

## «LA MUERTE TAMBIÉN ES SÍMBOLO DE PODER». SEPULCROS Y LÁPIDAS DE LOS GUZMANES SANLUQUEÑOS (1605-1629)

«DEATH IS ALSO A SYMBOL OF AUTHORITY ». TOMBSTONES AND GRAVES OF THE SANLÚCAR GUZMÁNS (1605-1629)

**Fernando Cruz Isidoro**

HUM171. Universidad de Sevilla.

<https://orcid.org/0000-0002-6406-8675>

[cruzisidoro@us.es](mailto:cruzisidoro@us.es)

**Resumen:** El concepto de triunfo de la fama sobre la muerte, gracias al empleo de lápidas con inscripciones y sepulcros, tan afín a los estamentos privilegiados, tiene en los Guzmanes, señores de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), un particular desarrollo en esa ciudad, de facto, capital de su estado. Se analizan los sepulcros de los IX condes de Niebla en la iglesia conventual de Santo Domingo de Guzmán, y la cripta de los VIII duques de Medina Sidonia en la del convento de la Merced, concebidos como panteones personales.

**Palabras clave:** Escultura. Sepulcro. Mecenazgo nobiliario. Duque de Medina Sidonia.

**Abstract:** The concept of the triumph of the fame over the death, through the use of tombstones with inscriptions and graves, something so akin to the privileged classes, has in the Guzmanes (lords of Sanlúcar de Barrameda, Cádiz) a particular development in the city, which is, actually, the capital of their government. The tombs of the IX counts of Niebla in the conventual church of Santo Domingo de Guzmán and the crypt of the VIII dukes of Medina Sidonia in the conventual church of La Merced, both conceived as personal pantheons, are analyzed in this work.

**Keywords:** Sculpture. Tomb. Noble Patronage. Duke of Medina Sidonia

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

### A MODO DE INTRODUCCIÓN

El imponente patronazgo de las artes que los Guzmanes mantuvieron durante los siglos XV al XVII en su Estado señorial fue evidenciado, reiterada y públicamente, por el estamento eclesiástico, su principal beneficiario, hasta recrear una imagen, cuasi divina, de la familia ducal. Ese concepto de superioridad se acrecentaba, incluso, al final de la vida de cada uno de sus componentes cuando, tras su muerte, no se escatimaban gastos en vestir de negro a la familia, criados y pobres<sup>1</sup>, y en complejas y teatrales puestas en escena. Requerían la participación de cualificados componentes de la sociedad señorial, como la milicia, el clero regular y secular y la propia familia nobiliaria, allegados y sus cortesanos, no siendo un componente menos importante el propio pueblo, que asistía conmovido y exaltado al tiempo.

Un drama que requería de referentes tangibles, como airoas arquitecturas efímeras de tramoyas y artilugios y decoraciones envolventes, hechas con materiales endebles y relativamente baratos, como la madera y la pintura, y costosas luminarias de cera. Altares, arcos triunfales, entoldados, recubrimientos murales de paramentos con tapices, cuadros, esculturas, banderas y gallardetes o un túmulo

funerario, eran los elementos que solían emplear. Unas efímeras estructuras a las que, un iconógrafo, normalmente un capellán de la familia, dotaba de ingenioso simbolismo emblemático para exaltar al difunto, que a veces completaba con un pequeño opúsculo, el panegírico, para exaltar sus virtudes. Al imprimirse y repartirse entre dolientes y asistentes, permitía recordar ese drama, intensamente vivido, una y otra vez, sólo con su relectura, con lo que se lograba la permanencia del recuerdo, sucedáneo de la propia inmortalidad.

Si esas honras fueron comunes y generalizadas en las villas más importantes del estado ducal, como Medina Sidonia, Niebla o Huelva<sup>2</sup>, alcanzaron mayor desarrollo y esfuerzo, por la propia presencia de los Guzmanes, en la que de hecho fue la capital del señorío, Sanlúcar de Barrameda que, con motivo de esos eventos, se transformaba parcialmente, durante días u horas, en una urbe diferente y utópica, una ciudad idealizada según los cánones humanistas<sup>3</sup>. Y es que, aunque sacralizada y monumentalizada por el patronato de la familia como una ciudad conventual o *cívitas-dei*, no dejaba de ser una metrópoli comercial y marinera que, llena de vida por sus inquietos habitantes y residentes, rezumaba picaresca, desorden, suciedad y malos olores, que tan bien describieron Cervantes o Quevedo.

<sup>1</sup> Se adquirían telas a mercaderes hispanos y flamencos que abundaban en Sanlúcar. Con la muerte del VI duque D. Juan Alonso el 26 de noviembre de 1558, cuyo cadáver fue depositado en el convento de Santo Domingo, se compraron 200 varas y una tercia de paño negro al mercader Juan de Rivera

por 102.170 maravedíes. Archivo General Fundación Casa Medina Sidonia (AGFCMS) leg. 2.546.

<sup>2</sup> Lara Ródenas, 1992: 49-65.

<sup>3</sup> Cruz Isidoro, 2015: 87-111.

La acción docente de honrar al difunto quedaba reforzada cuando su heredero encargaba, posteriormente, una obra permanente para guardar su memoria, en una iglesia patronada por la Casa y concebida como panteón familiar. De esa forma su personalidad, materializada y simplificada en una lápida, sepulcro o cenotafio, se convertía en un heroico eslabón más de la memoria colectiva que implicaba el linaje.

De esos honrosos objetos funerarios, indudablemente, el más económico resultaba la lápida, habitualmente entallada en un noble y duradero material como el mármol, pues el costo y la complejidad técnica del bronce lo hacía prohibitivo. Sólo se requería de un marmolista, y su correspondiente inscripción, donde exponer nombre, filiación y hechos más destacados, que podían ser convenientemente «retocados». Para esa labor epigráfica, y de correcto tratamiento heráldico y del mote o emblema personal, acudían al iconógrafo de cabecera.

Más costoso resultaba el sepulcro, de ahí su menor número, y no sólo por el material marmóreo que entrañaba su hechura, sino por la dificultad de encontrar artífice capaz de ejecutar el proyecto, sobre todo si implicaba bulto funerario, yacente o arrodillado, pues sólo podía afrontar ese reto un avezado escultor imaginero. Similar resulta el cenotafio, monumento funerario donde no se conservan los restos del difunto, pero que resulta igual de efectivo si se emplea bulto funerario.

Se podían abaratar costes empleando madera o, incluso, hacerlos de molde con una mezcla de yeso y cola de conejo. La presencia de esa imagen resultaba de lo más contundente, pues no requería del esfuerzo de lectura, simplemente de contemplación, al recoger la fisonomía idealizada del difunto, donde no tenían cabida la vejez ni el infortunio, sólo la inmortalidad heroica<sup>4</sup>.

Durante los siglos XIV, XV y buena parte del XVI, las dos iglesias del monasterio de San Isidoro del Campo, erigidas por los señores de Sanlúcar, se convirtieron en panteón familiar, por las largas estancias de los Guzmanes en su palacio sevillano, al cuidado de sus intereses en la ciudad. El traslado a Sanlúcar, acometido por la enérgica Ana de Aragón (1501-1556), casada en 1515 con el V duque de Medina Sidonia y luego con el VI, y la imagen dañada en esos momentos del monasterio jerónimo por un conato erasmista, determinó la fundación sanluqueña de nuevos espacios religiosos, que se convertirán, a la postre, en los respectivos panteones personales de sus patronos. El convento dominico de Santo Domingo de Guzmán, el Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad y el convento de la Merced, fueron los elegidos.

---

<sup>4</sup> (AGFCMS) leg. 2.497

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

### **LA CAPILLA FUNERARIA PROVISIONAL DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA**

En vida todavía del VI duque de Medina Sidonia, D. Juan Alonso, fallecido en noviembre de 1558, y de esposa D<sup>a</sup> Ana de Aragón y Gurrea (hija del Arzobispo de Zaragoza Alonso de Aragón y nieta de Fernando el Católico), que acaeció en julio de 1556<sup>5</sup>, su nuera, la condesa de Niebla D<sup>a</sup> Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga (hija de Francisco Alonso de Zúñiga y Sotomayor, V conde de Belalcázar, y de Teresa de Zúñiga y Manrique de Lara, III duquesa de Béjar, II marquesa de Ayamonte y marquesa de Gibraleón), erigida en tutora de su hijo el VII duque durante su minoría de edad, y como administradora de la Casa ducal, por fallecimiento de su esposo el IX conde de Niebla D. Juan Claros de Guzmán, el 24 de enero de 1556, completó la fábrica y ornato de la capilla mayor del convento sanluqueño. Era una iglesia provisional, que sirvió para el depósito de los cadáveres de la suegra y de su esposo.

Las libranzas de la contaduría ducal sobre esa intervención arrancan el 9 de abril de 1556, con la pavimentación del albañil Pedro Ortiz, que además acondicionó unos huecos u hornacinas, en el costado del presbiterio, para el depósito funerario por 10.518 maravedíes:

«hacer un altar con un atrio, en el hueco de la pared, a la una parte de la dicha capilla, enfrente de otro que está de la otra parte, y por hacer a un

lado del altar mayor la bóveda donde están los huesos del conde mi señor, que haya gloria, e de la sepultura de su señoría, en la cual está incluso las gradas del altar mayor y ponelle espirales».

Pudo salvar el desnivel de las gradas, en lo que empleó seis días con los albañiles Lázaro y Diego Sánchez, y los peones Pedro y Lope Sánchez, mientras que el mozo Benito y el negro Gaspar rasparon los ladrillos del pavimento. El carpintero Juan García armó en seis días y medio con dos docenas de tablas de pino, cuatro berlingas y un ciento de clavos «una tarima sobre que está la tumba del entierro del dicho conde». E hicieron falta casi 5 quintales de yeso «para asentar los dichos pirlanes y para hazer una pestaña a un altar», y otro cahíz y medio de cal para terminar la solería «y para el túmulo».

La sepultura se dispuso en la bóveda de entierro, hecha con ladrillos en el lado del Evangelio, a la derecha del altar mayor, a la que se rodeó de una barandilla de madera, cuya puerta «que está delante de la dicha tumba», arregló el carpintero Diego Ximénez, y policromó de negro al temple y óleo el pintor Baltasar de Funes, que dio ese color a la tarima y doró una reja pintada de verde con balaustres y manzanas, quedando cubierta con un paño negro de terciopelo. (Figura 1)

<sup>5</sup> Gestoso y Pérez, 1984: t. III, 581.



Figura 1. Capilla mayor y transepto de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, de Sanlúcar de Barrameda. Foto: Autor.

La teatralidad se potenció con un dosel con «su panadura de tela de oro», tomado de la recámara del conde, y con dos paños de terciopelo negro colgados a la redonda para completar las caídas laterales, de 69 varas de terciopelo, que costaron 48.155 maravedíes. Daban luz mortecina dos hachas de cera y una lámpara de plata que se compró en Sevilla por 1.619 maravedíes, que se colgó de un cordel grueso, ensamblando el carpintero Alonso Román tres bancas de madera de borne para el servicio de la capilla. Al no existir retablo mayor, se realizó un enmarque o recerco para un cuadro de altar con 20 quintales de yeso<sup>6</sup>.

La condesa encargó tres cuadros a dos de los pintores más afamados de Sevilla. El que ocuparía el retablo mayor al flamenco Pedro de Campaña y, dos «retablos más pequeños para dos altares» colaterales, al holandés Hernando de Esturmio, cuya autoría publicó el profesor Juan Miguel Serrera. Ambos se desplazaron para tomar medidas y quizás protocolizaron el contrato el 30 de marzo, fecha en que la condesa ordenó librarles 2 ducados a cada uno «por en quenta e trabajo de aver venido a esta villa de Sanlúcar de la ciudad de Sevilla, por la que con ellos se concertasen e tratase la pintura de tres retablos de la yglesia del señor Santo Domingo desta villa». Esturmio concertó «la hechura de dos retablos» por 33 ducados, y ese día se le entregaron 6 a cuenta, y Campaña «un retablo que haze para el altar mayor» por 78, recibiendo 12, con tiempo de ejecución de diez

<sup>6</sup> Velázquez Gastelu, 1995: 194-195. AGFCMS leg. 2.535 fols. 40, 54 vto. y 55,

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

meses. Al fallecer Esturmio en noviembre, el encargo quedó en manos de Campaña, «obligado a dar acabados todos tres retablos», a quién se ordenó librar el 1º de diciembre 22.250 maravedíes a cuenta de 108 ducados «para que haga y pinte tres retablos para el monasterio de Santo Domingo», al tener recibidos 18 ducados, contando los del holandés. Por la premura de tiempo, ya que debía entregarlos a finales de enero, dejó la conclusión de los de Esturmio al pintor Luís Hernández. Se finiquitó el 26 de enero de 1557 con 40.500 maravedíes, a los que se añadieron 24 reales por la caja de embalaje y el flete del barco desde Sevilla, 4 ducados por los ocho días que empleó Campaña en su montaje y para volver a esa capital, 20 por la ejecución para el mayor de un banco con su sagrario central, con puertas y custodia dorada, que se completaba con dos tabernáculos laterales, todo dorado y policromado, y 6 de gratificación por terminarlos a tiempo. Ese día la condesa libró 2 ducados a Hernández por su ayuda en la colocación de los retablos «que fiziese Hernando de Sturmes, pintor, y porque estándolos haziendo falleció y los acabó el dicho Luys Hernández»<sup>7</sup>.

Otra libranza de 31 de enero fue para los albañiles Pedro Ortiz, Cristóbal Rodríguez y Bernabé Díaz, junto a dos peones y al carpintero

ducal Juan Cordero con su oficial, por «sentar los retablos en los altares de la yglesia» con 9 quintales de yeso, y la del 7 de marzo de un real por la madera «para sentar el retablo en el altar mayor»<sup>8</sup>.

Se ha identificado el lienzo de altar del retablo mayor, la *Piedad* de Campaña conservada en el Museo de Bellas Artes de Cádiz (2,70 x 1,69 m.), que centraría el ciclo iconográfico fúnebre, dedicado a la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. A ese programa parecen aludir los tres lienzos azules «con las ynsinias de la Pasión» pintados por Francisco Montero para servir de velos con que cubrir los retablos durante la Cuaresma, que cobró 6 ducados el 6 de marzo de 1557<sup>9</sup>. Ese cuadro no se recoge en el inventario de la desamortización del inmueble, de 4 de septiembre de 1835<sup>10</sup>, por lo que creemos fue extraído en la previa de 1823, y seguiría dispuesto en la portería, porque de haber estado en la iglesia o sacristía, por ley hubiese pasado a manos del vicario y depositado en la parroquia mayor, pues sólo los de los claustros y dependencias limítrofes eran recogidos por el Estado.

En esta capilla D<sup>a</sup> Leonor estableció una capellanía de misas en honor del esposo, con una cantada con su vigilia y cuatro rezadas a la semana, por 17.680 maravedíes anuales<sup>11</sup>, y estuvo depositado

<sup>7</sup> Serrera Contreras, 1999: 245-249, 255-261. AGFCMS leg. 2.535 fols. 46 vto., 47, 102, 161 vto., 189.

<sup>8</sup> AGFCMS leg. 2.535 fol. 173 vto.

<sup>9</sup> Serrera Contreras, 1996:249-255. Valdivieso, 2008: 136-138.

<sup>10</sup> AGFCMS leg. 1.541.

<sup>11</sup> El 12 de marzo de 1556 ordenó entregar por ese concepto al vicario fray Diego Mexiá 6 fanegas de trigo; el 25 de mayo de 1557 al vicario fray Jorge de la Fuente, 14 ducados en cuenta; y el 8 de octubre, al vicario fray Dionisio de Sanctis, 6.536 maravedíes. AGFCMS leg. 2.535 fols. 28 vto.; 289 vto., 276 vto.

temporalmente el cadáver de su suegra desde julio de 1556. Más tarde completó su aspecto con ornamentos. El 31 de enero de 1557 ordenó pagar al carpintero Alonso Vázquez por resanar bancos y mesa, y por hacer las dos caras de las aras, un velo de cruz, una caja para los ciriales y una cajita de borne para los collares de las dalmáticas y borlas de ornamentos. Y el 7 de marzo por cadenas para la caja del atril y sagrario, por ocho botones para las capas pluviales de los frailes, y por teñir de negro una vara para la cruz, dos blandones y los hacheros del túmulo funerario<sup>12</sup>. A finales de 1558 se hizo necesario arreglar el enlosado de la capilla mayor, con libranza de 76 maravedíes el 14 de diciembre al albañil Bartolomé Rodríguez y al esclavo Diego Díez por el medio día que les ocupó<sup>13</sup>.

El uso funerario del espacio se refleja en las celebraciones por el ánimo del esposo, como cuando en junio de 1558 ordenó arreglar seis hachones «que se pusieron en Santo Domingo las vísperas de las onrras del cabo de año que se hizieron por el conde, mi señor»<sup>14</sup>, y luego por la muerte del suegro en noviembre de ese mismo año. Se compraron 116 varas de paño negro al mercader jerezano Felipe Garzona por 65.076 maravedíes el 1º de diciembre de 1558, para cubrir el túmulo y para los lutos, librados el 14 de abril del año siguiente. Para cerrar el féretro, el

francés Juan de París colocó una cerradura de hembra y dos bisagras largas «para la caja donde está sepultado el cuerpo del duque D. Juan, mi señor»<sup>15</sup>. En total se celebraron 105 misas por la comunidad dominica, desde el domingo 27 de noviembre al martes 6 de diciembre, de ellas 6 en palacio con el cadáver presente, y el resto en Santo Domingo, 9 cantadas con vigiliyas y 96 rezadas<sup>16</sup>. Siguió conservando ese uso mientras la condesa seguía levantando el monasterio. El 20 de septiembre de 1559 ordenó librar 8 ducados al carpintero Juan Cordero «para que en la çibdad de Sevilla compre çiertos pinos de Sigura para una reja que se ha de hazer» para el espacio mortuorio de la capilla mayor<sup>17</sup>.

Las misas por el alma del conde representaron importantes ingresos para la comunidad dominica. El 10 de febrero de 1559, el joven VII duque D. Alonso ordenó entregar al vicario fray Dionisio de Sanctis y al padre fray Cristóbal de Oviedo, 1.983 maravedíes a cuenta de los 17.680 anuales por la misa cantada y vigilia de misas rezadas que cada semana se decían por su padre<sup>18</sup>.

El respeto y la dedicación funeraria al esposo, llevó a la condesa a celebrar las exequias de su hermano, el marqués de Gibrleón, en otro

<sup>12</sup> AGFCMS leg. 2.535 fols. 172 y vto., 195.

<sup>13</sup> AGFCMS leg. 2.546.

<sup>14</sup> AGFCMS leg. 2.546.

<sup>15</sup> AGFCMS leg. 2.546.

<sup>16</sup> AGFCMS leg. 943.

<sup>17</sup> AGFCMS leg. 2.546.

<sup>18</sup> AGFCMS leg. 2.546

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

lugar, la parroquia mayor de Nuestra Señora de la O, capilla palatina anexa al palacio ducal<sup>19</sup>.

Al parecer, los inconvenientes que la primitiva iglesia implicaban, pequeñez y precariedad, determinaron a la condesa a acometer, junto al suntuoso claustro principal adosado al muro del evangelio, que concluiría su hijo, esta nueva y monumental iglesia más acorde a la fundación, dejando la primitiva para otros fines. Su memoria se perdió con el tiempo, encontrando la clave para conocer su uso posterior y localización en un memorial de gastos adjunto a una libranza de 1.122 maravedíes de 20 de diciembre de 1565 por levantar un tabique doblado, que se encaló «en lo (que) era la yglesia vieja, que se dividió para refetorio y portería»<sup>20</sup>. El cambio de proyecto representó para la condesa, más allá de asentar a una agradecida comunidad dominica, concebir un panteón personal, a imagen y semejanza de lo que El Escorial representaba para la monarquía, de ahí el asumir una costosa y complicada fábrica de piedra al modo de una pequeña catedral<sup>21</sup>. Los restos mortales de los suegros fueron trasladados al monasterio de San Isidoro del Campo en 1565, por su criado Martín de Ribera, tras las debidas honras<sup>22</sup>. La iglesia pasaría a ser parroquia en 1911, conservando su advocación<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Cruz Isidoro, 2015: 93-94.

<sup>20</sup> AGFCMS leg. 2.568 fol. 31 vto.

<sup>21</sup> Cruz Isidoro, 2011a: 79-106.

<sup>22</sup> AGFCMS leg. 2.570, leg. 2.568 fol. 6 vto.; leg. 2.565. Cruz Isidoro, 2011a: 91.

## **LOS BULTOS FUNERARIOS DE LOS IX CONDES DE NIEBLA Y SU PROLE EN SANTO DOMINGO DE GUZMÁN**

Tras el fallecimiento de la condesa, su hijo el VII duque D. Alonso Pérez de Guzmán (†1615), se empeñó en una frenética actividad constructiva, de enorme costo, que implicó la modernización de las fortificaciones del estado ducal, la renovación de sus palacios de Sevilla y Sanlúcar, proyectos urbanísticos complejos, como el de Zahara de los Atunes, levantó edificios civiles y numerosos religiosos entre conventos, colegios y hospitales, que implicaron, a posteriori, la adquisición del oneroso material litúrgico y de obras de arte para su programa iconográfico<sup>24</sup>. Y, como culminación, la construcción de su más personal fundación, el sanluqueño Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, que concibió como su panteón, y a donde trasladó la colección de reliquias de la Casa y la capilla musical<sup>25</sup>. Provocó el descuido de la última voluntad materna, recogida en la cláusula 8ª de su testamento de 17 de octubre de 1575, en la que manifestaba, para culminar el espacio funerario de la cabecera de Santo Domingo que había concebido, ser enterrada en un colateral de su capilla mayor, donde ya estaban marido e hijos. Para ello, ordenó labrar dos sepulcros conforme a una traza del

<sup>23</sup> Cruz Isidoro, 2012: 549-570.

<sup>24</sup> Véase, Cruz Isidoro, 2005: 173-180.

<sup>25</sup> Cruz Isidoro, 1997.



«túmulo del enterramiento», con los bultos de los orantes en alabastro, y completar el presbiterio con un retablo mayor. Finalmente, cerrar ese personal espacio con una reja a ras del transepto, para separarlo de la nave. Claramente, intenta emular la concepción funeraria escurialense.

Para esos años, el modelo del orante arrodillado ante un bufete contaba con una larga trayectoria. Así retrata el pintor Jorge Inglés al marqués de Santillana D. Íñigo López de Mendoza (†1458) en 1455 para el Retablo de los Gozos de Santa María o Altar de los Ángeles, quedando asentado en la tipología funeraria castellana. Sirvan de ejemplo el que realizara el arquitecto y escultor hispano-flamenco Egas Cueman (†1495) con los bultos del señor de Gandul y Marchenilla D. Alfonso de Velasco, Presidente del Concejo Real de Enrique IV y cercano a los Medina Sidonia, y de su esposa, para la capilla de Santa Ana de la iglesia monacal de Guadalupe, en Cáceres, de hacia 1477. El modelo, en ese estilo hispano-flamenco, lo continuará Gil de Siloé (†1505) con el del infante-príncipe D. Alfonso de Castilla para la iglesia de la cartuja de Miraflores de Burgos, y en el del paje real D. Juan de Padilla para el monasterio de Fresdeval, hoy en el Museo de Burgos, tallados entre 1489 y 1493<sup>26</sup>. (Figura 2) Evolucionará a formas renacentistas con el borgoñón Felipe Bigarny (†1542) en la pareja de orantes de los Reyes Católicos de hacia 1521-1522, para el retablo mayor de la Capilla Real

de Granada, actualmente en su sacristía-museo, al ser sustituidas por las de Diego de Siloé (†1563) en 1526<sup>27</sup>.

Pero el ejemplo más cercano en fecha y en forma, al menos para los bultos de la condesa de Niebla y sus hijas, lo tenemos en la pareja de orantes de la esposa e hija de Hernán Cortés realizada en mármol en 1574/76 por el prestigioso escultor Diego de Pesquera (ca.1530-1587) para el monasterio de dominicas sevillano, cuando aún estaban vivas, autor que trabajó para los cabildos catedralicio y municipal<sup>28</sup>.



Figura 2. Gil de Siloé. Sepulcro del infante D. Alfonso. Iglesia de la Cartuja de Miraflores, Burgos. Sepulcro del paje real Juan de Padilla. Museo de Burgos.  
Fotos: Autor

<sup>26</sup> Azcárate, 1996: 245, 256-257.

<sup>27</sup> Reyes Ruiz, 2004: 44, 51. López Guzmán, 2006: 63, 69.

<sup>28</sup> Morales Chacón, 1986: 93-95. Calderón Benjumea /Calderón Benjumea, 2004: 103.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

La tipología quedó definitivamente consolidada por Pompeo Leoni en la teatral composición, en bronce dorado y en perpetua oración ante el Santísimo, de los cenotafios de los grupos familiares de Carlos V y Felipe II (1592-1598) para la capilla mayor de la basílica de San Lorenzo de El Escorial, dispuestos sobre tribunas y de monumental enmarque arquitectónico. Con antelación, y mientras se fundían, fray Jerónimo de Sepúlveda relata cómo se emplazaron en 1588 unos orantes de yeso dorado con ambos grupos reales en las *loggias* abiertas de ese espacio, encarnados y policromados vivamente por Nicolás Granello, Fabricio Castello y Juan Gómez, mientras que Juan Pantoja de la Cruz los reprodujo en dos óleos sobre lienzo<sup>29</sup>.

La carga simbólica que rezumaban, elevados en alto sobre el común y en eterna comunión con la divinidad, seducirá al estamento nobiliario que querrá alcanzar esos ideales, de ahí el halo de frialdad con que se envuelven. El propio Pompeo utilizó esa fórmula con otros personajes de la familia real, en concreto en 1574 con D<sup>a</sup> Juana de Austria para el convento madrileño de las Descalzas, y con miembros de la aristocracia, como en el sepulcro del Inquisidor General D. Fernando de Valdés, que contrató en 1577 para la colegiata asturiana de Santa

María la Mayor de Salas, y para los bronceos orantes de los duques de Lerma, cuyo modelo de yeso de hacia 1601 fundió Juan de Arfe<sup>30</sup>.

Si el retablo de Santo Domingo lo contrató su hijo diecisiete años más tarde, con el ensamblador e imaginero castellano Miguel Adán (1532-ca.1610), que lo construyó entre marzo de 1592 y marzo de 1594<sup>31</sup>, los sepulcros se retrasaron otra década, hasta 1605. Quizás pensara en un primer momento en ese escultor madrileño, nacido en la localidad de Pinto y habitual colaborador de Juan Bautista Vázquez “el Viejo”, un escultor que ya había trabajado para D. Alonso, y al que acompañó a Sevilla cuando aquel se trasladó en 1561 para terminar el retablo mayor de la Cartuja de las Cuevas por fallecimiento de Isidro de Villoldo. Su elección la avalarían los sepulcros que había entallado en mármol con las estatuas yacentes de D<sup>a</sup> Juana de Zúñiga y su hija D<sup>a</sup> Catalina Cortés, que realizó en 1589 junto a Juan de Oviedo para la capilla mayor del citado convento de dominicas de Madre de Dios de Sevilla, otro punto de contacto<sup>32</sup>.

Quizás el importe del retablo, y con seguridad el paso de los años, atenuó el interés del VII duque por la proyectada grandeza del sepulcro hasta abaratar el coste al máximo. Su vinculación con la Casa de Lerma y con la familia Cortés, que le permitió el conocimiento de esos bultos,

<sup>29</sup> Portela Sandoval, 1985: 106. Sáez de Miera, 1999: 538-540.

<sup>30</sup> Checa, 1999: 383-386, 397. Portela Sandoval, 1985: 106-108.

<sup>31</sup> Fue sustituido en 1761. Palomero Páramo, 1983: 71, 82, 84, 214-6. Rodríguez Duarte, 1991: s/p. Velázquez Gaztelu, 1995: 210, 213. Rodríguez

Duarte, 2020: 21-35.

<sup>32</sup> Calderón Benjumea /Calderón Benjumea, 2004:103-105.

y su visita a El Escorial en 1593, donde pudo observar los previos en yeso de la familia real, debieron animarle, finalmente, a contratar los sepulcros de sus padres en 1605, manteniendo esa tipología y el lugar asignado por su madre, en los colaterales del presbiterio de la nueva iglesia monacal. El caro alabastro inicial, técnicamente complicado, dio paso a la madera, aunque manteniendo el diseño, y del encargo a un artista de renombre, a otros de su entorno. Su ejecución la contrató el 4 de mayo de 1605 por 570 ducados con dos artistas de la corte ducal, el ensamblador Martín Christiano, y el escultor Francisco de la Gándara Hermosa de Acevedo. El primero, quizás de origen flamenco y casado con la sanluqueña María de Villegas, desarrollará para la Casa una prolija labor de ensamblaje en los sanluqueños Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad<sup>33</sup> y convento de la Merced<sup>34</sup>, mientras que el segundo, castellano, trabajó para D. Alonso como imaginero en diversas ocasiones, encargándole ese año cuatro imágenes, un San Lorenzo y un San Cristóbal aún por identificar, y las cristíferas de *Ntro. Señor atado a la columna* y de la *Humildad y Paciencia*, que identificamos y reciben culto en el Santuario de la Caridad<sup>35</sup>. Al parecer, poco después, el escultor pasó a Hispanoamérica, documentando Tovar de Teresa un artista de idéntico nombre y apellido, Francisco de la Gándara,

trabajando entre 1609 y 1649 en los talleres poblanos. Recoge datos biográficos de interés, como su origen burgalés, pues nació en Ceceña, partido de Gudeña, en las montañas, y cómo llegó a Puebla en abril de 1609, desarrollando una prolija labor de ensamblaje y escultura desde 1610 a 1618. Ese año pasa a Guadalajara, en el reino de Nueva Galicia, donde permanecerá hasta 1625, en que regresa a Puebla. Allí sufrió proceso inquisitorial en 1623 al ser denunciado por haberse casado tres veces, en la montaña burgalesa, en Sevilla y en Puebla con María de Mendoza en 1613. Se convirtió en un rico hacendado, falleciendo en 1649<sup>36</sup>. No obstante, en la documentación ducal sigue apareciendo otro Francisco de La Gándara, aunque por motivo ajeno al uso escultórico, pues el VII duque D. Alonso lo nombra en 1615, poco antes de fallecer, condestable de artillería de sus fortalezas sanluqueñas, lo que ejerció al menos hasta 1638<sup>37</sup>.

En cuanto a los ducados sumaban unos 6.270 reales de plata, que en moneda circulante representaban 213.180 maravedíes, una cantidad estimable, cuanto más que la confección de los sepulcros no les consumió todo el año, pues ambos maestros labraron ese mismo año, también a expensas de las arcas ducales, un retablo-tabernáculo para el monasterio, identificado con el de Santo Tomás de Aquino, que se ubica

<sup>33</sup> Cruz Isidoro, 1997: 201, 203, 241-243, 254, 258, 260, 263-264, 285, 288, 294. Cruz Isidoro, 2011b: 56.

<sup>34</sup> Morales, 1981: 314, 316-317.

<sup>35</sup> Cruz Isidoro, 2001: 35. Cruz Isidoro, 2008: 88-92.

<sup>36</sup> Tovar de Teresa, 1992: 233-234.

<sup>37</sup> Cruz Isidoro, 2001: 31.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

en la capilla primera del lado de la Epístola<sup>38</sup>. No se conserva la escritura de contratación, sólo las órdenes de libranza que nos informan del precio y conclusión para el 24 de diciembre. Según costumbre, se les entregó un tercio al principio, aunque dividido en dos partidas, la primera de 100 ducados al firmar la escritura y 90 para el 12 del mismo mes, un segundo tercio de 190 ducados el 10 de octubre y el finiquito el 23 de diciembre<sup>39</sup>. No obstante, en la inscripción de los sepulcros, aparece 1607, quizás la fecha de montaje.

Consideramos, a tenor de sus oficios y catálogo documentado, que los bultos funerarios saldrían de manos de Francisco de La Gándara, y el enmarque retablístico del ensamblador Christiano, aunque la documentación nos sumerge en dudas. Una libranza ducal de 7 de noviembre de ese año, mal conservada, ordena entregarle cierta cantidad a cumplimiento del segundo tercio de la suma acordada «por la obra que hazen en el entierro de nuestro combento de Santo Domingo de Guzmán desta ciudad», aclarando la carta de pago del dorso, firmada tres días más tarde por ambos, haber recibido «los seyscientos reales contenidos en la librança desta otra parte»<sup>40</sup>. Cantidad y fecha no cuadran con las comentadas, lo que nos hace sospechar que los 570 ducados se tuvieron que ampliar en concepto de alguna demasía, pues señala un contrato de 1.800 reales, de los que ambos recibieron 600

como segundo tercio, por lo que su formalización se haría unos meses antes de noviembre. Podría tratarse de alguna parte de los sepulcros no contemplada en la traza original, como la arquitectura o alguno de los bultos. Aparte, se ha localizado un nuevo pago al escultor, ahora a título personal, el 24 de diciembre por 300 reales, a finiquito de los 900 de otro contrato, «a cuenta del último tercio de los maravedís que a de recibir por la hechura que por nuestro mandado haze en nuestro combento de Santo Domingo de Guzmán». No aclara el concepto, pero la anotación marginal parece aludir a los bultos funerarios, «por la hechura de las figuras de Santo Domingo»<sup>41</sup>, ya que si fueran imágenes concretaría su iconografía.

Ambos sepulcros se abren en los colaterales de la capilla mayor, en unos huecos rectangulares en el muro de, aproximadamente, unos 4,4 x 5,5 m. En el lado del Evangelio se dispone el conde D. Juan Alonso precedido de sus dos hijos fallecidos a corta edad, Juan Alonso y Esteban y, más adelantado, su nieto Diego Hurtado de Mendoza. En el de la Epístola D<sup>a</sup> Leonor con su hija Juana de la Cruz y una nieta, quizás Leonor de Guzmán. Ensamblados en madera de roble, la parte inferior queda habilitada como nicho, donde se conservan las cajas funerarias

<sup>38</sup> Cruz Isidoro, 2001: 28-35, 41-43.

<sup>39</sup> Serrera Contreras, 1998: 172-173.

<sup>40</sup> AGFCMS leg. 2.828.

<sup>41</sup> AGFCMS leg. 2.828.

de madera de los condes y de sus vástagos fallecidos en edad infantil<sup>42</sup>.  
(Figura 3)



Figura 3. Féretros del conde de Niebla y de varios de sus vástagos. Foto: Autor

Ese espacio se cierra con una puerta batiente, con sendas inscripciones con letras capitales perfiladas en oro. En la del conde:

«AQVI YAZE EL EX<sup>MO</sup>. DON JVAN CLAROS DE GVS<sup>MAN</sup> DV<sup>DECIMO</sup>. /  
CONDE. DE NIEBLA HIJO DE LOS EX<sup>MOS</sup>. DON JVAN AL<sup>O</sup>. DE GUSMAN I  
DOÑA / ANA DE ARAGON DVQUES DE MEDINA SIDONIA CON / SVS  
HIJOS Y NIETOS. MURIO A 25 DE HENERO DE 1556 / Y ESTE  
SEPV<sup>LCHRO</sup> MANDO HAZER EL EX<sup>MO</sup>. DON AL<sup>O</sup>. PS. DE GVS<sup>MAN</sup> / EL  
BV<sup>ENO</sup> SV HIJO DVQUE DE MED<sup>A</sup>. SIDONIA. AÑO DE 1607».

A su izquierda se dispone el escudo de los Guzmanes tallado en madera, dorado y policromado: sobre campo de azur, dos calderas dispuestas en palo jaqueladas en oro y gules, con dos fajas en plata gringoladas (aquí sin serpientes), bordura de castillos y leones, orlada con el toisón de oro, corona condal, y cimera torreada con el símbolo familiar, el héroe de Tarifa lanzando el cuchillo, enmarcado con lambrequines de tallos vegetales. En el sepulcro de la condesa:

«AQVI YAZE LA EX<sup>MA</sup>. SEÑORA DOÑA LEONOR DE SO<sup>TOMAIOR</sup> /  
CONDESSA DE NIEBLA MUGER DEL EX<sup>MO</sup>. SEÑOR DON JVAN / CLAROS  
DE GVS<sup>MAN</sup> 12<sup>O</sup> (sic) CONDE DE NIEBLA HIJA DE LOS / EX<sup>MOS</sup>. DON  
FR<sup>CO</sup>. DE ÇVN<sup>IGA</sup> I SOTOMAIOR I DE DOÑA TERESA DE / ÇVN<sup>IGA</sup> Y DE  
GVS<sup>MAN</sup> DVQVES DE BEJAR CONDES DE BELALCAÇAR CON SV / HYJA Y  
NIETAS. MVRIO A 27 DE ABRIL DE 1582. I ESTE SEPV<sup>LCHRO</sup> M<sup>DO</sup>. HAC<sup>ER</sup>  
EL EX<sup>MO</sup> / SEÑOR DON AL<sup>O</sup> PES. DE GVS<sup>MAN</sup> EL BV<sup>NO</sup>. SV HIJO DVQUE DE  
MED<sup>A</sup>. SIDONIA AÑO DE 1607».

A su derecha el escudo de los Sotomayor, tallado en madera, dorado y policromado, dentro de una tarja de cortezas enrolladas: en campo de plata tres fajas jaqueladas en cuatro órdenes de oro y gules, cargadas cada una de un filete de sable, y corona condal.

Sobre ese basamento reposa los baldaquinos funerarios a modo de una embocadura teatral. Los enmarcan dos potentes columnas

<sup>42</sup> Se ha comprobado cómo se conservan en la tribuna del conde diversas cajas de madera, varias de pequeño tamaño y, al parecer, intactas.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

corintias, de fuste estriado policromado en gris oscuro, que escoltan en ese mismo orden una retropilastra y otra pilastra adosada al costado del muro. Soportan un entablamento, con arquitrabe de tres fascias en avance, friso con roleos de tallos vegetales asimétricos, y cornisa denticulada. Existen diferencias en el ornato de los frisos, quizás por influencia de género. En el de la condesa, los motivos vegetales surgen de un espejo central e insisten en flores abiertas, con la presencia de alguna mazorca de maíz, mientras que en el del conde, más asimétrico y centrado por un florón vegetal, son esas mazorcas abiertas de maíz las que adquieren más presencia.

Como ocurre con los bultos escurialense, los condes y sus descendientes asisten piadosamente en las falsas tribunas a los actos litúrgicos celebrados en el retablo mayor, como si realmente estuvieran vivos, alineados en grupos por sexos, orantes y arrodillados sobre cojines en perpetua adoración al Santísimo, disponiendo a los progenitores en reclinatorios con libros abiertos para su oración. En la tribuna del Evangelio, arranca el grupo con el conde D. Juan Claros de Guzmán, para el que pudo servir de modelo su hijo el VII duque, comitente de la obra. Delante, a menor tamaño y de forma decreciente por su menor edad, los hijos del conde, Juan Alonso y Esteban, y su nieto Diego Hurtado de Mendoza, todos sobre cojines, orantes y vestidos a la moda, con jubón y ropilla hasta la cintura, con

<sup>43</sup> Ha sido realizado por José María Sánchez Muñoz y José Manuel Sánchez Cabrera, que han limpiado y restaurado de madera ambos sepulcros.

botonadura central y en los antebrazos, grandes cuellos de lechuguilla y puños rizados almidonados, greguescos o calzones cortos listados y acuchillados con cinturón, capa corta, medias y zapatos. El conde sería una referencia directa para el sepulcro de Guzmán "el Bueno" del monasterio de San Isidoro del Campo, que en 1609 tallara Martínez Montañés para el presbiterio de su iglesia. (Figura 4)



Figura 4. Francisco de la Gándara y Martín Christiano. Bultos funerarios del conde de Niebla D. Juan Claros de Guzmán, de sus hijos Juan Alonso y Esteban, y de su nieto Diego Hurtado de Mendoza. 1605. Foto: Autor

El conde, por su condición adulta y rango, porta espada con vaina al cinto, cuya rica empuñadura, perdida, se ha repuesto en la reciente restauración, al igual que varios dedos de los infantes, fragmentos de cabellera y la golilla del menor de esos bultos<sup>43</sup>. (Figura 5)



Figura 5. Francisco de la Gándara y Martín Christiano. Sepulchro del conde de Niebla D. Juan Claros de Guzmán, de sus hijos Juan Alonso y Esteban, y de su nieto Diego Hurtado de Mendoza. 1605. Foto: Autor

Esteban y el nieto se tallaron en madera de cedro<sup>44</sup>, pero el bulto de Juan Alonso se realizó con una mezcla de yeso y cola de animal, muy dura, que representa para la técnica escultórica una etapa intermedia o previa, al igual que el boceto de barro, usado antes de entallar en madera o fundir en bronce. Es la única de todo el conjunto realizada en ese material, por lo que pudo haber sido el modelo que se presentó al comitente para confirmar el encargo, o una pieza incorporada a última hora que no pudo realizarse en madera por alguna circunstancia. Pero no queda duda que es de la misma mano, pues todas presentan un estilo montañésino y mesino, donde se conjugan la severidad y clasicismo de unas posturas estáticas con alargados y estilizados cuellos, propias de su naturaleza funeraria, con un acusado naturalismo del tratamiento de la cabeza, donde destaca el movimiento de una leonina cabellera de amplios mechones y marcadas facciones de ojos, bocas y orejas abultadas. Están policromados en un tono ocre marfileño, casi un blanco roto imitando el alabastro, donde se advierte el uso de un aparejo escaso, aunque los cojines conservan perfilados en oro, al igual que la caída inferior de la fingida tela de recubrimiento del bufete. Son de tamaño natural, el conde, aproximadamente, incluyendo el almohadón, mide 140 cm, Juan Alonso 78, Esteban 77 y Diego 59 cm.

<sup>44</sup> Dato técnico facilitado por José María Sánchez Muñoz.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

En la tribuna del lado de la Epístola, la condesa Leonor de Sotomayor encabeza la serie, seguida por su hija Juana de la Cruz y una nieta, quizás Leonor de Guzmán. Sus posturas son idénticas, arrodilladas y orantes sobre cojines. Pudo utilizar como inspiración el retrato de D<sup>a</sup> Leonor que realizara Cristóbal de Almería a fines de 1575, que se conserva en la sala capitular alta del monasterio de Madre de Dios<sup>45</sup>. Visten recatadamente, con camisa interior de mangas abotonadas y puños rizados, saya entera de botonadura central, con anchas mangas abiertas y falda larga, y manto que cubre la cabeza. La condesa, igualmente, debió servir a Martínez Montañés para el sepulcro de María Alfonso Coronel. (Figuras 6 y 7)



Figura. 6. Francisco de la Gándara y Martín Christiano. Estatuas orantes de Juana de la Cruz y de otra niña. 1605. Foto: Autor



Figura 7. Francisco de la Gándara y Martín Christiano. Sepulcro de la condesa Leonor de Sotomayor, su hija Juana de la Cruz y una nieta. 1605. Foto: Autor

<sup>45</sup> Cruz Isidoro, 2010, 146-147.



Las niñas llevan cuello de lechuguilla y la condesa, como viuda, toca bajo el manto. Las tres estatuas, talladas en madera de roble y macizas, han sido igualmente limpiadas y se han repuesto algunas faltas de dedos<sup>46</sup>. En cuanto a sus dimensiones, la condesa mide aproximadamente 136 cm, su hija unos 70 cm, y la nieta 67.

Sirven de fondo a ambos grupos dos lienzos de altar con enmarques de orejeta denticulada, sobre pilastras (la del conde plumeada a espiguilla y la de la condesa de cajeadado liso), con capiteles de ancones de triglifos (también con diferencias), y frontón triangular roto de idéntica moldura. De temática funeraria, el del Evangelio representa la *Resurrección de Cristo*, y la *Asunción de la Virgen* se ubica en el de la Epístola, de nuevo una división sexista. El profesor Juan Miguel Serrera pensó que pudieron ser pintados por Alonso Bejarano y Gonzalo Moreno, que entre el 27 de septiembre de 1606 y el 22 de marzo de 1607 policromaron y doraron los sepulcros<sup>47</sup>, pero tenemos referencias de que, al menos Moreno, sólo era dorador. Por el contrario, desde 1603, el florentino Francesco Yanetti, castellanizado en la documentación ducal como Francisco Juanete (ca. 1575-1647), aunque firmaba Ginete, era un capacitado pintor de cámara del conde de Niebla D. Manuel, que trabajó abundantemente para su padre el VII duque<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Labor efectuada por José María Sánchez Muñoz y José Manuel Sánchez Cabrera.

<sup>47</sup> Serrera Contreras, 1998: 173.

Podría incluirse en su producción más temprana, que no se conserva, como «el lienzo de la ystoria de la Casa de Guzmán», en el que trabajaba en julio de 1603 y pudo ser un referente del gran trabajo que realizara para el Santuario de la Caridad en 1612. En 1604 se encontraba pintando, junto a Vasco Pereira y Juan de Salcedo, los gallardetes y otros elementos de la galera capitana de la escuadra española comandada por el conde D. Manuel, y en 1605 doró los marcos de un mensario o representación de los doce meses, que posiblemente había realizado para la huerta de El Desengaño, en Sanlúcar, y una Verónica, a la que Christiano hizo una guarnición de ébano en mayo<sup>49</sup>. Apoya esa hipótesis que en esa misma memoria de trabajos el ensamblador afirme haber realizado otros dos bastidores, que bien pudieran para los fondos pictóricos de los sepulcros: «Yten más, en veinte y seis de mayo, Francisco Juanete, el pintor del Conde, mi señor, por mandado de V.E., dos bastidores para pintar, 8 reales»<sup>50</sup>. En la *Resurrección de Cristo*, reproduce en el Mesías una estampa de Cornelis Cort (1533-1578), según diseño de Giulio Clovio (1498-1578), de hacia 1569, en la que aparece impetuoso, portando el lábaro bajo una fuerte aureola. Y toda la composición, reproduce la de Jerónimo Wierix (1548-1624), inserta en la obra de Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, publicada

<sup>48</sup> Cruz Isidoro, 1997: 245-248, 258-262, 273-274. Cruz Isidoro, 1998: 435-459. Lamas Delgado /Romero Dorado, 2018: 86-108.

<sup>49</sup> Cruz Isidoro, 2011a: 85.

<sup>50</sup> AGFCMS leg. 2.828.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

en Amberes por Martín Nuyts II en 1593, en concreto la lámina 134. A los pies la guardia romana, alguna dormida por la oscuridad, a pesar de la luna y de un farol, queda sorprendida ante un sepulcro abierto y vacío, mientras Cristo rompe las cadenas de la muerte y del pecado, simbolizados por un esqueleto y un demonio. Crepitan los ángeles y se alegran los bienaventurados. Al fondo la ciudad de Jerusalén aún aparece dormida. (Figura 8)

En la *Asunción de María*, la disposición coral de los apóstoles, que giran en torno al sepulcro vacío, recuerda la xilografía de Alberto Durero de la serie de la *Vida de la Virgen*, de 1510, pero la composición reproduce a la letra, de nuevo, una estampa de esa iconografía de Jerónimo Wierix (1559-1619), con diseño de Bartolomeo Passarotti (1529-1592), que Jerónimo Nadal encargó para ilustrar su *Evangelicae Historiae Imagines*. Posiblemente, el VII duque, o los dominicos, facilitaron al pintor ese texto, lo que señala una biblioteca puesta al día. María, de larga cabellera rubia, se arrodilla ante su amado Hijo resucitado, para ser asunta a la gloria eterna, ante la alegría de una corte de querubines y ángeles músicos que los rodean. (Figura 9)

Los recursos técnicos, como la gama cromática de ambos lienzos, la dura pincelada y los tipos humanos del apostolado, responden al estilo de Francisco Juanete, afín al que realizará en 1612 para el retablo mayor del Santuario de la Caridad.



Figura 8. ¿Francisco Juanete? Resurrección de Cristo. Foto: Autor  
Grabados: Cornelis Cort, ca. 1569 / Jerónimo Wierix, 1593.



Figura 9.1. ¿Francisco Juanete? Asunción de la Virgen. 1605. Sepulcro de la condesa de Niebla D<sup>a</sup> Leonor Manrique de Sotomayor. Foto Autor



Figura 9.2 Hieronimus Wierix, *Asunción de la Virgen*

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

### OTRAS IGLESIAS SE INCORPORAN COMO PANTEONES PERSONALES

Fueron muy solemnes las exequias realizadas en 1615 por el VII duque en el Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, donde fue enterrado bajo el retablo mayor, junto a su esposa Ana de Silva, fallecida tres años antes<sup>51</sup>. Al parecer, sus restos aún continúan en el lugar, como demostró la inspección ocular de hace algunos años al tiempo de la restauración del inmueble, ratificado, posteriormente, al hacerlo con el mueble litúrgico. Se disponen bajo arcos solios y, que sepamos, no existe ninguna lápida ni inscripción aclaratoria, sólo la coincidencia de la ubicación de los restos recogida por la documentación y la literatura contemporánea.

Su hijo, el VIII duque D. Manuel, eligió el convento mercedario, aunque, al parecer, su idea inicial fue escoger su primera fundación religiosa, la Merced de Huelva. El cronista de la orden, fray Pedro de San Cecilio dirá «Tuvo intento siempre el conde fundador, aun siendo ya duque de Medina Sidonia, de que su cuerpo esperase en ella la general resurrección por el grande amor y devoción que tuvo a esta casa: si bien, por haber dado palabra a la duquesa D<sup>a</sup> Juan Lorenza de Sandoval, su consorte, a quién mucho amó, dispuso después le sepultasen en la bóveda de la capilla mayor de nuestro convento de su

ciudad de Sanlúcar de Barrameda, donde ambos descansan»<sup>52</sup>. La primera en fallecer fue la esposa, rezando su inscripción:

«DE LA MADRE DE DIOS MARIA SANTISIMA / YAZE AQVI SV ESCLABA LA EX<sup>MA</sup> SA D<sup>A</sup> JVANA SANDOBAL / I ZERDA MUGER DEL EX<sup>MO</sup> S<sup>O</sup> D MANVEL AL<sup>O</sup> PERES DE GVZMAN / EL BUENO 8 DV<sup>E</sup> DE MEDI<sup>A</sup> S<sup>A</sup> E HIJA DEL EX<sup>MO</sup> SOR DV<sup>E</sup> DE LERMA FVN / DADORA DESTA CONBENTO PATRONA GENERAL / DE TODA LA DESCALCES DE N<sup>RA</sup> S<sup>RA</sup> DE LA MERSED / REDENSION DE CAVTIBOS Y SV GRAN DEBOTA Y / BIENHECHORA RVEGEN A DIOS POR ELLA / MVRIO AQVINZE DE AGOSTO AÑO DE 1624».

Y más tarde el duque, en 1636, aunque la lápida recoja ese evento siete años antes, en 1629, fecha que hemos de suponer de su ejecución material:

«DEL SANTISSIMO. SACRAMENTO / YACE AQVI SV ESCLAVO. EL EX<sup>MO</sup> SOR DON. MANVEL. AL<sup>O</sup> PERES DE / GVS MAN. EL BVENO. 8<sup>O</sup> DVQ. DE MEDINA SIDONIA MARQUES I CONDE / DEL CONSEJO. DESTADO DE SV MAGESTAD. Y SV CAPITAN GENERAL / DEL MAR. OCEANO. Y COSTA DEL ANDALVCIA. CAVALLERO DE LA INSI / GNE. ORDEN DEL TUVSON DE ORO. PATRONO DE LA RELIGION DE SANTO / DOMINGO DE GVS MAN EN ESTA PROVINCIA Y DE TODA LA DESCALSES / DE NRA S<sup>RA</sup> DE LA MERCED FVNDADOR DESTA CASA Y OTRAS Y DESTOS / SEPV LCHROS. AÑO DE 1629 (sic). RUEGVEN A DIOIS (sic) POR EL».

<sup>51</sup> Cruz Isidoro, 2015: 96-100.

<sup>52</sup> Díaz Hierro, 1992: 55.

Esas lápidas se dispusieron bajo un arco solio rebajado, completando el programa iconográfico una alegórica pintura mural en el tímpano, de escasa policromía, a la almagra y ocre, con una esquemática calavera inserta en un recerco manierista, mientras que el intradós del arco presenta una geométrica trama serliana de cajas rectangulares y círculos interiores en esos tonos. En la bóveda se desarrolla el aparatoso rompimiento de Gloria de una custodia que exhibe el Santísimo, del que emana una fuerte luz que inunda una corte angelical<sup>53</sup>. (Figura 10)

Con antelación a esta fundación, el VIII duque levantó el convento para la orden en Huelva mientras tenía allí su residencia como conde de Niebla. Se construyó entre 1605 y 1615, con trazas del arquitecto Alonso de Vandelvira, contó con una cripta para panteón familiar, descrita por el cronista mercedario fray Pedro de San Cecilio: «Debajo del presbiterio está una bóveda que lo coge todo, y es para entierro de los condes», que se tapió cuando se erigió la parroquia de la Merced en la iglesia catedral. Allí recibieron sepultura sus cuatro hijos, fallecidos a corta edad, Baltasar, Francisco, Juana y Leonor Pérez de Guzmán, y su nieto Manuel Alonso, marqués de Cazaza, hijo primogénito del IX duque D. Gaspar, la descendencia ilegítima y algunos criados de confianza<sup>54</sup>.



Figura 10. Panteón de los VIII duques de Medina Sidonia. Cripta de la iglesia de la Merced, de Sanlúcar de Barrameda. Foto: Autor

## CONCLUSIONES

Nada más humano que intentar lograr la trascendencia, superando el olvido del tiempo. El concepto humanista de triunfo sobre la muerte, que se venía incubando desde la Baja Edad Media, tendrá en

<sup>53</sup> Hermoso Rivero /Romero Dorado, 2014: 20.

<sup>54</sup> Díaz Hierro, 1992: 33-35, 39-40.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

el aparato funerario una herramienta de lo más eficaz, de la que harán gala las Casas reales y aristocráticas a lo largo de los siglos del renacimiento y el barroco. Los Guzmanes andaluces siguieron esa tónica, exhibiendo en sus personales fundaciones religiosas (San Isidoro del Campo, en Santiponce, y en los sanluqueños conventos de Santo Domingo y de la Merced), todo el aparato tipológico y simbólico que el monumento funerario les proporcionaba.

## BIBLIOGRAFÍA

Azcárate, José María (1996). *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra.

Barrantes Maldonado, Pedro (1998). *Ilustraciones de la Casa de Niebla*. Federico Devis Márquez (ed.). Cádiz: Universidad.

Calderón Benjumea, Carmen /Calderón Benjumea, José Antonio (2008). *El real monasterio de Madre de Dios de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir ediciones.

Checa, Fernando (1999). *Pintura y escultura del renacimiento en España. 1450-1600*. 4ª ed. Madrid: Cátedra.

Cruz Isidoro, Fernando (1997). *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda. Estudio histórico-artístico*. Córdoba: CajaSur.

Cruz Isidoro, Fernando (1998). "Francisco Juanete, pintor de cámara de la Casa ducal de Medina Sidonia (1604-1638)". En: *Laboratorio de Arte*, 11, pp. 435-460.

Cruz Isidoro, Fernando (2001). "Francisco de la Gándara Hermosa de Acevedo, un escultor de principios del XVII". En: *Laboratorio de Arte*, 14, pp. 27-49.

Cruz Isidoro, Fernando (2005). "El mecenazgo arquitectónico de la Casa ducal de Medina Sidonia entre 1559 y 1633". En: *Laboratorio de Arte*, 18, 173-184.

Cruz Isidoro, Fernando (2008). *El convento de la Victoria. Historia, Arquitectura y Patrimonio Artístico*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.

Cruz Isidoro, Fernando (2010). "Juan Pedro Livadote al servicio de la condesa de Niebla: el convento de Madre de Dios (1574-1576)". En: *Laboratorio de arte*, 22, 131-164.

Cruz Isidoro, Fernando (2011a). *El patrimonio restaurado de la Basílica de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.

Cruz Isidoro, Fernando (2011b). "El Convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: patronazgo de los Guzmanes, proceso constructivo y patrimonio artístico (1528-1605)". En: *Laboratorio de Arte*, 23, 79-106.

Cruz Isidoro, Fernando (2012). “El patrimonio artístico desamortizado del convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda (1835-1861)”. En: *Laboratorio de Arte*, 24, t. II, 549-570.

Cruz Isidoro, Fernando (2015). “Las artes efímeras al servicio de la propaganda de la Casa ducal de Medina Sidonia (1515-1639)”. En: *Laboratorio de Arte*, 27, 87-111.

Díaz Hierro, Diego (1992). *Huelva y los Guzmanes. Anales de una historia compartida (1598-1612)*. Huelva: Ayuntamiento.

Gestoso y Pérez, José (1984). *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1892, reimp. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, T. III.

Gómez Piñol, Emilio (2019). “Algunas consideraciones sobre el imaginario artístico sevillano de Juan Martínez Montañés”. En: Cano Rivero, Ignacio /Hermoso Romero, Ignacio /Muñoz Rubio, María del Valme (ed.) *Montañés, maestro de maestro*. Sevilla: Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura y Patrimonio Histórico, 15-29.

Hermoso Rivero, José María /Romero Dorado, Antonio Manuel (2014). “La Huerta del Desengaño de Sanlúcar de Barrameda: retiro y recreo del VIII duque de Medina Sidonia”. En: *El Rincón Malillo. Anuario del Centro de Estudios de la Costa Noroeste de Cádiz*, 4, pp. 19-22.

Herrero Sanz, María Jesús (2013). *Santa María La Real de Huelgas Burgos*. Madrid: Patrimonio Nacional.

Lamas Delgado, Eduardo / Romero Dorado, Antonio (2018): “El pintor florentino Francisco Ginete (ca. 1575-1647): un artista cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía”. En: *Libros de la Corte*, 16, pp. 86-108.

Lara Ródenas, Manuel José de (1992). “El poder y la muerte. Mandatos de lutos y gobierno de los sentimientos en la Huelva del Barroco”. En: *Aesturia. Revista de investigación*, 1, 49-65.

López Guzmán, Rafael y otros (2006). *Guía artística de Granada y su provincia* (I). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Morales, Alfredo (1981). “Alonso de Vandelvira y Juan de Oviedo en la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda”. En: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* t. XLVII. Valladolid: Universidad, pp. 307-320.

Morales Chacón, Alberto (1986). *Escultura funeraria del renacimiento en Sevilla*. Sevilla: Diputación.

Palomero Páramo, Jesús M. (1983). *El Retablo Sevillano de Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación.

Portela Sandoval, Francisco José (1985). “La escultura en el monasterio de El Escorial”. En: *Fragmentos*, 4-5, pp. 106-108.

Reyes Ruiz, Manuel (2004). *Capilla Real de Granada. Lonja, templo y museo. Guía para la visita*. Granada.

«La muerte también es símbolo de poder». Sepulcros y lápidas de los Guzmanes sanluqueños (1605-1629)

Rodríguez Duarte, María del Carmen (1991). "Una obra desaparecida del escultor Miguel Adán: el retablo de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda". En: *Sanlúcar de Barrameda*, 27, s/p.

Rodríguez Duarte, María del Carmen (2020). "La Capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda: panteón de los condes de Niebla". En: *Cartare*, 10, pp. 21-42.

Sáez de Miera, Jesús (1999). "Catálogo". En: Checa Cremades, Fernando (dir.). *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V / Museo Nacional del Prado. Fichas 182-183.*

Serrera Contreras, Juan Miguel (1999). "Pedro de Campaña y la Casa de Medina Sidonia (A propósito de la "Piedad" del Museo de Bellas Artes de Cádiz)". En: *Archivo Hispalense*, 251. Sevilla: Diputación, pp. 245-261.

Serrera Contreras, Juan Miguel (1998). "El eco de El Escorial: las tumbas de los XII Condes de Niebla". En: *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Visor / Fundación Argentaria, pp. 167-186.

Tovar de Teresa, Guillermo (1992). *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. Arte Novohispano, 4. México: Grupo Azabache.

Valdivieso, Enrique (2008). *Pedro de Campaña*. Sevilla: Endesa.

Velázquez Gaztelu, Juan Pedro (1995). *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la muy noble y muy leal ciudad de*

*Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*. Romero Tallafigo, Manuel (transcrip. e introd.). Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.