquel que se expande también hacia las otras pinturas). La modalidad de este gótico durante su período de afirmación parece no tener aún la necesidad de determinar el espacio en el que los temas se desarrollan, puesto que «surge de los mismos supuestos que la románica, también eminentemente lineal y despreocupada de problemas espaciales y volumétricos [...]»⁹⁰. De hecho, el énfasis lineal, particularidad principal que da nombre a este estilo, delimita las figuras sobre este fondo plano, confiriendo en ellas una apariencia acartonada⁹¹. Así mismo ocurre con las vidrieras, técnica artística sobre la cual la mayoría de los autores, y como hemos visto, coinciden en ser la recepción principal de este gusto por la línea: «[las vidrieras] definían límites muy netos, de modo que la línea y el color eran los dos aspectos más destacables»⁹².

No obstante, aunque la disposición de las figuras sea sobre un primer plano, observamos el esfuerzo por colocarlas de una manera coherente, superponiéndolas entre ellas y creando la sensación de romper este único plano, con lo que se manifiesta un

⁸⁶ NOGALES RINCÓN, David, “El color negro: luto y magnificencia en la Corona de Castilla (siglos XIII – XV), *Medievalismo*, Universidad de Murcia, Nº 26, 2017, p. 231.

⁸⁷ MENÉNDEZ PIDAL, Jimena y MARCO, Fernando, *Poema del Cid y otras gestas heroicas. Selección, notas y mapas por Jimena Menéndez Pidal*, Instituto-Escuela, Madrid, 1923, p. 51.

⁸⁸ FRESNEDA GONZÁLEZ, María de las Nieves, *Atuendo, aderezo, pócimas...*, p. 419.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 580. Aunque las tocas podían ser de otro color, «hay constancia de que las tocas negras fueron utilizadas asimismo por las mujeres en señal de duelo».

⁹⁰ YARZA LUACES, Joaquín, *Baja Edad Media: los siglos...*, p. 245.

⁹¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo I, p. 47.

⁹² YARZA LUACES, Joaquín, *Baja Edad Media: los siglos...*, p. 245.

naturalismo gótico que se contrapone al conceptualismo románico⁹³. La sensación de rigidez o de recorte sobre este fondo monocromo cesa en cuanto hallamos en las figuras una extraordinaria expresividad y un dinamismo patente. A pesar de que la linealidad aun interfiera en la flexibilidad o la figuración anatómica de las figuras, este gótico lineal sabe tratar las vestiduras «no como una cosa pensada, exenta de cualquier relación con la realidad, sino como transcripción de una materia sujeta a una parte determinada y a unas condiciones de luz que influyen en su cromatismo delimitando zonas claras y oscuras»⁹⁴. A su vez, la aplicación de distintas tonalidades de colores (de una paleta cromática que se limita a gamas ocres), ya sea en los cabellos, ya sea en los vestidos, permitió al artista diferenciar y ofrecer la sensación de variedad entre los personajes.

En relación con la temática, las pinturas fúnebres de San Andrés de Mahamud exhiben una aportación narrativa, otra de las particularidades de este gótico en período de afirmación⁹⁵. La interacción de los personajes se manifiesta no solamente por la dirección en la que se dirigen y reúnen, sino también por las miradas que se ofrecen, mientras con violencia algunos se rasgan la cara, provocándose heridas, y otros se mesan los cabellos; entre ellos se agrupan y parecen compartir sus emociones. Incluso, algunos de los hombres con las bocas entreabiertas parecen vocalizar el llanto que sus caras delatan. Sus rostros son el espejo de la tristeza que deben exhortar, todo ello señalizado por la forma cóncava de sus cejas y bocas, una morfología que también vemos en el sufrimiento de los condenados en la pintura mural de la capilla de los Quiñones en San Isidoro de León.

La fisonomía de los *plorantes* de Mahamud resulta peculiar en su manera de moldear las cabezas, abombadas en su parte superior y que forman una línea honda hacia la mandíbula. Y como en la forma de hacer los cabellos o la desproporción de sus cuerpos (ciertamente tan alargados), se ha querido ver una posible influencia de estas características en las miniaturas inglesas de la segunda mitad del siglo XIII⁹⁶. A modo de ejemplo, algunas de ellas son el *Salterio de Oscott* (ca. 1265 – ca. 1270) o el *Salterio* (ca. 1270 – ca. 1280)⁹⁷. Son muchas las obras inglesas que podemos comparar y encontrar similitudes con las de Mahamud, pero Fernando Gutiérrez Baños también añade a la lista

⁹³ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo I, p. 477.

⁹⁴ SUREDA, Joan, “La pintura protogótica”, p. 31.

⁹⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo I, p. 477.

⁹⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo II, p. 108.

⁹⁷ *Idem*.

el *rollo de Velletri* (ca. 1270 – ca. 1280) (Velletri, Museo Capitolare)⁹⁸. A fin de cuentas, lo más probable es que la llegada de estas características inglesas fuera o bien a través del comercio de manuscritos o bordados, o bien a través de las relaciones diplomáticas con Inglaterra, una perfecta ocasión para intercambiar regalos, sobre todo desde la boda del príncipe Eduardo, futuro Eduardo I, en el año 1254 en Burgos⁹⁹. Efectivamente, «la elegancia y seguridad de la línea, como elemento creador expresivo principal, corresponde a lo inglés»¹⁰⁰.

En síntesis, las particularidades del gótico lineal en su período de afirmación son indicativo de un despegue respecto al estilo románico¹⁰¹. La línea se convierte en el recurso plástico fundamental, como también lo era en la traza románica, pero la expresividad y el narrativismo incipiente del gótico marcan distancia respecto a sus antecedentes. De la austeridad del románico, se da paso a una concepción más humana en el arte, donde, como vemos en las pinturas de Mahamud, las emociones, las realidades y los sucesos de la vida cotidiana ahora son mayormente representados¹⁰², sin nunca abandonar la temática religiosa. Progresivamente, las formas empiezan a desatarse del hieratismo románico para representar figuras más libres y naturales; se trata de una pintura más comunicativa y cercana¹⁰³.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...*, Tomo II, p. 108.

¹⁰⁰ Citado en GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Idem.*

¹⁰¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo...* Tomo I, p. 477.

¹⁰² POST, Chandler R.; WETHEY, Harold E., *A History of Spanish Painting*, p. 14.

¹⁰³ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “La pintura en el territorio burgalés...” p. 274.

5. UN LLANTO PARA LA ETERNIDAD: LOS PLORANTES DE DON SANCHO SÁNCHEZ CARRILLO

Llegados a este punto, se constata que en la Castilla bajomedieval el fenómeno de la muerte se conmemoraba mediante dos fórmulas que entre ellas buenamente se complementaron. En el primer caso, se trató del progresivo afán por levantar espacios fúnebres para el reposo del cuerpo y la oración del alma. Mientras, en el segundo, encontramos la estampa plástica de las ceremonias fúnebres, que fueron recogidas por sus promotores con la intención de aderezar sus sepulturas¹⁰⁴. De este modo, la selección de las cuatro pinturas sobre el duelo del noble caballero don Sancho, en las que el dolor y el estruendoso llanto son vigentes, no hacen más que evidenciar la preferencia iconográfica castellana de los sepulcros durante los siglos XIII y XIV y cómo el sarcófago formó parte, una vez más, de esta cultura artística sepulcral. Así pues, nuestro noble caballero no solamente enfatizó su estatus y reconocimiento social mediante otros artefactos como la representación de su heráldica o la talla de su efigie, sino que también optó por representar su propio funeral, en este caso, únicamente una parte de su cortejo fúnebre.

En términos generales, tanto aquellos pertenecientes a los estamentos eclesiásticos, como aquellas gentes laicas, buscaron determinar asimismo su afán de individualidad mediante la plasmación de sus honras fúnebres. Nos encontramos ante programas iconográficos empapados de narratividad, donde dicho óbito, en muchos de los casos, recorre todo el perímetro del sarcófago. Ejemplares magníficos como el sepulcro de doña Urraca Díaz de Haro (c. 1192 – 1262) (Fig. 23), expuesto en el Museo del Retablo de Burgos, o así también, el sepulcro de uno de los caballeros de la familia de los Téllez de Meneses (ca. 1300) en el MNAC (Fig. 24), son indicativo de este fenómeno iconográfico. Sus elaboradas narraciones nos permiten la obertura de una visión histórica sobre este tipo de costumbres y ritos funerarios, pero aún más, su reiterada presencia en muchos de los sepulcros de la época es indicativo de la importancia que tuvieron por aquel entonces. En otras palabras, la preferencia por representar las exequias fúnebres, aquellas que eran abiertas al público, demuestra su valor representativo social. Y así, al ser una celebración de carácter efímero, se decidió convertir mediante la imagen convencional este tema tan

¹⁰⁴ PÉREZ MONZÓN, Olga, “La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, N° 20, 2008, p. 23.

habitual en los sarcófagos. Por este hecho, «la figuración plástica trasmuta el tiempo de la muerte, se convierte en un deceso inmediato»¹⁰⁵, convirtiendo «el monumento fúnebre en un símil de *paso vivo* que, con un intenso valor escenográfico, perenniza el recuerdo de los ritos fúnebres celebrados en los siglos medievales»¹⁰⁶.

5.1. UN ÚLTIMO ADIÓS: LA PROCESIÓN FÚNEBRE EN LAS IMÁGENES

Cuando hablamos de las ceremonias de despedida durante la Baja Edad Media nos situamos automáticamente en el universo de lo funerario¹⁰⁷. Dentro de este ámbito distinguimos dos secuencias que se dan en dos espacios distintos: los primeros procesos para preparar al moribundo se desplegaban en su entorno doméstico, pero, cuando fallecía, el traslado de su cuerpo al templo se extendía por las calles, desarrollándose en un entorno público, donde las ceremonias colectivas de homenaje demostraban el sentimiento cristiano del difunto, así como su afán de individualidad, vinculada a su fama y honor¹⁰⁸.

Tal como dictaminaba la costumbre de la época, no se debía morir en solitario, «siempre se moría en público»¹⁰⁹. En sus últimos instantes, dicho moribundo era rodeado de su círculo más íntimo, junto con sus familiares y amigos, así como también contaba con la presencia de sacerdotes y de los representantes de órdenes religiosas. Dichos sacerdotes realizaban su extremaunción, y llegados al momento del fallecimiento se procedía a la preparación del cuerpo, su lavado y su amortajamiento, en la que normalmente también se le aplicaban ungüentos o sustancias aromáticas, e incluso las vísceras se vaciaban para ser rellenadas con mirra o áloe¹¹⁰. Dichas preparaciones, que ciertamente solo se realizaban a personajes de alta consideración social¹¹¹ no han sido tan representadas como la exhibición pública del difunto. Así pues, con el cuerpo del difunto presente y preparado, la ceremonia del velatorio se iniciaba, y al finalizar, llegaba el momento de llevar el cuerpo a su lugar de inhumación, el templo¹¹². Su salida al exterior

¹⁰⁵ LAHOZ, Lucía, “De sepulturas y panteones...”, p. 269.

¹⁰⁶ PÉREZ MONZÓN, Olga, “La procesión fúnebre como...”, p. 24

¹⁰⁷ PÉREZ MONZÓN, Olga, *Arte, rito y experiencia emocional en la Baja Edad Media*, [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=aabZkzvDGs>.

¹⁰⁸ PÉREZ MONZÓN, Olga, “La procesión fúnebre como...”, p. 23.

¹⁰⁹ ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, p. 24.

¹¹⁰ PÉREZ MONZÓN, Olga, “La procesión fúnebre como...”, p. 22.

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² *Ibidem*, p. 23.

recorría las calles, donde se exhibía públicamente al difunto y a toda su comitiva y, por ende, el concepto de la muerte se tornaba en su dimensión más social¹¹³. Por descontado, en referencia a los funerales reales, Alfonso X habla sobre las exequias fúnebres como un signo de respeto y honra hacia la persona fallecida:

«Onde conuiene mucho al pueblo, q assi como en la vida, son tenudos, de honrrar a su rey, q assi lo fagan a su finamieto. Ca alli se encima toda la hora ql pueden fazer... E por ende, deuen venir luego: q lo sopieren, al logar, do el su cuerpo fuere, los omes honrados: assi como los perlados, e los otros ricos omnes, e los maestros de las ordenes e los otros omes buenos, de las cibdades e de las villas grades de su señoría, para horrarle a su enterramiento.»¹¹⁴

Este mismo fragmento es testimonio de la multitud de asistentes que acompañaban al fallecido, atendiendo «la idea de la muerte como una ceremonia pública y organizada»¹¹⁵. Alrededor del cuerpo del difunto y su féretro, cubierto por una tela y aderezado con sus blasones heráldicos, se formaba un cortejo fúnebre compuesto por diferentes integrantes, cumpliendo con un orden riguroso¹¹⁶: pobres y mendicantes (vestidos y pagados por el difunto en favor de demostrar un legado generoso y una ostentación de su rango)¹¹⁷, clérigos parroquiales, canónigos y prelados¹¹⁸, los familiares y amigos y, de seguro, los curiosos que merodeaban por las calles. Exclusivamente, para aquellos caballeros integrantes de las ordenes militares se les añadía el “quebrantamiento de escudos” o el “arrastre de banderas”, una costumbre heredera del *funus imperatorum* romano¹¹⁹. Tal es el ejemplo figurativo del sepulcro del infante Felipe de Castilla (1231 – 1274), en Villalcázar de Sirga (Palencia) (Fig. 26), un ejemplar magnífico para la interpretación iconográfica y conceptual de las exequias fúnebres castellanas. En la parte posterior del sepulcro del infante se representa el momento en el que un caballo lleva sus blasones invertidos, para así exhibir su carácter funerario. Paralelamente, en el sarcófago de don Sancho Sánchez de Rojas (ya mencionado en líneas anteriores), también en la parte inferior de su sepultura se nos muestra el quebramiento de sus escudos (Fig. 25), una costumbre en la que sus portadores los rompían en estruendosos sonidos, o

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Partida II, título XIII, Ley XVIII, *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio...*, p. 116.

¹¹⁵ Citado en LAHOZ, Lucía, “La vida cotidiana en el ámbito de...”, p. 414.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ FRANCO MATA, María Ángela, “Iconografía funeraria gótica...”, p. 64.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ ESPAÑOL, Francesca, “El córrer de les armes. Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas”, *Anuario de estudios medievales*, Barcelona, N° 37, 2, 2007, p. 867.

haciéndolos chocar unos contra otros. No obstante, el aparato ceremonial no acababa aquí: en gran medida, este espectáculo mortuorio, sonoro y dinámico se intensificaba con la presencia de las plañideras.

En ambos sepulcros, tanto en el del infante Felipe (Fig. 26) como el de don Sancho Sánchez de Rojas (Fig. 27), mujeres y hombres llevan a cabo una manifestación del dolor exagerada, haciendo ademanes de mesarse los pelos. Pero, en casos más detallados, como los sepulcros de los obispos Pedro Rodríguez Quijada (primera mitad del siglo XIV) (Fig. 28) y de Gonzalo de Hinojosa (mediados del XIV) (Fig. 29) son un muestrario de, no solamente una talla escultórica impregnada de una vivacidad impresionante, sino también de un expresionismo elocuente. Aunque en ambos relieves se muestren las figuras *plorantes* en el momento del deceso del difunto, estos personajes, que se inclinan sobre los cuerpos inertes o se arrancan los pelos o se tapan la cara de espanto, también marcaban una gran y desmesurada presencia en el ámbito público.

Son muchos los arquetipos que nos exhiben plañideros y plañideras, pero la figuración de las tablas de San Andrés de Mahamud merecen la ocasión para examinar su presencia dentro del óbito, teniendo en cuenta que no todas las sepulturas figuran plásticamente el desarrollo de las exequias al completo¹²⁰.

Para acabar, el avance del funeral tenía su último destino en el templo, donde la misa funeral y el *Requiem* eran celebrados¹²¹. El difunto era despedido para la eternidad en su sepultura, instante que volvemos a ver en el sepulcro de Gonzalo de Hinojosa, donde el obispo es visto por última vez, ya que varios individuos cierran para la eternidad la tapa de su sepulcro (Fig. 29).

Para la gente del medioevo, en términos generales, «los muertos están siempre presentes entre los vivos, en ciertos lugares y en ciertos momentos. Pero su presencia solo es sensible a los que van a morir». En cierta manera, al ser consciente de su muerte, el difunto decidía legar por último el recuerdo de su presencia física, manteniendo el recuerdo en la memoria colectiva a través de su pomposo funeral. Y, si su presencia será únicamente recordada por aquellos que aún viven y tienen la capacidad de almacenar recuerdos, todo aquel que pudo (teniendo los recursos para hacerlo) no dudó en encargarse de preparar una comitiva y una despedida digna de ser recordada. Por lo tanto,

¹²⁰ LAHOZ, Lucía, “La vida cotidiana en el ámbito de...”, p. 412.

¹²¹ *Ibidem*, p. 419.

no es de extrañar que hubiera esta preferencia temática, donde el cortejo fúnebre se convirtió en «tema preferente del cenotafio que, de este modo, prioriza un acto de dimensión urbana y exaltación pública del finado sobre otras ceremonias de mayor tinte escatológico»¹²². De nuevo, retornamos a un culto del “yo”¹²³, que está acompañado junto un cambio de concepto en torno a la idea de la muerte, donde se resalta su carácter más profano¹²⁴. Felipe Pereda no puede expresarlo mejor:

«[La tumba es] el lugar el cual ejercitar la memoria del difunto y así se convierte en el punto sobre el que gira la rememoración litúrgica de la persona fallecida, pero al mismo tiempo, el lenguaje plástico representaba la ansiada permanencia de su persona en la conservación de su cuerpo [...]»¹²⁵.

5.2. ENDECHAR E RASGAR LAS CARAS E MESAR LOS CAVELLOS: EL DUELO Y EL DOLOR EN LA IMAGINERÍA BAJOMEDIEVAL

Las palabras “duelo” y “luto” pueden usarse indistintamente, ya que comparten el mismo campo semántico, pero existen algunas excepciones¹²⁶. Cuando el duelo (de *dolus*, -oris) designa una emoción de lamento, dolor, pena y sufrimiento, el luto (de *luctus*, -us) expresa dicho dolor y su causa a través de una manifestación, como por ejemplo se hace mediante los vestidos del luto (las loras o el color negro, en el caso de la indumentaria medieval). De esta manera, la diferencia entre ambas estriba en cómo el luto se manifiesta mediante algo, diríamos un objeto material, pero el duelo se trata del «dolor y la pena interior como expresión personal». Retrospectivamente, durante el período bajomedieval, el duelo era interpretado de la misma forma, habitualmente denominado como «planto»¹²⁷ y se convertía en el espacio y el momento en que los «gentiles» hacían «grandes duelos e

¹²² PÉREZ MONZÓN, Olga, “La procesión fúnebre como...”, p. 27.

¹²³ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “El discurso de la muerte...”, p. 19.

¹²⁴ LAHOZ, Lucía, “De sepulturas y panteones...”, p. 273.

¹²⁵ PEREDA, Felipe, “El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 13, 2001, p. 66.

¹²⁶ MUÑOZ, María Dolores, *Te acompaño en el sentimiento: duelo y emoción como expresión cultural*, Erasmus Ediciones, Vilafranca del Penedés, 2012, p. 80.

¹²⁷ MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, “Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias)”, *Cuadernos de historia de España*, Universidad de Buenos Aires, N° 83, 2009, p. 112.

desaguisados por los muertos»¹²⁸. Y así, para canalizar este sufrimiento ante el paramento inexorable de la muerte, el duelo se infundía en «llantos» y «lloros»¹²⁹.

En este contexto funerario, fue en el cortejo fúnebre donde se encontraban estridentes manifestaciones de sufrimiento extremo, de hecho, y como he ido remarcando, tema prioritario de las cuatro pinturas sobre tabla de San Andrés de Mahamud. Es en este sentido que, los *llorantes* no se replegaban en un dolor intrínseco o un *dolor personal*, sino que más bien sus ademanes eran indicativo de un *dolor lamento*¹³⁰, en todo momento exhibidos y compartidos entre unos y otros. La muerte provocaba estímulos de lo más dramáticos, más allá de los que vemos representados en los plañideros y plañideras de Mahamud. Se trataba de la exteriorización del dolor interno por el fenómeno de la muerte, consecuentemente transformado y manifestado en el dolor físico:

«Mésanse los cabellos, bátense los pechos, rascuñanse las mejillas, dan de cabezadas a la pared, échanse por tierra, hacen mil extremos, y alargan un año, y dos, y tres en llorar cada día, lo qual [sic] se usa mucho en Sicilia y toda Grecia y Asia, y aún se solía usar muy mucho en Roma, hasta que el Senado proveyó [sic] en las leyes de las doce tablas y en sus decretos que no se hiciesen aquellos extremos, y hubiese algún orden y mesura en el llorar de los muertos»¹³¹.

Efectivamente, la presencia de plañideras, tanto en las comitivas fúnebres como en la Historia del Arte, no se trata de una invención medieval, sino que estas pueden ser halladas en las culturas mediterráneas de la Antigüedad. En el mismo *Poema de Gilgamesh* (2500 – 2000 aC) se menciona el lamento del héroe por la muerte de Enkidu «mi [amigo], lloro, gimiendo amargamente como una plañidera»¹³². Por otro lado, la cultura funeraria egipcia también contaba con la participación de, en este caso, únicamente mujeres que lloraban a los muertos, tanto en los ámbitos privados como en los públicos. Dentro de su mitología, el lamento de Isis y Neftis por el asesinato de Osiris fue también la evocación de la tristeza extrema por la muerte de un ser querido, como si ambas divinidades «peuvent pleurer de façon à réveiller un mort»¹³³. La representación de estas plañideras egipcias figuraba asimismo en sarcófagos, como el de la dama Madja

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “El discurso de la muerte...”, p. 25.

¹³¹ MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, “Llanto, palabras y gestos...”, p. 116.

¹³² *La leyenda de Gilgamesh*, Obras clásicas de siempre, Biblioteca Digital del ILCE, (sin fecha), p. 35.

¹³³ VOLOKHINE, Youri, “Tristesse rituelle et lamentations funéraires en Egypte ancienne”, *Revue de l'histoire des religions*, N° 2, 2008, p. 179.

(descubierto en Deir el-Medina y confeccionado durante la Dinastía XVIII) (Fig. 30), o en las reconocidas pinturas murales de la tumba de Ramose en Sheij Abd el-Qurna (también de la Dinastía XVIII) (Fig. 31) y en las que vemos una misma morfología a la hora de representar estas *plorantes*. En su conjunto, la representación de todas estas mujeres egipcias, con vestiduras blancas y los pechos descubiertos, realizan un mismo gesto, donde se llevan las manos a la cabeza y levantan los brazos en señal de lamentación. Ninguna de ellas acaba de tocarse el pelo, pero en un fragmento de escultura de la Dinastía XVIII (Fig. 32), una mujer parece mesarse los pelos, y muy posiblemente se trate de Isis.

En un lutróforo del siglo VI aC (conservado en el *Met Museum*) (Fig. 33) contemplamos el momento de la *prothesis* griega, esto es, el velatorio del cuerpo del difunto antes de proceder a la *ekphora*, el traslado del fallecido a su lugar de sepultura. A pesar de que este tipo de vasos fueran utilizados durante las ceremonias del matrimonio, también se utilizaban en contextos funerarios¹³⁴, en este caso, acontecimiento acentuado con la representación de un velatorio, acompañado de plañideras. Postrado en una cama, el yacente es llorado por una multitud de mujeres y una niña, que como las plañideras egipcias se exclaman por la muerte levantando los brazos y llevándolos a la altura de las sienes en favor de expresar su lamento.

El mundo romano también fue partícipe en lo que confiere a este uso de las plañideras. Los relieves de la tumba de Amiternum (ca. 50 aC) (Fig. 34), uno de los pocos vestigios figurativos que nos muestran sobre el proceso fúnebre romano, nos ofrece el despliegue de un funeral, que cuenta con la presencia de músicos que lideran la comitiva hacia el fórum, mientras que ocho hombres portan al difunto en su *lectus funebris*. A pesar de la nula perspectiva que el artista nos ofrece, en el costado derecho del difunto se observan dos *praeficae*, es decir, plañideras, que, ahora sí, se mesan los pelos y levantan también los brazos.

Ante este breve recorrido, es más que evidente que las pinturas de carácter funerario de San Andrés de Mahamud se deben a esta antigua tradición mediterránea¹³⁵, donde la morfología del *pathos*¹³⁶ se sigue manifestando en los sepulcros bajomedievales

¹³⁴ TORTOSA, Trinidad et al., *Encuentros con las imágenes femeninas en Iberia*, Mérida CSIC – Junta de Extremadura, Instituto de Arqueología, 2019, p. 91.

¹³⁵ PEREDA, Felipe, “The oblivious memory of images. The “Burial of the Count of Orgaz” and the mediterranean afterlife of the ancient lament”, *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, Fundación de Santa María la Real, N° 34, 2018, p. 245.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 248.

castellanos: nos encontramos ante una iconografía que muestra un continuado lenguaje gestual del llanto muy arraigado a sus orígenes¹³⁷. La única diferencia, evidentemente, se halla en el estilo en el que estas figuras están representadas, dependiente de cada respectiva época artística, pero en las que vemos «powerful forces of resistance to the organic evolution of style»¹³⁸.

5.3. EL RECHAZO DEL PLANTO: EL TRIUNFO DE LA MEMORIA CULTURAL SOBRE SUS RESTRICCIONES

Si es en las formas donde hemos visto una continua representación de los plañideros y plañideras, es evidente que su asistencia a los funerales también lo fue. Pero su recepción por parte de las autoridades civiles o religiosas a lo largo de la historia no fue realmente positiva, sino más bien al contrario. De hecho, donde más referencias se hacen de estos *llorantes* son en los testimonios textuales y legislativos que prohibían su uso o exigían su amenización en las procesiones fúnebres. Durante toda la Edad Media, el cristianismo fue la fuerza impositiva que llevó a cabo una lucha constante contra todos aquellos que manifestaran estas desmesuradas actitudes. Y lo hizo principalmente por dos motivos: el apego que estas exacerbadas emociones tenían con los rituales paganos y, sobre todo, porque el llanto por el difunto invalidaba el concepto de resurrección cristiana. Aun así, parece que el esfuerzo de la Iglesia fue en vano, pues las constantes transcripciones sobre las quejas y las prohibiciones no son más que la prueba de que estas costumbres seguían realizándose con el paso de los siglos¹³⁹.

Las legislaciones reales también tuvieron su imposición en este sentido, en especial manera para referirse a los comportamientos que las gentes tenían en los funerales¹⁴⁰. Siguiendo los pasos del canon XXII del III Concilio de Toledo (589), las *Partidas* alfonsinas (mencionadas en este trabajo en varias ocasiones) también incidieron en cómo los desaforados llantos no se avenían con la esperanza cristiana de la resurrección:

«Gentiles fueron omes que ovieron creencias de muchas maneras. E muchos ovo dellos que creían que, cuando el home finaba, todo moría, el alma tan bien como el cuerpo; e por esta desesperanza en que caían, cuidando que ningún home non resucitaría, nin se

¹³⁷ *Ibidem*, p. 250.

¹³⁸ Citado en PEREDA, Felipe, “The oblivious memory of...”, p. 251.

¹³⁹ BARTOLOMÉ HERRERO, Bonifacio, “Los usos funerarios en la Alta Edad Media. Tradición cristiana y reminiscencias paganas”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, Sociedad Española de Estudios Medievales, N° 6, 1996, p. 43.

¹⁴⁰ MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, “Llanto, palabras y gestos...”, p. 111.

salvaría, por ende despreciaron las almas, e non se quería arrepentir nin fazer penitencia de los pecados más fazían grandes duelos e desaguisados por los muertos. Assí [sic] que algunos había que non querían comer nin beber fasta que morían, e otros que se mataban con sus manos, e otros que tanto ponían el duelo en el corazón que perdían el seso, e los que menos desto fazían mesaban los cabellos, e tajabanlos [sic] e desfazían sus caras, cortándolas e rascándolas»¹⁴¹.

Resulta desconcertante, cuando menos contradictorio, porque si nos atenemos a esta prohibición (de muchas otras que hubo) encontramos su misma manifestación en los sepulcros de la época, como en el de don Sancho. El hecho de que los *plorantes* siguieran llorando, gritando y automutilándose en los funerales, a pesar de las prohibiciones, toma relieve con el concepto de la memoria cultural, motivo de la permanencia de estas costumbres:

«Humans must find a means by which to maintain their nature consistently through generations. The solution to this problem is offered by cultural memory, a collective concept for all knowledge that directs behaviour and experience in the interactive framework of a society and one that obtains through generation in repeated societal practice and initiation»¹⁴².

El comportamiento del llanto es un signo vital y natural de la tristeza y de la pérdida de un ser humano, y con el paso de la historia, las sociedades han seguido haciéndolo de esta manera. La reiteración de su manifestación, en este caso, como un llanto que llegaba a los límites de la cordura, e incluso exhortado mediante el autodaño físico, es símbolo de una memoria cultural y de una tradición que prevalece por sobre cualquier imposición civil o eclesiástica. Tampoco hay que negar cómo el mundo medieval vivía bajo las sombras de la Iglesia, pero eso no significa que todos y cada uno de los dogmas se cumplieran. Paralelamente, se conformaban lenguajes (traídos desde la Antigüedad) que se entendían en comunión y se practicaban conjuntamente, entendidos en léxicos cristianos¹⁴³. De esta manera, dichos signos se escogían «con preferencia a otros mantenidos en reserva o en proyecto, porque traducían mejor las tendencias profundas del comportamiento colectivo»¹⁴⁴.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 113.

¹⁴² ASSMANN, Jan y CZAPLICKA, John, “Collective Memory and Cultural Identity”, *New German Critique*, Cultural History/Cultural Studies (Spring – Summer, 1995), Nº 65, p. 126.

¹⁴³ ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, p. 87.

¹⁴⁴ *Idem*.

Sin embargo, si concretamos su valor histórico y sociológico como un comportamiento continuado, no debemos caer en las generalizaciones y confirmar que su significado es el mismo que en cada época histórica que he ido enunciando. En otras palabras, el componente emocional permanece, pero el objetivo por el que se realiza es diferente. Raquel Alonso Álvarez apunta en cómo durante la Edad Media estos «gestos se realizaban utilitaria y racionalmente, mezclándose, cambiando de significado, actualizándose o inventándose, siempre al servicio de la exposición y la comunicación públicas»¹⁴⁵. De igual manera que durante la época romana, el proceso funerario era una exhibición pública con carácter espectacular y performativo, concepto que expresan las pinturas de San Andrés de Mahamud. El desgarramiento de los plañideros y plañideras que discurrieron en el funeral de don Sancho, transformaron el dolor en una llamada de atención del noble caballero. Por lo tanto, las pinturas, último componente que aderezó su sarcófago, son la materialización representativa de lo que dignamente debe ser recordado, y lo que denominamos como *memorabilia*.

Seré más concreta: la manifestación histriónica de los plañideros y las plañideras de Mahamud en la celebración del funeral de don Sancho Sánchez Carrillo, de seguro debió de marcar un lugar en la memoria de los allí presentes. Y ese momento (premeditado y preparado por don Sancho antes de su muerte), fue inmortalizado en las pinturas que hoy vemos en el MNAC, y que en su día colgaron de su majestuoso sarcófago, una «máquina celebrativa»¹⁴⁶ en todos sus sentidos y en todos sus componentes. Ahora, los plañideros y plañideras de don Sancho le lloran para la eternidad, convertidas en una imagen que sirve como metonimia para el transcurso de los siglos.

¹⁴⁵ ALONSO, Raquel, “Plorauerunt lapides et manauerunt aquam. El llanto por el rey según las crónicas de los reinos occidentales hispánicos”, *Politiques des émotions au Moyen Âge*, dir. Damien Boquet y Piroška Nagy, *Micrologus’ Library* 34, SISMEL, Edizione del Galluzzo, Florencia, p. 116.

¹⁴⁶ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “El discurso de la muerte...”, p. 19.

6. CONCLUSIONES

La evolución del trabajo y la reconstrucción del monumento de San Andrés de Mahamud han podido, finalmente, dar a ver la razón de ser y el motivo por el cual fueron elaboradas las pinturas sobre tabla que don Sancho Sánchez de Carrillo promovió para el aderezo de su sepultura. Aunque solo se hayan analizado en profundidad las cuatro pinturas de carácter funerario, los objetivos que se han constatado desde un principio han sido cumplidos satisfactoriamente.

La tendencia de aquellos que tuvieron la capacidad económica o el poder adquisitivo para levantar un monumento funerario propio (ya no solamente aquellos pertenecientes a los estamentos regios o eclesiásticos, sino también nobles y caballeros), permite constatar un fenómeno artístico que potencialmente se desarrolla en la Castilla bajomedieval en sus primeros años del gótico. Sus orígenes se encuentran en las necesidades espirituales que la aparición del Purgatorio suscitó, por lo que la obtención de una capilla privada (o una iglesia propia, como San Andrés de Mahamud) permitía un beneficio espiritual mediante la celebración de las capellanías exclusivas para el finado. Entonces, se abandona una antigua “manera de morir”, ahora recibida como una muerte individualizada y que da paso a una *muerte propia*.

Toda esta situación, desencadenante de un panorama castellano repleto de monumentos funerarios, dio paso al *buen morir*, llegando a convertir el lugar de sepultura en un emblema personificado para la permutación en el recuerdo, y el afán de permanecer en la memoria terrenal. Y así lo evidencian los sepulcros góticos de la época, en los que se empiezan a incorporar las improntas personales, como el escudo heráldico o la efigie, resaltando así la nominalidad del difunto. El análisis de los elementos que compusieron el sarcófago de don Sancho lo han inscrito en la moda de sus tiempos, así como las pinturas son ejemplares de un primer gótico hispánico, en el que las particularidades del románico fueron siendo progresivamente abandonadas.

Además, las exequias que sucedían al fallecimiento del promotor se transpusieron a los sarcófagos como programas iconográficos preferidos. La efímera celebración de estos procesos fúnebres, teniendo en cuenta el valor social y la llamada de atención que se conseguía sobre el difunto, quedaron finalmente perennizadas como imágenes en los sepulcros de la época.

Los plañideros y plañideras que se manifiestan en dichas tablas, deplorando de las maneras más exageradas al muerto, también fueron consideradas como un elemento particular que resaltó al difunto en su momento de despedida, por ello, participaron activamente en este culto al “yo”. Estos *llorantes* no solamente rememoran una costumbre popular donde la tristeza es desmesurada ante la muerte de un ser humano, sino que, en el contexto medieval, tuvieron un valor representativo social y público relevante. Al fin y al cabo, «ser recordado después de muerto es una ambición constante y universal, y la imagen que un hombre desea dejar tras de sí, a menudo resulta extrañamente reveladora no sólo de la forma en que acepta la muerte, sino también de su pasión dominante durante la vida»¹⁴⁷.

Para acabar, no puedo sino poner de manifiesto mi aflicción por la pérdida de lo que debió ser el conjunto funerario de San Andrés de Mahamud en sus tiempos. Las desavenencias que el tiempo histórico ha provocado en este monumento, ciertamente inevitables, ha dejado al desamparo la gran creación artística que don Sancho Sánchez Carrillo labró para, justamente, obtener unos beneficios espirituales y perennizar su presencia en la memoria colectiva. Tal como se ha indicado en líneas anteriores, hoy día la iglesia de San Andrés se esconde entre espesuras de trigos altos, en una pequeña villa que, para los visitantes a tierras burgalesas, desgraciadamente no es un motivo de parada. Además, debido a la completa descontextualización que sufren todos y cada uno de sus componentes, los manuales de la Historia del Arte, en su gran mayoría, se han limitado a mencionar las pinturas de carácter funerario únicamente como ejemplares del estilo gótico lineal. Por ello, quiero remarcar mediante la conclusión de este trabajo no solamente la importancia que tiene la preservación del patrimonio cultural y artístico, sino también la bella labor que logramos los historiadores del arte en reconstruir la magnificencia artística de un pasado que, a veces, borra las impresas de nuestros antepasados. Para mí, estos hechos me rememoran a estas palabras de Matilde Asensi en su novela *El último Catón*:

«Las cosas hermosas, las obras de arte, los objetos sagrados, sufren, como nosotros, los efectos imparables del paso del tiempo. Desde el mismo instante en que su autor humano, consciente o no de su armonía con el infinito, les pone punto y final y las entrega al mundo, comienza para ellas una vida que, a lo largo de los siglos las acerca también a la vejez y la muerte. Sin embargo, ese tiempo que a nosotros nos marchita y nos destruye, a ellas les

¹⁴⁷ RODRÍGUEZ VELASCO, María, “Símbolos para la eternidad...”, p. 460.

confiere una nueva forma de belleza que la vejez humana no podría siquiera soñar en alcanzar».

7. BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO X, *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos*, Imprenta Real, Real Academia de la Historia, Madrid, 1807.
- ALONSO, Raquel, “Plorauerunt lapides et manauerunt aquam. El planto por el rey según las crónicas de los reinos occidentales hispánicos”, *Politiques des émotions au Moyen Âge*, dir. Damien Boquet y Piroska Nagy, *Micrologus’ Library* 34, SISMELE, Edizione del Galluzzo, Florencia, 2010.
- ARIAS NEVADO, Javier, “El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII – XIV)”, *En la España medieval*, (Ejemplar dedicado a: Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria / coord. Por Miguel Ángel Ladero Quesada), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006, N° Extra 1.
- ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Taurus Ediciones, Madrid, 1977.
- ASSMANN, Jan y CZAPLICKA, John, “Collective Memory and Cultural Identity”, *New German Critique*, *Cultural History/Cultural Studies* (Spring – Summer, 1995), N° 65.
- BARTOLOMÉ HERRERO, Bonifacio, “Los usos funerarios en la Alta Edad Media. Tradición cristiana y reminiscencias paganas”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, Sociedad Española de Estudios Medievales, N° 6, 1996.
- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, (1ra ed.), Katz Editores, Buenos Aires, 2007.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, “La memoria pétreo en la Castilla bajomedieval: reyes y caballeros”, *Cuadernos del CEMYR*, Universidad de la Laguna, N° 24, 2016.
- ESPAÑOL, Francesca, “El córrer de les armes. Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas”, *Anuario de estudios medievales*, Barcelona, N° 37, 2, 2007.

- FRANCO MATA, María Ángela, “Imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII – XIV)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 2002, Tomo 20, N° 20.
- FRANCO MATA, María Ángela, “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”, Universidad de León, *De arte: revista de historia del arte*, 2003, n°2.
- FRESNEDA GONZÁLEZ, María de las Nieves, *Atuendo, aderezo, pócimas y unguentos femeninos en la Corona de Castilla, (siglos XIII y XIV)*, [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013.
- GARCÍA HERRERO, M^a del Carmen, “Los jóvenes en la Baja Edad Media. Estudios y testimonios”, Zaragoza, 2018.
- GARCÍA LOBO, Vicente, “El difunto reivindicado a través de las inscripciones”, *La epigrafía medieval en España: un estado de la cuestión*, IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- GARCÍA MORILLA, Alejandro, “El sepulcro de Sancho Sánchez Carrillo. La importancia de los estudios interdisciplinares en epigrafía medieval”, *Escritura y sociedad: la nobleza*, Santiago de Compostela, 2017.
- GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*, (1^a ed.), Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Burgos, Madrid, 1988.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla. Tomo I: Estudio* (Tesis Doctoral), Valladolid, 2003.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: el desarrollo del estilo gótico lineal”, *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *et al.*, “Restauración virtual de las pinturas murales de la ermita de San Andrés de Mahamud: un conjunto funerario castellano de finales del siglo XIII”, *IV Congreso Internacional “Restaurar la Memoria”. La gestión del*

patrimonio: hacia un planteamiento sostenible, (coord. Por Javier Rivera Blanco), Valladolid, 2008.

HABLOT, Laurent, “L’héraldisation du sacré aux XIIe – XIIIe siècles. Une mise en scene de la religion chevaleresque?”, *Chevalerie et christianisme aux XIIe et XIIIe siècles*, Martin Aurell y Catalina Girbea (dir.), editado por Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

La leyenda de Gilgamesh, Biblioteca Digital del ILCE, (sin fecha).

LAHOZ, Lucía, “La vida cotidiana en el ámbito de la escultura funeraria gótica”, *Vida cotidiana en la España medieval: actas del IV Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, coord. por María del Carmen Aguilera Castro, editado por Fundación Santa María la Real; Polifemo, Madrid, 1998.

LAHOZ, Lucía, “De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgias y salvación”, *La muerte en el nordeste de la corona de Castilla a finales de la Edad Media. Estudios y documentos* (César González Mínguez e Iñaki Bazán Díaz eds.), Universidad del País Vasco, Bilbao, 2014.

LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, Taurus Ediciones, Madrid, 1989.

LÓPEZ MATA, Teófilo, “Mahamud y el retablo de la iglesia de San Miguel”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, Burgos, 1939, 3er trim., Año 18, n. 68.

MENÉNDEZ PIDAL, Jimena y MARCO, Fernando, *Poema del Cid y otras gestas heroicas. Selección, notas y mapas por Jimena Menéndez Pidal*, Instituto-Escuela, Madrid, 1923.

MENÉNDEZ PIDAL, Faustino y LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica: discurso leído el día 17 de octubre de 1993 en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Faustino Menéndez Pidal de Navascués y contestación por el Excmo. Sr. D. Miguel Ángel Ladero Quesada*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1993.

- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, “Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias”, *Cuadernos de historia de España*, Universidad de Buenos Aires, N° 83, 2009.
- MUÑOZ, María Dolores, *Te acompaño en el sentimiento: duelo y emoción como expresión cultural*, Erasmus Ediciones, Vilafranca del Penedés, 2012.
- NOGALES RINCÓN, David, “El color negro: luto y magnificencia en la Corona de Castilla (siglos XIII – XV), *Medievalismo*, Universidad de Murcia, 2017, N° 26.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “El discurso de la muerte: muerte épica, muerte caballeresca”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1995, Tomo 68, nº269.
- PEREDA, Felipe, “El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloé y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. 13, 2001.
- PEREDA, Felipe, “The oblivious memory of images. The “Burial of the Count of Orgaz” and the mediterranean afterlife of the ancient lament”, *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, Fundación de Santa María la Real, N° 34, 2018.
- PÉREZ MONZÓN, Olga, “La procesión fúnebre como tema artístico en la Baja Edad Media”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, N° 20, 2008.
- POST, Chandler R.; WETHEY, Harold E., *A History of Spanish Painting*, Kraus Reprint, New York, 1970.
- QUINTANILLA RASO, María Concepción, “Nobleza y señoríos en Castilla durante la Baja Edad Media. Aportaciones de la historiografía reciente”, *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, 1984.
- RICART, GUDIOL, Josep, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1955, Vol. 9.
- RODRÍGUEZ VELASCO, María, “Símbolos para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media”, *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*,

coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Ediciones Escorialenses, Vol. 1, 2014.

RUBIO MARCOS, Elías, “Itinerario de una locura de amor”, *Revista de Folklore*, Valladolid, 2003.

SÁNCHEZ SAUS, Rafael, “Aspectos de la religiosidad urbana bajomedieval: las fundaciones funerarias de la aristocracia sevillana”, *Las ciudades andaluzas (siglos XIII – XVI): Actas de VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía* (López de Coca, J.E. y Galán, A., eds.), Málaga, 1991.

SUREDA, Joan, “La pintura protogótica”, *Cuadernos de Arte Español*, publicado por Historia 16, Madrid, 1992, N° 27.

TORTOSA, Trinidad et al., *Encuentros con las imágenes femeninas en Iberia*, Mérida CSIC – Junta de Extremadura, Instituto de Arqueología, 2019.

YARZA LUACES, Joaquín, *Baja Edad Media: los siglos del gótico*, Editorial Sílex, Madrid, 1992.

YARZA LUACES, Joaquín, *Vestiduras ricas: el Monasterio de las Huelgas y su época, 1170 – 1340: del 16 de marzo al 19 de junio de 2005*, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, Madrid, 2005.

VAN STEENSEL, Arie, “Noble Identity and Culture. Recent Historiography on the Nobility in the Medieval Low Countries III”, *History Compass*, Utrecht, 2014.

VOLOKHINE, Youri, “Tristesse rituelle et lamentations funéraires en Egypte ancienne”, *Revue de l’histoire des religions*, N° 2, 2008.

WEBGRAFÍA Y VÍDEOS

Cincinnati Art Museum, (sin fecha) “Tomb Effigy of Don Sancho Saiz Carillo”,
<https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=11296976>.

PÉREZ MONZÓN, Olga, *Arte, rito y experiencia emocional en la Baja Edad Media*,
[Vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=aabZkzvGDGs>.

8. ANEXOS

Figura 1



Imagen propia. (2023)
Iglesia de San Andrés de Mahamud.

Figura 2



Imagen extraída de: Fernando Gutiérrez Baños, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Cat. 032. Inscripción epigráfica de la iglesia de San Andrés de Mahamud.

Figura 3



Imagen extraída de: Museu Nacional de Catalunya, Núm. del catàlego: 004372-001
Escudos heráldicos de don Sancho Sánchez de Carrillo.

Figura 4



Imagen extraída de: Museu Nacional de Catalunya, Núm. Del catàlego: 004372-002
Escudos heráldicos de don Sancho Sánchez de Carrillo.

Figura 5



Imagen extraída de: GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, et al. “Restauración virtual de las pinturas murales de la ermita de San Andrés de Mahamud: un conjunto funerario castellano de finales del siglo XIII, p. 25.

Reconstrucción virtual del interior de San Andrés de Mahamud.

Figura 6



Imagen extraída de: GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Cat. 032.

Obertura mural de la iglesia de San Andrés de Mahamud.

Figura 7



Imagen extraída de: GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Cat. 032.

Efigie yacente de don Sancho Sánchez de Carrillo.

Figura 8



Imagen propia. (2023)
Detalle del sepulcro de don Sancho Sánchez de Rojas.
Museo del Retablo de Burgos.

Figura 9



Imagen extraída de: Fundación Santa María la Real.

Autor: Jaime Nuño González.

Sepulcro de don Juan González de Celada en Iglesia de San Miguel Arcángel.
Celada del Camino.

Figura 10



Imagen extraída de: GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Cat. 032.

Pie con espuelas de la figura yacente de don Sancho Sánchez Carrillo.

Figura 11



Autor: Javi Guerra Hernando. Sepulcros de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas.

Figura 12



Imagen propia. (2023)
Detalle del sepulcro del deán Pedro Serracín.
Catedral de Burgos.

Figura 13



Imagen propia. (2023)

Detalle de la Puerta del Claustro Alto de la Catedral de Burgos.

Figura 14



Imagen propia. (2023)

Detalle de la puerta de la capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos.

Figura 15



Detalle de una miniatura de las Cantigas de Santa María.

Figura 16



Detalle del rey Alfonso X en una miniatura *del Libro de los Juegos*.

Figura 17



Imagen extraída de: Museu Nacional de Catalunya, Núm. del catàlogo:
004375-000

Figura 18



Imagen extraída de: Museu Nacional de Catalunya, Núm. del catàlogo:

004374-000

Figura 19



Imagen extraída de: Museu Nacional de Catalunya, Núm. del catàlogo:

004372-003

Figura 20



Imagen extraída de: Museu Nacional de Catalunya, Núm. del catàlogo:

004372-004

Figura 21



Imagen extraída de: Museu Nacional de Catalunya, Núm. del catàlogo:

004372-005

Figura 22



Imagen extraída de: Museu Nacional de Catalunya, Núm. del catàlogo:

004372-006

Figura 23



Imagen propia. (2023)
Sepulcro de doña Urraca Díaz de Haro.
Museo del Retablo de Burgos.

Figura 24



Imagen extraída de: Museu Nacional de Catalunya, Num. de catálogo: 045839-000. Sepulcro de un caballero de la familia de los Téllez de Meneses.

Figura 25



Imagen propia. (2023)
Detalle de la parte superior del sepulcro de don Sancho Sánchez de Rojas.
Museo del Retablo de Burgos.

Figura 26



Imagen extraída de: Viajar con el Arte de Sira Gadea (blog personal, <https://viajarconelarte.blogspot.com/>).
Sepulcro del infante don Felipe de Castilla.
Capilla de Santiago de Santa María la Blanca, Villasirga.

Figura 27



Imagen propia. (2023)
Detalle del sepulcro de don Sancho Sánchez de Rojas.
Museo del Retablo de Burgos.

Figura 28

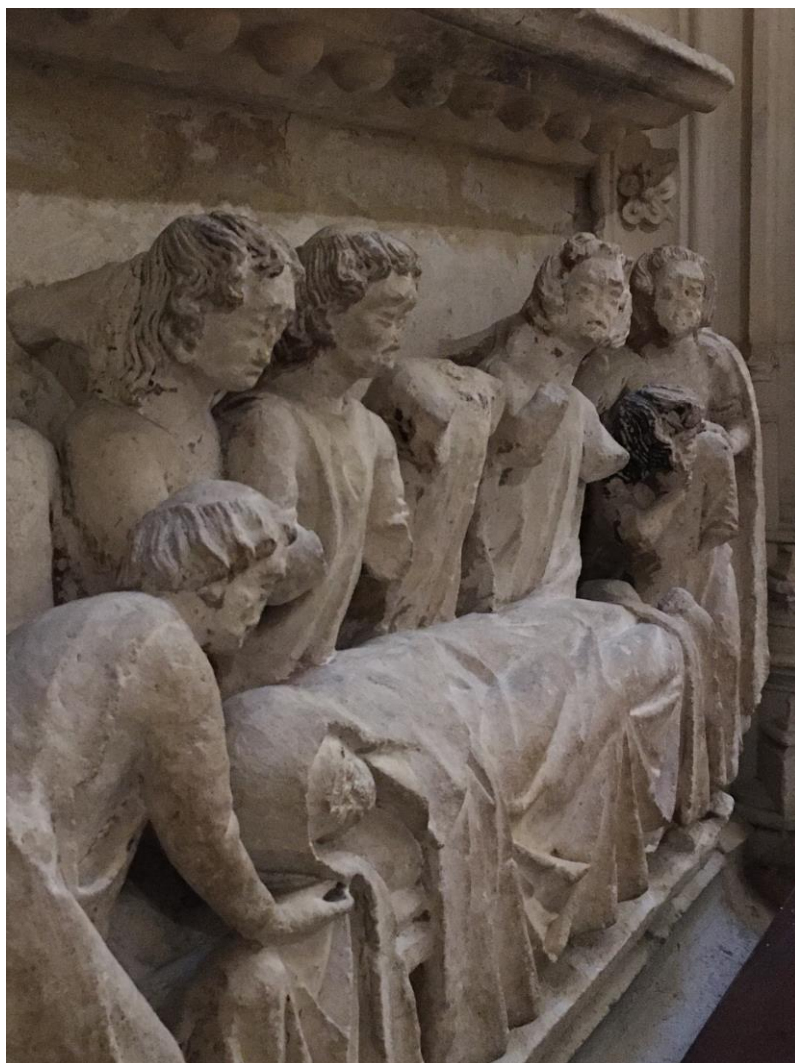


Imagen propia. (2023).
Detalle del sepulcro de Pedro Rodríguez Quijada.
Catedral de Burgos.

Figura 29



Imagen propia. (2023).
Sepulcro del obispo Gonzalo de Hinojosa.
Catedral de Burgos.

Figura 30



Imagen extraída de: Museo del Louvre.
Sepulcro de la dama Madja.
Museo del Louvre.

Figura 31



Imagen extraída de: Un dermatólogo en el museo (blog personal, <http://xsierrav.blogspot.com/>).
Pinturas murales de la tumba de Ramose.
Sheij Abd el-Qurna.

Figura 32



Imagen extraída de: El copo y la rueca. María Gabriela Díaz Gronlier (blog personal, <https://www.elcopoylarueca.com/musica-en-la-antiguedad/>).

Busto de una plañidera egipcia.

Museo del Louvre.

Figura 33



Imagen extraída de: Met Museum.

Lutróforo griego del siglo VI.

Met Museum.

Figura 34

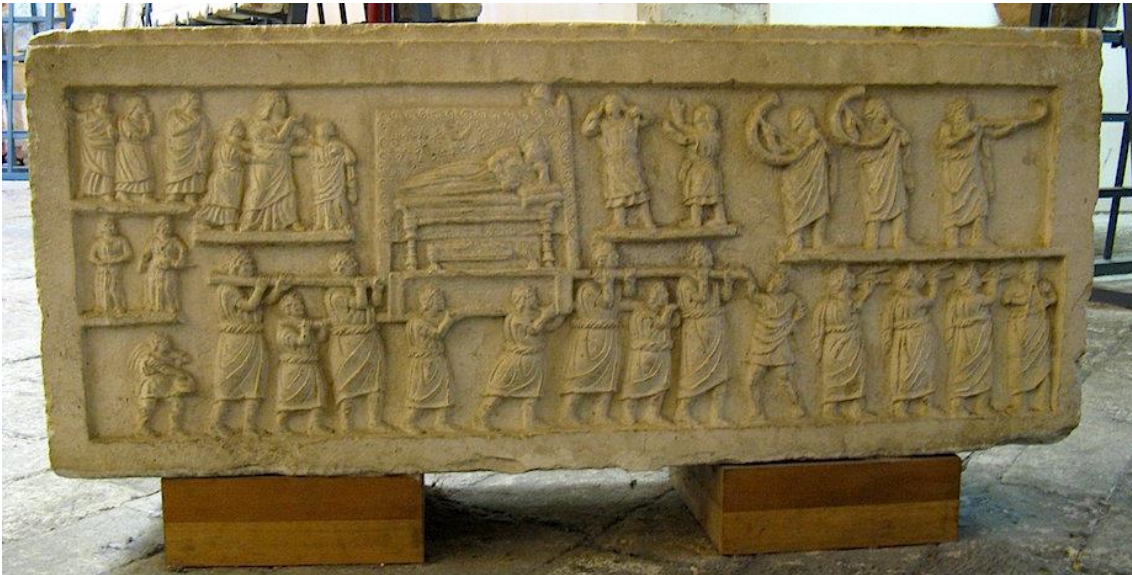


Imagen extraída de: Smarthistory (<https://smarthistory.org/>)

Tumba de Amiternum.

Museo Nacional de Abruzzos.