

El Catálogo Monumental de España y la investigación sobre el patrimonio artístico desaparecido: el caso de los sepulcros monumentales

Álvaro Pascual Chenel

Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS)

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

alvaro.pascual@cchs.csic.es

El ser humano tiene el excepcional don y la extraordinaria capacidad de crear belleza con sus manos, materializada, por ejemplo, en geniales obras de arte de exquisita sensibilidad, pero, al mismo tiempo, también la siniestra facultad de destruirla. Esta contradictoria ambivalencia, que está en la misma esencia de la naturaleza humana, nos ha acompañado desde los inicios de la experiencia y el gusto estético y, muy probablemente, así seguirá siendo.

La destrucción de la obra de arte, sea cual sea su carácter, soporte, material o técnica, es consustancial a la existencia misma del objeto artístico. Así ha sido siempre y, con toda seguridad, así seguirá siendo. Baste recordar, por ejemplo, que los mismos romanos, creadores de soluciones artísticas en las que tanto y tanto se han fijado los gustos o estilos artísticos posteriores, practicaban con frecuencia una costumbre tan poco “conservacionista” como la *damnatio memoriae*, cuando la obra de tal o cual emperador no interesaba al siguiente por el motivo que fuese. Nada nuevo bajo el sol, pues.

En realidad, la destrucción de la obra de arte comienza desde el mismo momento de su creación por mucho que los artistas, como dejaba expresa constancia el arquitecto del puente de Alcántara, pretendieran

obras *hechas para siempre, mientras duren los siglos*¹. En este sentido, está claro que dos son los grandes factores que determinan el deterioro o la destrucción de las obras de arte. Unos intrínsecos, naturales e incontrolables, producto del inexorable tiempo que trata mejor o peor a los diversos materiales, ayudado por los factores climáticos que inciden de una u otra manera en los diferentes soportes, técnicas y materiales. Otros extrínsecos, que son siempre provocados, dependen de los mismos creadores y, por tanto, son evitables. Nos referimos, por supuesto, a la labor destructiva del hombre sobre sus propias obras, motivo principal de la desaparición de éstas, por paradójico e irracional que resulte.

Dentro de estos últimos, muchas son las posibilidades y variantes que afectan al patrimonio artístico, pues entre los extremos de la creación y su completa desaparición o pérdida, median numerosos matices

¹ Sabemos por extraña casualidad el nombre del arquitecto que alzó tan potente obra; Gaius Iulius Lacer y la fecha de la construcción, 106. Ello consta en el templete alzado a la entra del puente. El mismo arquitecto tuvo plena conciencia de la magnitud de esta obra, dejando escrito en verso, en la lápida que hace de dintel en la puerta del templete, esta predicción en elogio de su fábrica.

que determinan, por otra parte, la posibilidad de su recuperación o restauración. Algo que ha desaparecido por completo no se puede restaurar, pero sí aquello que ha sufrido determinados daños. Dependiendo del alcance de éstos, así serán las posibilidades de reintegración.

Por otra parte, tampoco debemos olvidar que la restauración o intervención en la obra de arte, no tiene por que ser siempre necesariamente positiva y, en cualquier caso, requiere de un exhaustivo estudio previo de la misma antes de proceder a su alteración.

En este sentido, cualquier tipo de actuación sobre un objeto artístico supone una alteración del estado prístino del mismo. Está claro que, en esto, también hay multitud de posibilidades y grados, pues es preferible intervenir sobre una obra de arte, que dejar que se pierda por su deficiente estado de conservación.

El mal uso o abuso en los procesos restauradores no siempre procede de la mala intención o el error humano intencionado², sino, las más de las veces, del desconocimiento. Este, que es uno de los grandes problemas humanos, conduce a actuar erráticamente. El rigor científico, los avances tecnológicos y la investigación en nuevas técnicas, materiales y productos, han solucionado muchos problemas al respecto. En épocas anteriores, las restauraciones que se llevaban a cabo resultaban muchas veces más perjudiciales que el propio y natural proceso de deterioro de la obra de arte, pues alteraban (bien con productos químicos no apropiados, bien con intervenciones tales como los reentelados) de modo irreversible el equilibrio de los factores que forman parte del objeto artístico (materiales, soportes, técnicas, etc.), haciendo por tanto irre recuperable el aspecto original. Hoy, afortunadamente, los procesos e intervenciones restauradoras se llevan a cabo con rigurosos criterios científicos apoyados por estudios y análisis, tanto físicos como contextuales de la obra objeto de intervención. Así pues, una de las máximas actuales de la teoría y práctica de la restauración es que todos los procedimientos deben ser reversibles y, por tanto, deben poder dejar la obra en el estado inmediatamente anterior a la intervención.

Es cierto también que entre los factores incontralables entran a jugar parte, a veces de manera decisi-

va, catástrofes naturales tales como incendios, inundaciones o terremotos. Sin embargo, tal como hemos apuntado, es el ser humano la principal amenaza para sus propias creaciones.

En este sentido, muchos son los sombríos factores que determinan la destrucción del patrimonio artístico por causas "humanas", entre los que destacan sobremanera los conflictos armados que, casi siempre, tienden a dotar a las obras de arte de un contenido político que, por sí mismo, resulta de todo punto absurdo. Es así que, desde siempre, las obras de arte han pagado con "su vida" lo que los hombres hacen, piensan o ejecutan.

Sin embargo, estas no son las únicas causas extrínsecas del deterioro o destrucción del patrimonio artístico. Otros muchos factores, si bien tal vez no con tanto poder destructor como la barbarie y sinrazón que suponen las guerras, han contribuido a la pérdida de patrimonio a lo largo del tiempo. Centrándonos en España, pensemos por ejemplo en procesos tan decisivos como las desamortizaciones del siglo XIX que generaron, si bien quizá no tanta destrucción, si desde luego una enorme dispersión del patrimonio artístico dentro y fuera de nuestras fronteras. Muchos fueron los objetos que, puestos en manos desconocedoras, se vendieron o, mejor dicho, se malvendieron. La situación fue hábilmente aprovechada por anticuarios que compraban a muy bajos precios y después revendían a coleccionistas españoles y sobre todo extranjeros. Se inicia en esos momentos un largo y constante expolio de nuestro patrimonio, que contó con varios nefastos factores que lo favorecieron. A una sociedad falta de cultura y desconocedora del valor de sus propias obras y monumentos, se unió la picaresca y el aprovechamiento mal intencionado de aquellos que sí eran conscientes del enorme patrimonio español y, como no, la desidia de autoridades y políticos a quienes competía su defensa y conservación, demasiado ocupados en perpetuarse en las esferas del poder. Con el tiempo, el enrarecimiento del ambiente prebélico y, finalmente, el estallido del horror de la Guerra Civil de 1936 a 1939, terminaron de dar la puntilla a una buena parte de nuestro rico patrimonio.

La exclaustración llevaba aparejada, asimismo, el abandono de los contenedores, es decir, los conventos y monasterios, en sí mismos importantes obras arquitectónicas. Mal compañero de la conservación es el abandono que, poco a poco, determina la ruina de los edificios por falta de uso y, por tanto, de manteni-

² Salvo en algunos flagrantes casos (incluso actuales) de restauraciones en ocasiones muy agresivas y a todas luces excesivas.

miento. En el caso concreto que nos ocupa, el cierre de conventos y monasterios determinó en muchos casos el traslado de sepulcros monumentales a otros lugares, a veces de manera precipitada, con el perjuicio y daño que ello pudo ocasionar, no solo desde el punto de vista de la conservación, sino de la alteración contextual de la obra de arte, fundamental a la hora de intentar comprender sus usos y funciones.

Antes de las desamortizaciones del siglo XIX, en el siglo anterior, tras la muerte de Carlos II, se produjo el estallido de la guerra de Sucesión cuyas campañas en tierras hispanas produjeron una primera gran oleada de destrucción de nuestro patrimonio. Luego vino la guerra de la Independencia, en la que las tropas francesas destruyeron, expoliaron, saquearon y robaron buena parte de nuestro patrimonio, aunque la Península no fue la única damnificada por las ansias expansionistas de Napoleón. Muchas obras de arte salieron entonces de nuestras fronteras para formar el Louvre y otros museos y colecciones francesas, y otras muchas fueron gravemente dañadas. Por mencionar algún ejemplo significativo, señalaremos el caso de los daños sufridos por el profanado sepulcro de mármol genovés del Infante don Juan en el monasterio de Santo Tomás en Ávila, obra de Domenico y Alessandro Fancelli, algunos de cuyos relieves fueron mutilados en 1809 durante la guerra de la Independencia. También sufrió los estragos de esta guerra el espectacular sepulcro en forma de estrella de los reyes Juan II de Castilla y Juana de Portugal, padres de Isabel la Católica, labrado en alabastro por Gil de Siloé para la Cartuja de Miraflores en Burgos, que fue ocupada y saqueada por los franceses en 1808. Y como estos, tantos otros.

Más tarde, el patrimonio hubo de sufrir las guerras Carlistas y, como no, la fatídica Guerra Civil iniciada en julio de 1936.

Es muy evidente que la mayoría del patrimonio histórico-artístico es de carácter religioso o a él está asociado de una u otra manera. Este hecho ha determinado su sistemática destrucción en momentos de agitación anticlerical. Las quemaduras de conventos, iglesias y monasterios, con todo lo que contenían, han sido devastadoras en este sentido. Son casi incontables los objetos de arte que han perecido entre las llamas provocadas por la iniquidad humana. Pensemos en los retablos, pinturas (murales y de caballete), esculturas, ropa y objetos litúrgicos, orfebrería (que, claro está, por su valor intrínseco nunca era quemada sino robada), libros, archivos, sepulcros, re-

jas, artesonados o muebles, perdidos para siempre en números tales que produce escalofríos tan solo pensarlo. A esto se unen los robos, saqueos, despojos, mutilaciones y destrozos de todo tipo de objetos de arte de carácter religioso.

Pero no todo responde a actos de violencia descontrolada, sino que debemos tener también en cuenta los cambios de gusto o modas operados a lo largo de los siglos, que han determinado que unas obras se sustituyan por otras, destruyendo o modificando las primeras de un modo “oficial” y pacífico, o condenándolas al ostracismo tras paredes reencaladas, oscuros almacenes o húmedos sótanos. Pongamos tan sólo como ejemplo las completas destrucciones de muchas de las mezquitas mayores para levantar sobre sus enormes solares soberbias catedrales románicas y góticas, convertidas en símbolo del triunfo del Cristianismo sobre el Islam. Contemplado desde nuestra perspectiva actual, esto también es un flagrante atentado contra el patrimonio artístico; pero nosotros no vivimos en el siglo XII o XIII. Caso paradigmático de “convivencia” entre el arte musulmán y el cristiano, lo encontramos, afortunadamente, en la extraña mezcla mezquita-catedral de Córdoba, gracias al cual ésta se salvó de seguir el mismo camino que sus compañeras de Sevilla o Toledo. En cualquier caso, no hace falta buscar los extremos religiosos para encontrar causas de destrucciones. Los mismos cristianos construyeron sus iglesias románicas sobre otras anteriores prerrománicas y estas, a su vez, sobre las paleocristianas preexistentes. Del mismo modo, la llegada del gótico determinó el abatimiento de muchas iglesias y catedrales románicas para ampliarlas y reedificarlas con el nuevo esplendoroso estilo.

Los sepulcros monumentales tampoco se libraron de las mudanzas ocurridas en siglos pasados. Pongamos como ejemplo el sepulcro de finales del siglo XV del primer señor de Ampudia, Pedro García de Herrera y su mujer, María de Ayala, en la iglesia de San Miguel de la localidad palentina de Ampudia. Al parecer, con el cambio de patronazgo del templo que pasó a la Casa de Lerma durante el siglo XVII, el sepulcro debió ser desmantelado, disgregándose sus piezas, cuyos restos aparecían dispersos por la iglesia, reaprovechándose algunos otros fragmentos para construcciones dentro del templo. La figura de don Pedro se encontraba gravemente mutilada y había perdido por completo la pierna derecha, el pie izquierdo, la hoja de la espada, así como el antebrazo y mano izquierda. Afortunadamente, el sepulcro ha sido reintegrado y restaurado re-

cientemente por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León³.

Algo similar ocurre con los coros y sus sillerías cuando en determinado momento y, por supuesto, sin ningún tipo de criterio científico, se decide que deben quitarse del medio de los templos, es decir, del lugar para el que fueron concebidos y en el que siempre estuvieron, por la simple razón de que, al parecer, molestan la visión del altar mayor. Con este razonamiento, por supuesto el rigor desaparece, pues el modelo hispano de coros catedralicios en el centro de la nave mayor, fue siempre concebido de ese modo, porque la catedral, contra lo que hoy pueda parecer, nunca ha sido un museo, sino que, como casi todas las obras de arte, fueron concebidas con un sentido y una funcionalidad que, claro está, tenía sentido dentro de la sociedad que las creó y para la que fueron creadas⁴.

Nuestra labor como historiadores del arte, es intentar encajar esas obras dentro de su contexto histórico, para poder llegar así a una satisfactoria comprensión de las motivaciones que determinaron su creación y de los usos y funciones que se les concedieron.

La eliminación de los coros llevó aparejada indefectiblemente también la de los trascoros, laterales y rejas, con lo que ello conlleva en cuanto a esculturas, pinturas, etc. Del mismo modo, desubicados, en algunas ocasiones se perdieron también los órganos.

Por lo demás, debemos mencionar también la cada vez mayor despoblación de zonas rurales, con los peligros que ello implica para el patrimonio. Las iglesias y ermitas de zonas rurales con escasa población están generalmente ubicadas en lugares solitarios y carecen de vigilancia o de cualquier sistema de seguridad. Esto facilita la impunidad y facilidad de los robos, sobre todo de pequeñas piezas fácilmente transportables, tales como pequeñas tallas de retablos, esculturas devocionales, pinturas, ornamentos, objetos litúrgicos, etc.

Ironías del destino, paradójicamente una destrucción ha llevado aparejada, en ocasiones, el descubrimiento de obras de arte anteriores en el tiempo que quedaron ocultas por las obras destruidas. Es el caso, por ejemplo, de las pinturas murales de la iglesia parroquial de Arbanies, provincia de Huesca. En el siglo XVIII, se decidió la renovación del templo con la cons-

trucción de un retablo mayor para la cabecera, en la que se encontraban unas pinturas murales del siglo XIV que, a partir de ese momento, quedaron ocultas tras la máquina barroca. Tras la quema del retablo durante la Guerra Civil aparecieron las pinturas inéditas, cuya primera noticia e imágenes ofrece, precisamente, el Catálogo Monumental de Huesca (Arco Garay, 1942: Tomo I, 7-8 y 142-143; Tomo II, figs. 220-221)⁵.

Los sepulcros monumentales

La trascendental importancia del Catálogo Monumental de España para el estudio de la Arqueología y la Historia del Arte en España, ha sido ya suficientemente ponderada en esta y otras publicaciones. Sin embargo, queremos aún insistir en el valor insustituible que tienen, sobre todo aquellos que se realizaron antes de la cesura que marcó en la Historia de España y en la propia de los catálogos, la Guerra Civil. Es necesario, pues, seguir recordando el enorme valor de este monumental trabajo para el estudio de obras de arte desaparecidas, no solo por las descripciones de las mismas y los datos aportados, sino también por el valor que ya se concedió al uso y recurso a la fotografía como instrumento fundamental de estudio para la disciplina de la Historia del Arte, cosa que hoy resulta absolutamente imprescindible para todos aquellos que nos dedicamos a este mundo. En algunas ocasiones, las fotografías que acompañan a los textos, muchas de ellas inéditas al igual que algunos de los volúmenes en que se incluyeron, son el único testimonio gráfico con que contamos para hacernos una imagen visual de obras desaparecidas o dañadas, ofreciéndonos, al menos, su aspecto anterior a la contienda, convirtiéndose, pues, en valiosos documentos para la investigación.

Es evidente que en estas pocas páginas no se pretende, ni mucho, menos hacer un catálogo exhaustivo de sepulcros monumentales desaparecidos o dañados, pero

⁵ La referencia a las pinturas aparece tan sólo en la publicación del Catálogo en 1942, que incluye numerosas modificaciones y ampliaciones respecto del original. En el texto original, de 1920, como es lógico, no solo no se mencionan las pinturas, sino que incluso no aparece siquiera incluida la localidad. Para más detalles sobre la redacción de este Catálogo y sus vicisitudes antes y después de la Guerra, véase el fundamental trabajo de López-Yarto Elizalde, 2010: 55-57 y 86-89; así como el de Wifredo Rincón García sobre los Catálogos Monumentales de Aragón, en este mismo volumen.

³ *Patrimonio*, 32, enero-marzo, 2008: 32-35.

⁴ Véase al respecto, Navascués Palacio, 1998 y 2000: 15-19 y 23-24; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1992: 229

si, al menos, señalar algunos ejemplos significativos que aparecen recogidos en los catálogos de las diferentes provincias. Unos definitivamente perdidos; otros, aunque mutilados y deteriorados, sobreviven en la actualidad; unos pocos, los más afortunados, han sido restaurados; otros, trasladados a otros lugares y abandonados, esperan su turno para ser rescatados del olvido, etc.

Uno de los ejemplos más palmarios y lamentables de sepulcro monumental desaparecido, es el impresionante y famoso de fray Francisco Ruiz (*ca.* 1476-1528), obispo de Ávila (1514-1528), amigo, compañero y fiel colaborador de Cisneros. El sepulcro estuvo en el convento toledano de San Juan de la Penitencia, destruido por completo durante la Guerra Civil. Es, sin duda, una de las pérdidas más notables de escultura genovesa en España (fig. 1).

A pesar de haber desaparecido, son muchos los datos y detalles que conocemos sobre este monumental sepulcro, pues interesó desde el principio a eruditos y viajeros debido a su entidad y magnificencia.

El convento de monjas franciscanas de San Juan de la Penitencia había sido fundado por el cardenal Cisneros en 1514 y terminado poco después. Tal como indica la inscripción del sepulcro, a ello añadió el obispo de Ávila, nacido en Toledo, la construcción o renovación de la Capilla Mayor que incluía la erección del gran retablo donde figuraban los retratos de ambos prelados (Gómez-Menor Fuentes, 1971: 14) y pendían sus capelos. Era su intención colocar en ella, en el lado del evangelio, su propio mausoleo (Conde de Cedillo, 1919: 234-237) que fue encargado en Génova a los Aprile, originarios de la localidad de Carona en Lombardía, una de las familias de picapedreros, canteros y escultores más importantes del momento, algunas de cuyas obras, en colaboración con otros artistas, eran bien conocidas en la península⁶.

Fray Francisco había ido a Roma en 1522 acompañando a Adriano de Utrecht que, desde antes ser elegido Papa, se encontraba en la Península Ibérica



Figura 1 (Detalle). Sepulcro del obispo fray Francisco Ruiz en el convento toledano de San Juan de la Penitencia, antes de su destrucción. Archivo Moreno. IPCE. Ministerio de Cultura. Detalle: Biblioteca Tomás Navarro Tomas, CCHS, CSIC, fondo Gómez Moreno/Orueta.



Figura 1. Sepulcro del obispo fray Francisco Ruiz en el convento toledano de San Juan de la Penitencia, antes de su destrucción. Archivo Moreno. IPCE. Ministerio de Cultura.

desempeñando importantes cargos políticos⁷. En la Ciudad Eterna nuestro obispo asistió a la proclamación del nuevo Papa, Adriano VI (que murió al año siguiente) y permaneció allí hasta la elección del nuevo pontífice, Clemente VII, a finales de 1523.

En el viaje de vuelta, pasó por Génova en el verano de 1524 para embarcarse rumbo a España y allí, mientras esperaba navío, él mismo encargó su sepulcro a la conocida saga de los Aprile. Como señala el marqués de Lozoya (1957: 16), tal vez las recientes muertes de sus protectores, el cardenal Cisneros y el propio Papa, le animaran a encargar su sepultura, aprovechando además que se encontraba en el lugar por excelencia del preciado mármol de Carrara. Es en este punto donde, curiosamente, coincide punto por punto todo el proceso de encargo del sepulcro con el llevado a cabo por don Fadrique Enríquez tan solo unos años antes (López Torrijos, 1987: 370). De hecho, uno de los hermanos Aprile, Antonio Maria, junto a Bernardino Gazini, se encontraba en esos momentos en Sevilla instalando los mausoleos de los padres del marqués de Tarifa. Por eso, el obispo Ruiz hubo de dirigirse a otro de los hermanos Aprile, Giovanni Antonio que, junto a otro escultor genovés, Pier Angelo Della Scala, ejecutarían finalmente el mausoleo. El obispo era un hombre de elevada sensibilidad artística y gusto por la escultura renacentista. No en vano, ejerció una importante labor de mecenazgo artístico impulsando durante su pontificado obras de carácter renacentista en su sede catedralicia, ejecutadas por Vasco de la Zarza y sus discípulos, que culminan en el famoso sepulcro de “El Tostado”, en el trascoro de la catedral. El contrato se firmó el 5 de junio de 1524, estipulándose un tiempo de un año para la conclusión de la obra, y un precio de 825 ducados. Es probable que incluso fray Francisco presentase un bosquejo o tuviese una idea muy clara

de lo que quería para su sepulcro (Justi, *ca.* 1900: 106) a partir de los ejemplos que había podido ver en Roma y Génova (López Torrijos, 1987: 372). Así parece indicarlo la parte central, en la que, de modo muy teatral, dos ángeles retiran y recogen la cortina del dosel, muy similar a como aparece en el monumento fúnebre del cardenal Giorgio Fieschi, de la catedral de Génova (Tagliaferro, 1987: 246). El documento del contrato es muy minucioso y contiene cláusulas muy precisas acerca de cómo debía ser el monumento, lo cual confirma los conocimientos y gusto artístico del prelado⁸. Así, por ejemplo, se estipula que el mármol (de Carrara, claro está) debe ser “el mejor, más escogido y más fino”, que se encuentre en las canteras, sin mácula alguna, como el de los sepulcros del cardenal Cisneros y los Reyes Católicos, y aún mejor si fuese posible; la talla muy suave y transparente, la ornamentación rica, delicada y fina (Justi, *ca.* 1900: 106-107)⁹. Cumpliendo con lo establecido en el contrato, en la primavera de 1526 el monumento estaba terminado y listo para ser transportado e instalado en su ubicación definitiva. Para ello, vemos de nuevo a Bernardino Gazini viajando a España para ocuparse de las labores de supervisión de las operaciones de erección del monumento, por las que recibió seis escudos de oro por parte de Scala para gastos de manutención y alojamiento (Justi, *ca.* 1900: 108). A pesar de haberse señalado algunos elementos que podrían no corresponder con el plan original –añadidos “toledanos” una vez instalado el monumento–, desde el momento de su colocación siempre se ha alabado como obra de extraordinaria belleza, destacando la cabeza del prelado que, al parecer, podría ser una *vera efigie* del mismo, bosquejada mientras se encontraba en Génova (Justi, *ca.* 1900: 108).

Desde el momento de su instalación, el monumento captó la atención y admiración de quienes lo contemplaban. Ponz le dedica en su texto una extensa noticia, que nos sirve perfectamente como descripción general del sepulcro:

Cerca de esta Iglesia se encuentra otra de Monjas, llamada S. Juan de la Penitencia, y en el Presbiterio se vé un Sepulcro magnífico de un Obispo de Avila, como consta del letrado en re-

⁶ Por ejemplo, los magníficos sepulcros, contemporáneos al que nos ocupa, de Pedro Enríquez y su mujer, Catalina de Ribera, encargados en Génova por el hijo de ambos, el famoso “viajero” don Fadrique Enríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa, a su vuelta de Tierra Santa en 1520. Los sepulcros estuvieron originariamente ubicados en la Cartuja de las Cuevas de Sevilla, en la que se pensaba construir el panteón familiar. En 1842 fueron trasladados a la capilla de la Universidad Hispalense, donde hoy se encuentran.

⁷ Adriano VI fue elegido en enero, pero no fue proclamada hasta agosto de 1522 pues se encontraba en España cuando fue elegido. La relación de este Papa con la Monarquía fue muy estrecha, pues había sido incluso nombrado regente de Castilla por el propio Carlos V del que, a la sazón, había sido preceptor. Como bien sabemos, fue el último Papa no italiano hasta la elección de Juan Pablo II cuatro siglos y medio más tarde.

⁸ Son prácticamente las mismas que había hecho incluir en el contrato para el sepulcro de Cisneros.

⁹ Toma los datos sin duda de Alizeri.

dedor de la capilla, el qual dice: “Esta capilla mandó hacer el Reverendísimo Señor don Fr. Francisco Ruiz, Obispo de Avila, del Consejo de S. M. compañero del Ilustrísimo Cardenal Arzobispo de Toledo, Gobernador de España, fundador de esta Casa, su Señor, por lo qual se enterró aquí. Falleció año MDXXVIII. á XXIII. de Octubre”.

Este Sepulcro, por tener un mérito sumo, y ser uno de los mejores ornamentos que se hallan en las Iglesias de Toledo, se lo quiero describir á V. con alguna individualidad. Es una gran máquina de bellissimo marmol, colocada al lado del retablo en la parte del Evangelio, cuya figura se parece á la de un altar¹⁰. Sobre una gran piedra, que dividida en tres pilastras forma tres pedestales, hay igual número de estatuas sentadas, casi del tamaño del natural, y son la Fé, Esperanza, y la Caridad. Entre las pilastras están las armas del Obispo, que son cinco castillos. Se sigue un nicho cuadrado, dentro del qual se vé la urna, cama, y estatua echada sobre ella. En la frente de la urna hay dos niños llorosos, que tienen una targetita, y en el fondo del mismo nicho quatro Angeles, que levantan una cortina. A los lados hay dos pilastras dóricas, que sostienen su arquitrave, friso y cornisa; y en el friso se lee el letrero: *Beati mortuis, qui in Domino moriuntur. Mas afuera se levantan dos columnas labradas de un gusto mas antiguo; pero ejecutadas con la mayor diligencia; en lo que se vé lo que tengo dicho á V. que quando se iba introduciendo la mejor manera de arquitectura, no acababan de abandonar la otra, en la que verdaderamente habian ejecutado maravillosas labores. Entre estas columnas, y pilastras, á cada lado una estatua, y son Santiago, y S. Andres, y más arriba unos niños. Sobre el expresado cuerpo dórico, que comprehende el nicho, se levanta una especie de ara, y delante está de baxo relieve la Anunciacion, á los lados dos estatuas; es á saber, de S. Juan Bautista, y S.*

Juan Evangelista. Estas son como de la mitad del tamaño de las Virtudes. Sobre todo hay un Crucifixo¹¹, y á los lados S. Juan, y nuestra Señora, figuras del natural; y toda esta máquina queda cerrada por un arco que se levanta de las referidas columnas exteriores, trabajado igualmente que aquellas de follages, &c. Acaso este Sepulcro, que como dice Alvar Gomez en la Vida del Cardenal Cisneros, fue trabido de Palermo¹², fue ejecutado por dos artifices: puede ser que algo se hiciera en Toledo, y que consista en esto la diversidad del trabajo (Ponz, 1787: Tomo I, 193-196).

De aquí en adelante, el sepulcro es mencionado y descrito por aquellos que se han ocupado de los monumentos de la Ciudad Imperial. De Amador de los Ríos (1845: 186-188); a Sixto Ramón Parro (1857: Tomo II, 155 y ss); Vizconde de Palazuelos (1890: 1037-1038); y Justi (ca. 1900: 106-109) hasta llegar al Conde de Cedillo en su Catálogo de la Ciudad de Toledo, último estudio de importancia realizado antes de la destrucción del convento y, con él, de todo lo que contenía, incluido el sepulcro.

Efectivamente, el Catálogo de Toledo se detiene en describirlo aunque, al menos en parte, parece no hacerse eco de algunos de los trabajos fundamentales ya publicados entonces¹³ que nos proporcionan los datos y detalles principales sobre el mismo. Estos han sido básicamente repetidos por todos aquellos que, desde entonces, se ocuparon del tema.

Lamentablemente, el original del tomo correspondiente a Toledo ciudad no incluye fotografías (sólo hay fotos de la provincia), pero afortunadamente se conservan fotos de antes y después del incendio que nos permiten ver el aspecto anterior y el lamentable estado en que quedó tras el siniestro.

Como decimos, el convento sufrió los devastadores efectos del incendio que lo asoló en julio de 1936¹⁴. Sin

¹⁰ Efectivamente, este tipo de sepulturas monumentales se vienen clasificando como tumba en forma de retablo, sin arco triunfal, como sí tienen, en cambio, las de Pedro Enríquez y su esposa. Véase al respecto: Redondo Cantera, 1987.

¹¹ Que se asienta sobre un pelicano. El Catálogo (Conde de Cedillo, 1919: 236) señala que el crucifijo era un añadido en madera. Observando las fotografías del estado del sepulcro tras la destrucción, comprobamos que, al menos la cruz, era también de piedra, pues se conservaba empotrada en el muro. Tal vez, la figura de Cristo crucificado sí fuese de madera.

¹² Resulta curioso que el dato ofrecido por Alvar Gómez de Castro, a pesar de haberse demostrado que el mármol era de Carrara, haya tenido una considerable fortuna, pues aparece también en el Catálogo y en los informes de destrozos de obras de arte en Toledo tras la Guerra (AHN, FC, Causa General, 1049, exp. 16. p. 63). Gallego y Burín (1938: 199), es mucho más ambiguo al respecto pues nos habla de un “magnífico sepulcro del fundador de la Capilla mayor, que se dice fue traído de Italia”.

¹³ El de Justi básicamente.

¹⁴ En la *Relación de los daños ocasionados por los Marxistas en el Tesoro artístico de Toledo*, de 12 de junio de 1939 (AHN, FC, Causa General, 1049, exp. 16, pp. 63-64), se indica 1926, producto claramente de un error tipográfico. Según el mismo, el incendio duró nada menos que tres días.

entrar en mayores detalles, el resultado fue la ruina y destrucción completa de la mayor parte del convento y de la iglesia del mismo¹⁵. Respecto al sepulcro, las fotografías del estado posterior son bastante elocuentes de los terribles daños sufridos (fig. 2). En cualquier caso, encontramos algunas ambigüedades y ciertas contradicciones en los varios informes que se hicieron del estado del patrimonio artístico y arquitectónico después de la toma de la ciudad por las tropas nacionales. Gallego y Burín (1938: 199), habla de que *todo ha sido destruido: [...] y el magnífico sepulcro del fundador de la Capilla mayor [...] todo quedó deshecho, desapareciendo así este magnífico monumento [...] todo esto se ha perdido para siempre*. En las relaciones e informes incluidos en la Causa General, sin embargo, se indica que *está muy destrozado el notable sepulcro barroco*

*de un Cardenal, situado en el presbiterio, al lado del Evangelio*¹⁶. En la *Relación de los daños ocasionados por los marxistas en el tesoro artístico de Toledo* (12 de junio de 1939), se hace alusión a Fray Francisco Ruiz del que se ha *perdido también su sepulcro del renacimiento italiano*. Los trabajos del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional estaban destinados a desescombrar la ruina y recuperar lo que fuese posible. Entre sus informes se cita el sepulcro del obispo que *se encuentra en gran parte destrozado y calcinado* (García Martín, 2009: 165). Incluso el marqués de Lozoya, ya en 1957, hace la precisión de que el monumento *fue casi totalmente destruido en el incendio que en 1936 redujo a cenizas la maravilla mudéjar de San Juan de la Penitencia* (Marqués de Lozoya, 1957: 17). Efectivamente, las fotografías nos muestran que algo, aunque ciertamente muy destruido, se conservaba tras el incendio. Sea como fuere, el caso es que desconocemos el destino final de eso poco que quedó.

Como bien sabemos, Toledo fue una de las ciudades españolas cuyo patrimonio histórico-artístico más sufrió con la confrontación bélica. Ejemplo sangrante de ello es el estado de completa ruina en que quedó el Alcázar. Muchos otros edificios tuvieron, asimismo, que soportar el conflicto y, con ellos, también los sepulcros monumentales que contenían. Entre ellos, destacaremos por su importancia el del cardenal Tavera, última obra de Berruguete (terminado en 1561 pocos días antes de morir el artista), situado en el crucero de la Iglesia del Hospital de San Juan Bautista, Tavera o de Afuera, donde este importante prelado decidió ubicar su mausoleo. Este magnífico sepulcro, realizado siguiendo el modelo del de Cisneros, despertó también desde el principio la admiración y el interés de cuantos lo contemplaban, siendo igualmente abundante la bibliografía sobre el mismo. De nuevo y como suele ocurrir, dependiendo de las fuentes encontramos informaciones ambiguas e incluso contradictorias sobre los causantes de los destrozos. De la misma manera, no coinciden unánimemente en la descripción de los daños¹⁷. En cualquier caso, el sepulcro, colocado bajo la cúpula del crucero, hubo de sufrir los efectos del hundimiento de la linterna, cayendo los escombros sobre la cama sepulcral, lo que produjo desperfectos en algunos relieves, figuras y en el rostro del cardenal. La

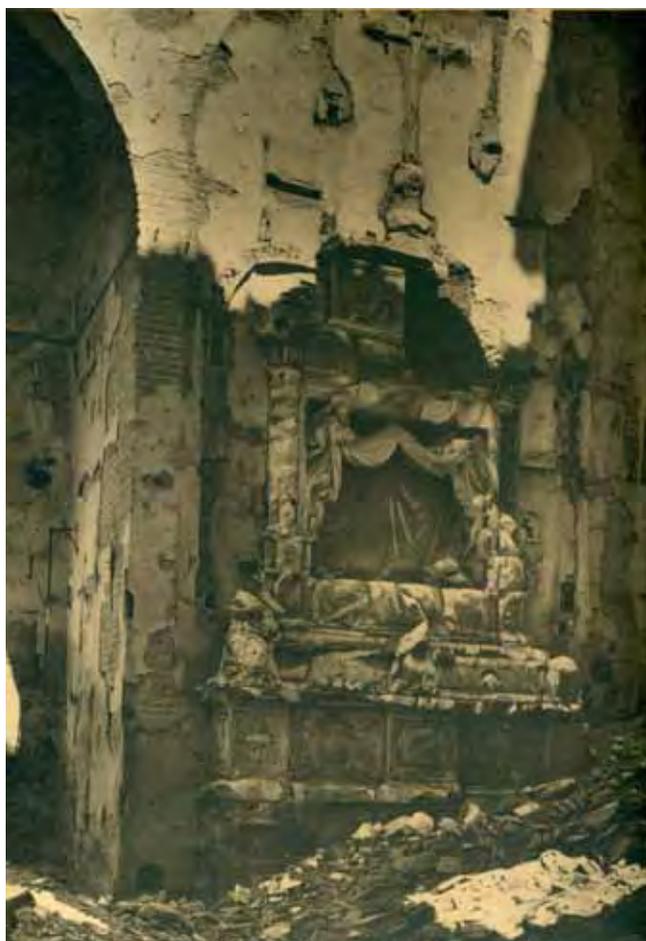


Figura 2. Estado en el que quedó el sepulcro de fray Francisco Ruiz en el Convento de San Juan de la Penitencia de Toledo tras el incendio. Archivo Particular.

¹⁵ De la que subsistió, aunque muy dañada por el fuego, la reja plateresca.

¹⁶ AHN, FC. Causa General, 1049, exp. 16, p. 8.

¹⁷ Véase al respecto AHN, FC, Causa General, 1049, exp. 16, pp. 7 y 62; Gallego y Burín (1938: 200); Cerro Malagón (2002: 131-132) y García Martín (2009: 177-179).

linterna arrastró en su caía la lámpara central produciendo un incendio que afectó al sepulcro, ennegreciéndolo¹⁸ y manchándolo de aceite.

Sin embargo, puesto que el conde de Cedillo no llegó a terminar la parte del Catálogo en la que debería haber estado incluida la descripción del Hospital y el sepulcro del Cardenal, nos limitaremos aquí a mencionarlo de pasada.

Dentro de la provincia de Toledo, en Talavera de la Reina, se conservan los sepulcros del cardenal que fuera arzobispo de Sevilla, fray García de Loaysa, y sus padres en el antiguo monasterio dominico de San Ginés. Los sepulcros están en muy mal estado de conservación, pues sufrieron un enorme deterioro a lo largo del siglo XIX. Del mausoleo del cardenal sólo se conserva la estatua yacente que se encuentra en pésimo estado y ha sufrido varios traslados y profanaciones¹⁹. A pesar de que Gallego y Burín no lo consigna, los informes incluidos en la Causa General señalan que el sepulcro había sido bárbaramente mutilado (García Martín, 2009: 233). Sin embargo, el conde de Cedillo (1909-1919: 175-176)²⁰, que vio la estatua yacente en la capilla de las Nieves de la parroquia de San Salvador de los Caballeros, indicaba ya que la cara y las manos estaban mutiladas.

Otro de los sepulcros más famosos y espectaculares que hubo de sufrir los estragos de la Guerra Civil fue el del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares. Junto con los del infante don Juan, el de los Reyes Católicos y el de don Felipe y doña Juana, son, sin duda, los máximos exponentes de escultura funeraria de tipo exento de principios del siglo XVI, contribuyendo a introducir los nuevos gustos del renacimiento en Castilla. Al igual que estos últimos, fue encargado en 1518 por los albaceas del Cardenal al, ya por aquella época, afamado escultor²¹ florentino Domenico Fancelli. Uno de ellos era, precisamente, el obispo de Ávila fray Francisco Ruiz. Se da la triste casualidad de que incluso en la muerte y con la distancia de más de 400 años, los sepulcros de ambos amigos sufrieran

similar destino, aunque con diferentes resultados.

Como sabemos, aunque el sepulcro fuese encargado a Fancelli, este murió en 1519 mientras emprendía viaje a Carrara para ocuparse de labrar el mármol. Había tenido tiempo, al menos, de diseñar el monumento, por lo que continuó con las trazas Bartolomé Ordóñez, que también murió muy poco después (1520) mientras estaba en Carrara. Finalizarían las obras sus discípulos y colaboradores. El sepulcro fue traído a España en 1521 y montado en la capilla de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá, añadiéndosele tiempo después la famosa reja que lo rodeaba, cuyo dilatado proceso de realización (1566-1591) es bien conocido²². Sepulcro y reja estuvieron en la citada capilla hasta que a mediados del siglo XIX fueron trasladados a la Iglesia Magistral, comenzando así el calvario de idas y venidas con su desmontaje y montaje en varias sedes, que no hicieron sino deteriorar el conjunto más que el propio paso del tiempo. A grandes rasgos, las vicisitudes del conjunto formado por sepulcro y reja son las que siguen (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1985: 81-85; 89-99).

Con la venta de los edificios de la Universidad durante la desamortización, entre 1845 y 1847 el monumento es desmontado, embalado y posteriormente sacado de San Ildefonso, permaneciendo como depósito en dependencias del Ayuntamiento. En dichas condiciones permaneció hasta que en 1851 fue llevado a la Magistral y en 1857 fue montado de nuevo entre el coro y el presbiterio. Debajo se construyó una pequeña cripta en la que se depositaron los restos de Cisneros que habían sido localizados en 1850 y conservados desde entonces en la capilla de San Ildefonso de la Magistral.

Allí permanecieron instalados reja y sepulcro, intactos, hasta el 21-22 de julio de 1936 cuando la Magistral fue saqueada e incendiada. Los restos del Cardenal fueron también profanados y esparcidos por el suelo. Como consecuencia del incendio, se derrumbaron varios tramos centrales de la bóveda, cuyos escombros cayeron directamente sobre el sepulcro y reja, ocasionando gravísimos desperfectos que no harían sino acrecentarse con el estado de abandono en que quedó la iglesia. El Dr. Lacarra, comisionado por la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, visitó los restos de la destruida iglesia en varias ocasiones, constatando la ruina y desaparición de muchos de sus te-

¹⁸ Otro de los informes afirma que era debido a que junto al sepulcro se encendía un fuego. AHN, FC Causa General, 1049, exp. 16, p. 62.

¹⁹ Véase sobre los mismos: Nicolau Castro (2003: 267-276).

²⁰ *El Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo*, si que llegó a publicarse (Toledo, 1959).

²¹ Muy a principios del siglo XVI, había realizado el sepulcro (en este caso adosado) del arzobispo de Sevilla, don Diego Hurtado de Mendoza, por encargo del hermano de este, don Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar.

²² La documentación y la bibliografía al respecto son abundantes. Véase sobre todo ello González Ramos, 2008: 233-252.

soros artísticos. Las fotografías que se tomaron en septiembre de 1936 muestran la devastación ocasionada por el desplome de la bóveda central del crucero (fig. 3). En ellas aparece el sepulcro mutilado y cubierto de escombros, lo mismo que la reja. En marzo de 1937 volvía a visitar Alcalá e informaba de que:

En la Iglesia Magistral avanza velocísimo el proceso de destrucción, por obra de la naturaleza y de los hombres. Se han hundido completamente las bóvedas de la nave central y alguna de la nave del Evangelio [...] La iglesia ha quedado abandonada a todo el mundo, con lo cual ha desaparecido cuanto había en las capillas, a donde no había llegado el fuego. La verja del sepulcro de Cisneros ha desaparecido; quedan allí restos del armazón de la misma, pero no he visto nada de su labor artística. Solo entre escombros pude hallar dos barrotes

y alguna pieza pequeña labrada; en el Ayuntamiento encontré un florón y un escudo de la misma, que he traído a Madrid. Dos bloques del sepulcro (piezas de ángulo, que contienen figuras de Padres de la Iglesia) han sido arrancados violentamente a mano. La decoración del Sepulcro aparece mucho más mutilada que cuando lo visité la última vez en el mes de Septiembre (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1985: apéndice xv, pp. 245-246).

Al parecer, en el ínterin de tiempo transcurrido entre ambas inspecciones, la reja había sido retirada de entre los escombros y depositada en dependencias municipales. En ese mismo informe manifestaba la urgencia de trasladar a Madrid cuantas piezas de arte aún subsistían. Así pues, el sepulcro fue de nuevo desmontado y, junto a la reja y los restos de Cisneros, llevados a Madrid y depositados en los sótanos



Figura 3. Estado del sepulcro de Cisneros cubierto de escombros tras el desplome de las bóvedas de la Magistral de Alcalá de Henares. Donación Vaamonde Horcada. IPCE. Ministerio de Cultura.

del Museo Arqueológico, donde permanecieron hasta acabada la guerra. A partir de ese momento, los tres elementos del mausoleo se separan. El sepulcro fue restaurado en 1959 y llevado a Alcalá, instalándose de nuevo en su lugar original. La arqueta que contenía los restos de Cisneros, tras su paso por el Palacio Arzobispal de Madrid, fue finalmente inhumada en la Magistral en 1977 y allí reposan actualmente. La verja, de bronce, aún hubo de sufrir otro atentado pues, al parecer, al terminar la guerra fue vendida para ser fundida. Afortunadamente, pudo recuperarse en Asturias y sus restos permanecen en el Museo Arqueológico Nacional²³.

²³ Al parecer, los bronce supervivientes están ahora depositados en un almacén del Museo que se encuentra precisamente en Alcalá, mientras terminan las obras de reforma del edificio.

Como no podía ser menos, Ponz, que aún vio el sepulcro y la reja en su emplazamiento original, se detiene en describirlos, definiéndolos como *uno de los monumentos más magníficos que hay en España* (Ponz, 1787: Tomo I, 281-286).

El Catálogo de Madrid fue encargado a Francisco Rodríguez Marín en 1907, aunque el trabajo no se entregó hasta 1920 y sólo se llegó a hacer la parte correspondiente a la provincia (López-Yarto Elizalde, 2010: 32-33), incluyendo valiosísimas fotografías del estado de los sepulcros de Cisneros y Carrillo (figs. 4 y 5) antes de la destrucción de la Magistral.

Rodríguez Marín ofrece la descripción general del mausoleo de Cisneros y, siguiendo a Ponz, se centra en algunos problemas de conservación que ya presentaban entonces las figuras y adornos de la parte inferior del mausoleo que Ponz achacaba más que a la humedad de la capilla de San Ildefonso, al “manoseo” de *los muchachos e ignorantes antes de que la*



Figura 4. Sepulcro del cardenal Cisneros antes del incendio de la Magistral de Alcalá de Henares. Biblioteca Tomás Navarro Tomas, CCHS, CSIC, fondo Gómez Moreno/Orueta.

reja se pusiese (Ponz, 1787: Tomo I, 282-283). De esto se deduce que la reja fue encargada para proteger el monumento o bien, como señala Rodríguez Marín, citando un documento publicado en 1876 en la *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, que los daños ocasionados al poco de ser instalado, el día de la fiesta del Corpus Christi, motivasen el encargo de la verja (Rodríguez Marín, 1907-1920: 34). Al respecto, ofrece la interesante noticia de que *modernamente se han puesto nuevos dos balaustres, uno de los jarrones y algún otro elemento que se perdió en Madrid, cuando se trajo la verja al pensar trasladar a la corte el citado sepulcro* (Rodríguez Marín, 1907-1920: 35). Efectivamente, en los años del desmontaje del sepulcro de la capilla de San Ildefonso, se pensó trasladarlo a Madrid para ubicarlo en San Jerónimo. A este efecto la reja fue llevada a Madrid, aunque al no prosperar la iniciativa volvió a Alcalá, al parecer ya sin algunas de sus partes (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1985: 82-83).

Parecida suerte sufrió el sepulcro del arzobispo don Alonso Carrillo de Acuña, muerto en 1482. Realizado en alabastro blanco²⁴ entre 1482 y 1489, fue ubicado originariamente en el convento franciscano de Santa María de Jesús que él había fundado, más conocido como de San Diego. El sepulcro fue colocado en el medio de la capilla mayor, aunque posteriormente, por razones prácticas pues *hacía mucho estorbo* (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: 181-182), se trasladó al presbiterio en el lado del evangelio, donde lo vio Ponz (1787: Tomo I, 314-315). Tras la desamortización, el convento de San Diego fue derribado y el sepulcro del arzobispo trasladado a la Magistral en 1856, terminando de insta-

²⁴Lo que motivó sin duda que Rodríguez Marín pensase que era mármol, 1907-1920: 35.



Figura 5. Sepulcro del arzobispo Carrillo antes del incendio de la Magistral de Alcalá de Henares. Biblioteca Tomás Navarro Tomas, CCHS, CSIC, fondo Gómez Moreno/Orueta.

larse en 1857 entre el trascoro y los pies de la iglesia. A pesar de que el convento había sido saqueado por las tropas francesas, al parecer, el sepulcro no fue profanado, pues al desmontarlo se halló un féretro con los restos del prelado vestido de pontifical en aceptable estado de conservación (Rodríguez Marín, 1907-1920: 35; Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: 476). En aquellos momentos fueron ya restaurados con poco acierto, tal como indica Rodríguez Marín, algunas partes como el león de los pies o el báculo, que hubo de hacerse nuevo. También decimonónica era la reja que se instaló alrededor del sepulcro. El monumento no tenía la entidad artística que el de Cisneros, aunque se suele señalar el mayor realismo en el retrato y las manos del yacente, debido probablemente a que fueron modelados a partir de alguna mascarilla funeraria tomada del natural (Rodríguez Marín, 1907-1920: 35; Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: 182), como ocurrirá con el del cardenal Tavera. Por lo demás, presentaba la originalidad de utilizar como motivos decorativos relieves con las personificaciones de las virtudes asociadas a un contexto o programa funerario, ya a finales del siglo xv. Estos temas de origen italiano no pasarían a hacerse habituales en el resto de Europa hasta el siglo xvi (Hidalgo Ogayar, 1999: nº 4). Estaban colocadas en los lados mayores, entre los escudos heráldicos familiares, y en los lados menores. *Medallones con expresivos relieves, aunque bastante ejecutados*, en palabras de Rodríguez Marín.

En el citado informe de marzo de 1937 Lacarra señalaba *que otros sepulcros de la misma iglesia también han sufrido destrozos sin duda con la idea de buscar tesoros*. A pesar de esto, parece que hasta ese momento el sepulcro de Carrillo no había padecido demasiados desperfectos, pues en agosto de ese año volvía a informar de que *el sepulcro de Carrillo que se conservaba casi intacto, se halla destrozado por haber caído una bóveda sobre él y haber utilizado algunas piezas las familias que allí habitan para construir refugios. Deben recogerse todas y traerlas a Madrid o depositarlas en las Bernardas* (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: 528 y apéndice xxxviii). La iglesia seguía abierta e incluso era utilizada como refugio para varias familias que vivían dentro, acelerándose el proceso de ruina y destrucción de la misma, hasta el punto de que *el estado de suciedad y abandono de todo el recinto exigen tomar alguna medida radical con el mismo: o trasladar cuanto en ella ofrece algún interés o cerrarlo con obras de albañilería impidiendo el acceso al vecin-*

dario (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: 528 y apéndice xxxviii).

El hecho es que solo se conservan algunos fragmentos que, en la medida de lo posible, fueron re-compuestos y colocados en su lugar correspondiente en una restauración que se realizó a finales de los años noventa. Los restos que han podido ser reintegrados corresponden a la figura del yacente, casi entera, aunque con el rostro perdido; de los relieves que decoraban los laterales del túmulo se conservan dos de las virtudes (Justicia y Templanza) y tres escudos heráldicos. El conjunto reconstruido puede hoy verse en el museo de la Catedral Magistral.

Mejor suerte corrió un *sepulcro del primer tercio del siglo xvi que existe en la girola que se halla tal como lo vimos la última vez en el mes de Marzo, aunque lleno de inmundicias* (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: apéndice xxxviii). Se trata del bello sepulcro del canónigo Gregorio Fernández (fig. 6), tallado en alabastro y cubierto de *finos y menudos detalles de estilo plateresco italiano* (Rodríguez Marín, 1907-1920: 36). Tal como deja clara la inscripción de la lápida que hay sobre el yacente, era canónigo de la Magistral y había des-



Figura 6. Sepulcro del canónigo Gregorio Fernández en la girola de la Magistral de Alcalá. Archivo Moreno. IPCE. Ministerio de Cultura.



Figura 6 (detalle). Biblioteca Tomás Navarro Tomas, CCHS, CSIC, fondo Gómez Moreno/Orueta.

empeñado varios cargos en relación con el convento de San Juan de la Penitencia de Alcalá de Henares, en cuyo templo había mandado construir una capilla funeraria para su enterramiento. Allí fue enterrado tras su muerte en 1518, bajo el decorado arcosolio que aún podemos ver. De nuevo, el sepulcro hubo de sufrir también el traslado a la Magistral en 1884 (Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, 1990: 487-488).

En el informe varias veces citado de agosto de 1937, Lacarra también recomendaba que, ante el estado que presentaba la iglesia, “podría trasladarse algún sepulcro”. Efectivamente, a principios de 1938 el sepulcro del canónigo Gregorio Fernández era desmontado por la Junta Delegada del Tesoro Artístico y trasladado a Madrid, donde era depositado junto al del cardenal Cisneros (figs. 7 y 8)²⁵. El sepulcro presenta algunos desperfectos, producto probablemente de los sucesivos desmontajes y traslados. Por ejemplo, hay algunas faltas en la pilastra izquierda (según se mira) y están dañados algunos grutescos. De

la misma manera, a la figura del yacente le faltan las manos, que tenía juntas en oración; pero éstas habían ya desaparecido antes de su traslado en 1938. A pesar de todo, en general se conserva en bastante buen estado.

En muchas otras provincias encontramos testimonios de importantes sepulcros destruidos o dañados. En Guadalajara contamos con los penosos ejemplos de los magníficos sepulcros del siglo xv de los condes de Tendilla, don Iñigo López de Mendoza y su mujer, doña Elvira de Quiñones, enterrados en origen en la capilla mayor de la iglesia del monasterio de Santa Ana en Tendilla, de donde fueron trasladados a mediados del siglo xix a la iglesia de San Ginés en Guadalajara. También se encontraban allí los mausoleos con estatuas orantes (ya de inicios del siglo xvi) del adelantado de Cazorla, Pedro Hurtado de Mendoza (hermano de don Iñigo) y su esposa Juana de Valencia, que, previamente, habían sido ya trasladados en varias ocasiones (provenían en origen del convento dominico de Benalaque)²⁶. La iglesia fue asal-

²⁵ *Arte protegido*, 2003, n.º 77 y 117.

²⁶ Orueta, 2000 (todas las citas se refieren a la reedición): 97-109 y 204-207.



Figura 7. Desmontaje del sepulcro del canónigo Gregorio Fernández por la Junta Delegada del Tesoro Artístico. Fichero Junta de Incautación. IPCE. Ministerio de Cultura.

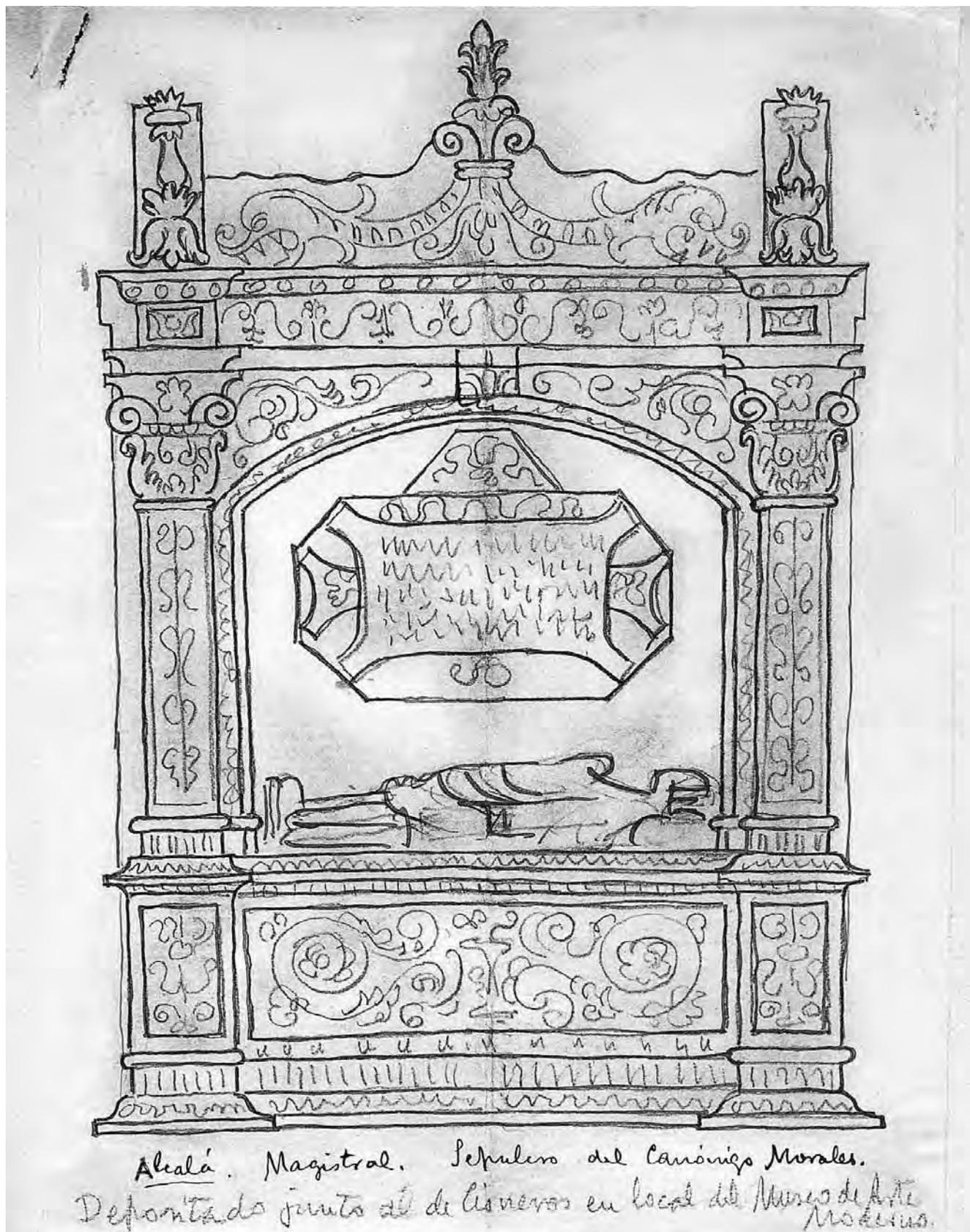


Figura 8. Dibujo del sepulcro del canónigo Gregorio Fernández realizado tras su desmontaje. Archivo General. IPCE. Ministerio de Cultura.

tada e incendiada en julio de 1936 con el resultado de la destrucción de los cuatro sepulcros, de los que tan solo queda algún fragmento en el museo de la Capilla Luis de Lucena en Guadalajara (García de Paz, 2003: 58-63). Juan Catalina en su texto para el Catálogo, cuando se refiere al monasterio arruinado de Santa Ana en Tendilla, menciona los restos de un arcosolio en el muro lateral izquierdo de la capilla mayor, transcribiendo una inscripción del friso alusiva a que allí yació el primer conde de Tendilla²⁷. Sin embargo, no se llegó a ocupar de Guadalajara capital, por eso los citamos aquí de pasada.

Lo mismo ocurre con el excepcional sepulcro del siglo XIII de doña Mayor Guillén de Guzmán que estuvo en el convento de Santa Clara en Alcocer. Catalina, a pesar de que sí se ocupa del pueblo y del convento (Catalina García, 1906: Tomo I, 45-48), no cita para nada el magnífico sepulcro, cosa que puede responder, tal como suponía Orueta, a que nunca llegó a entrar en la clausura para poder verlo (Orueta, 2000: 15-27). La escultura desapareció durante la guerra, sin que esté muy claro su destino final. Hace un par de años Christie's vendió un valiosísimo pergamino que contiene el contrato del sepulcro, lo cual ha permitido conocer el autor, así como algunos importantes detalles inéditos sobre el mismo²⁸.

Sí habla, en cambio, de algunos otros sepulcros que desaparecieron durante la Guerra Civil, como el grupo escultórico de la familia Barrionuevo o el del matrimonio Montufar. Las cinco estatuas orantes, de tamaño natural, de la familia Barrionuevo estuvieron en otras tantas hornacinas del lado del evangelio en la iglesia del pueblo de Fuentes (Catalina García, 1906: Tomo I, 177v-178). Eran de madera, pintadas de blanco, *no mal trazadas*. Catalina supone que son enterramientos más que simples estatuas memorativas de los señores de la villa. Indica también que probablemente responden a la misma mano y época, señalando y transcribiendo las inscripciones identificativas de cada uno de los personajes, colocadas sobre cada uno de ellos. Similares consideraciones hará, poco tiempo después, Orueta, añadiendo además algunos datos biográficos sobre los personajes de la familia y, sobre todo, fotografías de inestimable valor que Catalina no llegó a incluir en su estudio (Orueta, 2000: 262-268).

En el hastial derecho de la parroquia de Tamajón se levantó una capilla a fines del siglo XVI y, como declara el letrero que corre por la cornisa, la costearon Alonso de Montufar, hijo de Tamajón y su mujer en 1596. En el altar de frente a la puerta y delante de un crucifijo se ven las estatuas de blanco mármol, no muy exquisitas como obra de arte, de un caballero y una dama, de rodillas y en actitud orante: *presumo que aquellas esculturas representan a los fundadores* (Catalina García, 1906: Tomo II, 124). De nuevo Orueta ofrece casi idénticos datos, aunque con fotografía, da las medidas de las estatuas (1,30 metros) que dice son de alabastro y es más duro con su calidad pues afirma que son *de un arte bastante mediano, defectuoso, vulgar y amanerado* (Orueta, 2000: 261).

Nada dice Catalina, pues no se ocupa del pueblo, del importante grupo escultórico del mausoleo de Francisco de Eraso y su esposa acompañados de San Francisco, obra de Monegro, en el presbiterio de la iglesia de Mohernando, que Orueta publica como inéditos dedicándole numerosas páginas (Orueta, 2000: 227). Durante la Guerra Civil la iglesia sufrió importantes daños que por fortuna no afectaron demasiado a las esculturas. Fueron abandonadas y más tarde trasladadas al museo diocesano de Sigüenza, retornando no hace demasiados años a su iglesia original (Marchamalo Sánchez, 2001: 635-644; García de Paz, 2003: 135-136).

En Huesca, merece la pena comentar el importante monumento sepulcral de la ermita de San Salvador, en Selgua (fig. 9), que Arco Garay describe como

precioso sarcófago, que aunque obra de transición, ya mediado el siglo XIII, conserva todo su romanismo. Está hecho de piedra del país, con aplicaciones de pasta dura o barro cocido. Un arcosolio, con arquivoltas de puntas de diamante, entrelazos y arquillos, protege el arca sepulcral; sobre el cual se tiende la estatua yacente del personaje enterrado. Viste cota de malla y casco de hierro, al estilo de los grandes capitanes del siglo XIII. Desaparece casi el cuerpo bajo el amplio paños, sin que deje de verse por eso la espada corta. Diversas efigies aparecen en un hermoso relieve colocado bajo el arcosolio sepulcral, a la manera de las que vemos en el magnífico sepulcro de don Lope de Luna, situado en la llamada Parroquieta de La Seo de Zaragoza.

El arca sepulcral se apoya en columnitas de estilo también románico, las cuales tienen asiento en un suelo, sobre un leve zócalo.

²⁷ Catalina García, 1906: Tomo II, 131v-132. La paginación en ocasiones es "tipo folio", es decir, sólo incluye números de página cada dos hojas, pero otras veces es correlativa.

²⁸ http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5267930



Figura 9. Sepulchro de la ermita de San Salvador en Selgua. Biblioteca Tomás Navarro Tomas, CCHS, CSIC, fondo Gómez Moreno/Orueta..

Lástima grande: este sepulcro fue hace muchos años profanado y entonces desapareció la tapa lateral donde debió campear la inscripción, si es que la tuvo.

Entonces desaparecieron los restos del difunto y parte de su indumentaria que, según noticias, todavía subsistía. Abierto el santuario a todos los vientos, servía de albergue para los rebaños que pastaban en los alrededores.

Sobre el arcosolio continuaban los relieves; dos ángeles llevan al Cielo el alma del muerto; otros dos forman contraste en los costados del monumento; el cual se cierra por la parte superior con una interesantísima cornisa donde aparecen, entre varios grotescos de marcado carácter gótico, filigranadas metopas de gusto mudéjar.

Este monumento sepulcral de San Salvador de Selgua, es, desde el punto de vista arqueológico²⁹, el más importante, sin duda, de cuantos en Aragón se conocen. Se ignora para quién se construyó³⁰.

Una de las teorías al respecto es que contuviese los restos de Fernán Sánchez de Castro, hijo ilegítimo de Jaime I el Conquistador. El sepulcro sufrió una considerable destrucción durante la Guerra Civil, por lo que las figuras están muy deterioradas. Se destrozó parte de la decoración (sobre todo en lo referente a la parte del alero), las figuras del cortejo fúnebre fueron decapitadas y se provocaron graves daños en la cabeza del yacente. Afortunadamente, el sepulcro fue restaurado en 2004 por el Centro de Estudios de Historia de Monzón (Español Rosell, Cor Moroni, y Español Rosell, 2005: 7-29).

También en la provincia de Huesca, perteneciente al término municipal de Calvera, se halla el maltratado monasterio de Santa María de Obarra. En la iglesia se encontraba el sepulcro de don Bernardo, barón de Espés (fig. 10), obra gótica de los siglos XIV-XV en bello alabastro policromado. El sarcófago con la estatua del yacente se encontraba situado bajo un arcosolio de mármol decorado con filigranas. La urna aparecía exornada con arquerías góticas entre las que se colocaban las armas familiares³¹.

²⁹Curiosamente en la versión publicada se cambió por "artístico".

³⁰Salvo pequeñas variantes, el texto es prácticamente idéntico tanto en el original como en la versión publicada. En el original, vol. 1, p. 112; página 220 en la publicada. El que reproducimos corresponde al original. La versión publicada incluye una valiosa fotografía que nos permite ver el estado del sepulcro antes de los daños ocasionados. Véase también: Arco Garay (1945) y Pano y Ruata (1996: 19-27).

³¹De nuevo el texto varía mínimamente entre el original (vol. 1 p. 116) y la versión publicada (p. 224), aunque, a diferencia del caso de Selgua (tal vez por desconocimiento), si se hace eco de las destrucciones sufridas cambiando significativamente la frase "en la iglesia se conserva un sarcófago" por "quedan solamente restos de un sarcófago". La publicación incluye, asimismo, una fotografía.



Figura 10. Sepulcro de don Bernardo, barón de Espés en el monasterio de Obarra. Biblioteca Tomás Navarro Tomas, CCHS, CSIC.

La iglesia fue quemada en 1936, desapareciendo el retablo gótico del altar mayor, así como el sepulcro, del que solo se conservan dos de los tres leones sobre los que apoyaba el mausoleo.

En la Colegiata de Santa María la Mayor de Salas (Asturias), se encuentra el magnífico sepulcro en mármol de don Fernando Valdés, obra de finales del siglo XVI debida al cincel de Pompeo Leoni. Se trata de un importantísimo conjunto escultórico en el que el arzobispo, en actitud orante, está acompañado por diversas figuras de familiares y representaciones de las virtudes teologales y cardinales. Al parecer, la estatua de Fernando Valdés fue decapitada, aunque se encontró la cabeza y pudo ser reintegrada (Gallego y Burín, 1938: 30).

En el convento de San Pablo de Navas del Marqués (Ávila), existió una espectacular lauda sepulcral en bronce con las efigies grabadas del fundador del mismo, don Pedro Dávila y Zúñiga y su esposa doña María Enríquez de Córdoba, primeros marqueses de las Navas (fig. 11). Sepultura y plancha se hallaban colocadas en el centro del presbiterio de la iglesia. Había sido encargada por el marqués en 1560, tras la muerte de su esposa y colocada en 1563. La tumba acogió también los restos del primogénito que falleció prematuramente. El marqués murió en 1567, pero esta fecha no se incorporó a la inscripción situada en la parte inferior, bajo las figuras yacentes de los esposos. Manuel Gómez-Moreno (1900-1901: 376-377)³² pudo ver el bronce en su ubicación original, pero durante la guerra fue extraída y llevada a Madrid (Gallego y Burín, 1938: 37), conservándose actualmente en el Museo Arqueológico Nacional. Se trata de una obra excepcional, toda vez que son escasos los monumentos sepulcrales en bronce realizados durante el Renacimiento español³³. Debido a la calidad de la obra, ya Gómez-Moreno planteaba la posibilidad de atribuirla a la mano del gran Pompeo Leoni, aunque hoy se tiende a considerar como obra de un círculo de italianos especializados en relieves metálicos que trabajarían en España³⁴.

³²El Catálogo Monumental de la provincia de Ávila se publicó en 1983.

³³Gallego y Burín, da la noticia de otras dos laudas sepulcrales de bronce que estaban en la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción en Lequeitio, de "estilo alemán". Fueron también extraídas, aunque posteriormente "recuperadas" (1938: 220-221).

³⁴Véase también sobre esta particular obra, Redondo Cantera (2000). Fue pieza del mes del Museo Arqueológico Nacional en diciembre de 2002, lo que motivó un estudio de Inmaculada Barriuso Arriba.



Figura 11. Lauda sepulcral en bronce de don Pedro Dávila y Zúñiga y su esposa doña María Enríquez de Córdoba, primeros marqueses de las Navas. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

En el convento de Santa Clara de Moguer (Huelva), son de destacar los magníficos sepulcros yacentes en mármol y alabastro de la familia Portocarrero en el presbiterio de la iglesia³⁵. Gallego y Burín (1938: 117) apunta que los sepulcros quedaron deteriorados, pero sin indicar el alcance de los desperfectos ni a que sepulcros exactamente afectaron, pues algunos de ellos (por ejemplo los de Pedro Portocarrero y su mujer Juana de Cárdenas, VIII señores de Moguer) ya estaban gravemente dañados, tal como consigna Amador de los Ríos (1908-1910: Tomo I, 578). Por ejemplo, Margarita Estella en su estudio sobre los sepulcros del primer marqués de Villanueva del Fresno, tampoco alude a este particular (Estella Marcos, 1979: 440-450).

También en la provincia de Huelva, merece ser recordado el sepulcro del prior don Pero Vázquez (fig. 12), que estaba en la iglesia del Castillo o de Nuestra señora de Mayor Dolor de la localidad de Aracena (Amador de los Ríos, 1908-1910: Tomo II,

382-391). Tenía la singularidad de estar realizado en barro cocido y vidriado o esmaltado, en color verdoso, motivo por el cual Amador de los Ríos le dedica una considerable atención y enormes elogios como obra única en su especie. Gallego Burín, nada dice de la localidad ni de la iglesia, pero incluye una fotografía de los restos del sepulcro, según él, roto a martillazos. De nuevo, la lectura del Catálogo nos aclara las vicisitudes de este particular sepulcro, pues, como relata Amador de los Ríos con todo lujo de detalles, había ya sufrido bastantes desperfectos. Sobrevivió a un incendio, pero a pesar de haberse salvado, las llamas habían provocado su rotura en varios trozos que fueron depositados en una pequeña estancia situada detrás del retablo, al menos desde 1890. Posteriormente, el bulto yacente hubo de ser ya restaurado. Amador de los Ríos prosigue su detallado relato con la descripción y alabanzas del monumento señalando que

debiera ostentarse en un museo para que pudiera ser por todos estudiado y admirado como ejemplar único en su especie [...] y que en aquella iglesia de Aracena, sobre no ser

³⁵ Amador de los Ríos, se ocupa extensamente de ellos, 1908-1910: Tomo I, 562-589.



Figura 12. Sepulcro del Prior don Pero Vázquez que estaba en la iglesia del Castillo o de Nuestra señora de Mayor Dolor de la localidad de Aracena (Huelva).

posible que los estudiosos y los artistas con la necesaria asiduidad lo reconozcan y lo aprecien, expuesto se balla para lo sucesivo [...] a que la codicia de algún mercader, la de algún poderoso coleccionista, o el descuido de alguno de los servidores del templo, le hagan desaparecer o le destruya (Amador de los Ríos, 1908-1910: Tomo II, 387-388).

Debe ser obra de finales del siglo xv o principios del xvi³⁶. En cualquier caso, la obra, aunque muy dañada, subsiste en la actualidad.

En la Colegiata de Alcañiz (Teruel), Juan Cabré (1909-1911: lámina 56) menciona el sepulcro de los padres del cardenal Domingo Ram que él mismo costeó y trajo de Roma, ubicado en la capilla de San Mateo (fig. 13). Era de alabastro policromado y se conservaba en *perfectísimo estado*. Taboada Cabañe-

ro (2009: 105) indicaba, sin embargo, que era de mármol blanco y añadía que se encontraba bajo un arco. La colegiata fue desmantelada durante la Guerra Civil perdiendo buena parte de sus tesoros artísticos. Nada se conserva de este sepulcro en lo que era la antigua capilla de San Mateo o de la familia Ram, hoy bajo advocación de Nuestra Señora del Pilar (en el lado de la epístola hacia la cabecera, después de pasar la puerta del crucero) y desconocemos el destino que corrió, quedándonos como único testimonio gráfico de su aspecto la fotografía del Catálogo. Ni Santiago Sebastián (1974: 57-50) ni Thomson Llisterri (2007: 56-57) lo mencionan.

Como decíamos al principio, no son los únicos, pero bastan los ejemplos expuestos para poner en valor la utilidad que el Catálogo Monumental de España sigue teniendo para el estudio de obras de arte perdidas o dañadas.

³⁶ Véase también sobre la misma, Vázquez, 1949: 79-80 y Pérez-Embid, 1973: 80-82.



Figura 13. Sepulcro de los padres del cardenal Domingo Ram en la Colegiata de Alcañiz.

Bibliografía

ALIZERI, F. (1870-80): *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria delle origini al secolo XVI*, 6 vols., Genova.

AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1845): *Toledo Pintoresca o descripción de sus más celebres Monumentos*, Madrid.

AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1908-1910): *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Huelva*, manuscrito original.

ARCO Y GARAY, R. DEL (1942): *Catálogo Monumental de España. Huesca*, 2 vols. (texto y fotos), ed. original 1920, Madrid.

— (1945): *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid.

CABRÉ, J. (1909-1911): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Teruel*, manuscrito original.

CATALINA GARCÍA, J. (1906): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Guadalajara*, 2 vols., inédito.

CERRO MALAGÓN, R. J. DEL (2002): “El Comité de Defensa del Patrimonio en Toledo durante la Guerra Civil”, en *Archivo Secreto. Revista cultura de Toledo*, 1: 110-133.

CONDE DE CEDILLO (1919): *Catálogo Monumental y artístico de la Ciudad de Toledo*, completado y revisado por Juan Antonio Gaya Nuño, Madrid (original inédito).

— (1909-1919): *Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo. Pueblos de la Provincia. Letras N a Z*, original.

CONTRERAS, J. (1957): *Escultura de Carrara en España*, Madrid.

ESPAÑOL ROSELL, B.; COR MORONI, L., y ESPAÑOL ROSELL, P. (2005): “Informe de restauración del sepulcro de la Ermita de San Salvador de Selgua”, en *Cuadernos CEHIMO*, 32: 7-29.

ESTELLA MARCOS, M. (1979): “El sepulcro del marqués de Villanueva, en Santa Clara de Moguer, obra de Gian Giacomo Della Porta, con la colaboración de Giovanni Maria Pasallo”, en *Archivo Español de Arte*, 208: 440-450.

FUNDACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO DE CASTILLA Y LEÓN (2008): “La blanca palidez de la muerte. El sepulcro de los señores de Ampudia: la perpetuación del régimen señorial en la escultura funeraria medieval”, en *Patrimonio*, 32: 32-35.

GALLEGO Y BURÍN, A. (1939): *La destrucción del Tesoro Artístico de España*, Granada.

GARCÍA DE PAZ, J. L. (2003): *Patrimonio desaparecido de Guadalajara*, Guadalajara.

GARCÍA MARTÍN, F. (2009): *El patrimonio artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Toledo*, Toledo.

GÓMEZ-MENOR FUENTES, J. (1971): “Un monumento artístico desaparecido: el convento de San Juan de la Penitencia”, en *Anales Toledados*, IV: 5-81.

GÓMEZ-MORENO, M. (1983): *Catálogo Monumental de España. Provincia de Ávila*, original de 1900-1901.

GONZÁLEZ RAMOS, R. (2008): “Últimas claves de una gran obra: la reja del sepulcro del Cardenal Cisneros”, en *Archivo Español de Arte*, 323: 233-252.

HIDALGO OGAYAR, J. (1999): “Sepulcro del Arzobispo don Alonso Carrillo”, ficha en el catálogo de la exposición *Cisneros y el Siglo de Oro de la Universidad de Alcalá*, Alcalá de Henares.

IPCE- MINISTERIO DE CULTURA (2003): *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, catálogo de la Exposición, Madrid.

JUSTI, K. (ca. 1900): *Estudios de Arte Español*, Madrid.

LÓPEZ TORRIJOS, R. (1987): “La scultura genovese in spagna”, en *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, vol. 1, Genova: 366-381.

LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2010): *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, Madrid.

MARCHAMALO SÁNCHEZ, A. (2001): “El cenotafio de don Francisco de Eraso y doña Mariana de Peralta en Mohernando (Guadalajara)”, en *Actas del VII Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara: 635-644.

- MARCHAMALO SÁNCHEZ, A., y MARCHAMALO MAIN, M. (1985): *El Sepulcro del Cardenal Cisneros*, Alcalá de Henares.
- (1990): *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares. Historia, arte, tradiciones*, Alcalá de Henares.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (1998): *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- (2000): *Las catedrales del Nuevo Mundo*, Ediciones El Viso, Madrid.
- NICOLAU CASTRO, J. (2003): “Los sepulcros del cardenal fray García de Loaysa y sus padres en el monasterio dominico de Talavera de la Reina”, en *Archivo Español de Arte*, 303: 267-276.
- ORUETA, R. (1919): *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*, Madrid (ed. año 2000), AACHE, Guadalajara.
- PANO Y RUATA, M. (1996): “Selgua (Huesca) y su ermita de San Salvador”, en *Cuadernos CEHIMO*, 23: 19-27.
- PÉREZ-EMBED, F. (1973): *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- PONZ, A. (1787): *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Tomo I, Ibarra impresor, Madrid: 193-196.
- RAMÓN PARRO, S. (1897): *Toledo en la Mano*, 2 vols., Toledo.
- REDONDO CANTERA, M. J. (1987): *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid.
- (2000): “Lauda sepulcral de Pedro Dávila y Zúñiga y María Enríquez de Córdoba, I Marqués de Las Navas”, ficha en *Carlos V, Las Armas y las Letras*, catálogo de la exposición, 174, Granada: 522-523.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. (1992): “Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVIII-IL: 287-307.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1907-1920) *Catálogo Monumental de España. Provincia de Madrid* (manuscrito inédito).
- SEBASTIAN LÓPEZ, S. (1974): *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid.
- TABOADA CABAÑERO, E. J. (2009): *Mesa revuelta. Apuntes de Alcañiz*, ed. facsímil del original publicado en Zaragoza, 1898, Valladolid.
- TAGLIAFERRO, L. (1987): “Un secolo di marmo e di pietra: Il Quattrocento”, en *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, vol. 1, Genova: 215-263.
- THOMSON LLISTERRI, T. (2007): *Iglesia de Santa María la Mayor de Alcañiz*, Alcañiz.
- VÁZQUEZ, J. A. (1949): “La estatua yacente de Aracena”, en *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 33: 79-80.
- VIZCONDE DE PALAZUELOS (1890): *Toledo, Guía artístico-práctica*, Toledo.

