

El sepulcro de Don Rodrigo de Campuzano. Historia y conservación

Francisco José Boldo Pascua*

La escultura alabastrina del Comendador de la Orden de Santiago don Rodrigo de Campuzano (iglesia de San Nicolás el Real, Guadalajara, España), es una de las manifestaciones más importantes del arte funerario realizado por la Escuela de Toledo a finales del siglo XV. Además tiene un importante contenido simbólico. La escultura se enmarca en un monumento de estilo Neoclásico, realizado en yeso y piedra caliza. La obra presentaba un estado de conservación alarmante con numerosas patologías: pérdidas y daños superficiales en el volumen escultórico, reconstrucciones defectuosas, humedad por capilaridad, eflorescencias salinas, enmascarados con pintura o cemento, elevada suciedad superficial, etc. La intervención se centró en el tratamiento integral del conjunto: construcción de cámara de aire, desalado, consolidación e hidrofugado, reconstrucción de volumen escultórico, eliminación de repintes, limpieza superficial y renovación de la policromía en la arquitectura.

Palabras clave: sepulcro, iconografía, alabastro, cámara de aire, desalado, reconstrucción de volumen.

THE SEPULCHRE OF DON RODRIGO DE CAMPUZANO. HISTORY AND RESTORATION

The alabaster sculpture of the Commander of the Order of Santiago, Don Rodrigo de Campuzano (Church of San Nicolás de Real, Guadalajara, Spain), is one of the most important examples of funerary art produced by the Toledo School in the late 15th Century. It also has an important symbolic content. The sculpture is set in a neoclassical-style monument, made from gypsum and limestone. The piece was in an alarming state of repair with numerous defects: loss of volume and surface damage on the sculpture, defective reconstructions, damp due to capillarity, salt efflorescence, masking with paint or cement, significant surface contamination etc. The intervention focused on comprehensive treatment of the whole artefact: air chamber construction, desalting, consolidation and waterproofing, reconstruction of sculptural volume, removal of overpainting, surface cleaning and renovation of architectural polychromy.

Key words: sepulchre, iconography, alabaster, air chamber, desalting, volume reconstruction.

* Titulado Superior en
Conservación y
Restauración de Bienes
Culturales por la ESCRBC
Director técnico de la
empresa de restauración
ATRIUM-CRBC, S.L.

franciscoboldo@atriumrestauracion.com

Descripción histórico-artística

Localización actual. El traslado del sepulcro desde su anterior ubicación

En 1772, en la ciudad de Guadalajara, el quinto Conde de Montemar traslada desde la antigua iglesia mudéjar de *San Nicolás*—posteriormente derruida— los restos, epitafio, escudos y escultura funeraria de su antepasado D. Rodrigo de Campuzano, fallecido en 1488, Comendador de la Orden de Santiago y asistente personal del Duque del Infantado. La nueva ubicación de la obra estará a unos pocos metros de la anterior, en la capilla de San Miguel de la iglesia barroca del antiguo Colegio de la Trinidad de los Jesuitas, que tras la expulsión de la Compañía de Jesús, pasará, bajo patronato real, a denominarse como *San Nicolás el Real*¹ (Fig. 1). Las piezas escultóricas son realizadas en alabastro, a finales del siglo XV, y se integran dentro de un nuevo monumento arquitectónico en yeso y piedra caliza, de estilo neoclásico. Con el caballero santiaguista se mandan enterrar posteriormente los Condes de Montemar, Don Diego José Carrillo de Albornoz († 1789) y su mujer, Doña María Antonia de Oviedo († 1783), hija de los Marqueses de Buscayolo².

La Escuela de Toledo.

Posible autoría: Sebastián de Toledo

A finales del siglo XV, lo que actualmente se denomina como «Foco Toledano» o «Escuela de Toledo», aportó al campo de la escultura diversas obras excepcionales que son consideradas como valiosos exponentes de la escultura funeraria española. Estilísticamente las piezas, donde enmarcamos a nuestra escultura, se encuadran dentro del estilo Tardogótico, desarrollado en la segunda mitad del siglo XV, donde las influencias borgoñonas de los primeros decenios dieron paso al gusto por lo flamenco y germánico, por las esculturas funerarias con carácter melancólico y por el naturalismo de las representaciones.

Dentro de la zona de influencia toledana se encuentran las ciudades de Guadalajara y Sigüenza, que viven en estas fechas sus mejores momentos de esplendor artístico; la primera, residencia de la familia Mendoza, consigue atraer buenos artistas para trabajar en obras bajo su estela, como el nuevo palacio del Duque del Infantado (1483-86). Los maestros Egas Cueman y Sebastián de Toledo fijarán allí sus importantes talleres de escultura, realizando numerosos encargos para la nobleza y altos estratos del clero. Así, podemos citar la escultura funeraria, objeto de este artículo, de don Rodrigo Campuzano (h. 1488, iglesia de San Nicolás el Real) o los sepulcros, destruidos parcialmente en 1936, de los Condes de Tendilla (h. 1480, iglesia de San Ginés), en donde la escultura que representa a Íñigo López de Mendoza se toma como prototipo de figura acodada o recostada, que repetirá posteriormente la escultura del *Doncel* de Sigüenza. En esta ciudad episcopal, al norte de la provincia de Guadalajara, consigue su catedral



Fig. 1. Capilla de San Miguel (actual Virgen del Carmen). Iglesia de San Nicolás el Real (Guadalajara).



Fig. 2. Escultura acodada de Martín Vázquez de Arce, «el Doncel», alabastro, h. 1491. Catedral de Sigüenza (Guadalajara).

estos años y prototipo de los modelos prerrenacentes. Tanto la escultura de don Rodrigo Campuzano, como la que representa al «Doncel», además de la semidestruida del obispo Carrillo de Albornoz (h. 1485) de la Magistral de Alcalá de Henares (Madrid), o la de don Fernando de Coca (finales siglo XV) en la iglesia de San Pedro de Ciudad Real, se ponen en relación con las tumbas de don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla y antiguo maestre de la Orden de Santiago, y su mujer, doña Juana Pimentel (catedral de Toledo), realizadas en 1489 por el maestro Sebastián de Toledo³. En esta obra se sabe la autoría exacta, se conservan cláusulas contractuales en torno a la tasación, material e iconografía a incluir. Además, el escultor se obliga a

una de las mejores colecciones de escultura funeraria de finales del siglo XV-principios del siglo XVI de Castilla. Fue enriquecida paulatinamente por sus obispos y especialmente por el Cardenal Pedro González de Mendoza (Obispo entre 1468 y 1495), los miembros del Cabildo y por diversas familias de la alta sociedad alcarreña. Una de estas familias, los Vázquez de Arce, eligió la capilla de San Juan y Santa Catalina para enterrarse, dotando al espacio de diversos sepulcros que forman un rico catálogo de escultura funeraria, siendo el máximo exponente de estos la famosa escultura alabastrina del comendador santiaguista Martín Vázquez de Arce, conocido como «el Doncel» (h. 1491), (Fig.2) representado recostado y meditando en la lectura, ejemplo claro de exaltación de la melancolía buscada en

¹ En abril de 1767, tras el Decreto de expulsión de los miembros de la Compañía de Jesús afincados en España, por parte del rey Carlos III, numerosas posesiones de estos pasaron a manos de las Diócesis pertinentes. En nuestro caso, la antigua iglesia parroquial de San Nicolás, residencia o sede del Arcipreste de Guadalajara, que estaría aproximadamente frente al templo actual, realizó en 1770 el traslado de sus bienes y tomó posesión del templo jesuítico, iniciado en 1647, sin duda más grande y más moderno que la original.

² Diego José Carrillo de Albornoz y Bravo de Lagunas nació el 29 de septiembre de 1724, en Lima (Perú). Al morir su padre, fue quinto Conde de Montemar y XVI Señor del Castillo de Mirabel (Cáceres), aparte de otros mayorazgos, como el importante de la Presa en Lima (Perú). Casó el 12 de Junio de 1774 con María Antonia de Oviedo y Aguilar (hija de José de Oviedo Portocarrero y Squarzafigo, Marqués de Buscayolo, y de su segunda esposa Ana de Aguilar Ponce de León Messía de la Cerda Henestrosa), la cual falleció en Guadalajara el 23 de diciembre de 1783. A su muerte en Madrid, a los 65 años de edad, el 23 de diciembre de 1789, al no dejar descendencia, el título pasó a su hermano varón más inmediato, Fernando Carrillo de Albornoz y Bravo de Lagunas. Don Diego fue nieto de don Diego Bernardo Carrillo de Albornoz y Esquivel de Guzmán, el primer Carrillo de Albornoz que se estableció en Hispanoamérica, y de Rosa María de Santo Domingo de la Presa y Manrique de Lara. Sus padres fueron Diego Miguel Carrillo de Albornoz y de la Presa y Mariana Bravo de Lagunas y Villela. Nuestro personaje nació en el seno de la familia Carrillo de Albornoz, los IV condes de Montemar, una de las grandes familias de Ultramar, que con dos millones de pesos, acrecentada además por matrimonios ventajosos con familias de prestigio, era considerada como la mayor fortuna noble de Lima y del Virreinato del Perú, en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Sabemos que en los años 70 de la centuria dieciochesca nuestro conde ya se encontraba en España e instalado en Madrid. Suponemos que al recaer en él los títulos de Conde de Montemar y Señor del Castillo de Mirabel, a mediados de los años 50 del siglo XVIII, aparte de mayorazgos en Guadalajara, tendría deseos de conocer de primera mano sus posesiones peninsulares, aparte del atractivo que podía suponer para un noble, además de origen criollo, de recalcar en la efervescente Corte borbónica hispana, siendo reyes en esos momentos Fernando VI (1746-1759) y Carlos III (1759-1788). Es interesante notar que aunque es vecino de Madrid, participó intensamente de la vida pública y social de Guadalajara. Es elegido *Diputado de Millones* por la ciudad alcarreña en 1781 y sorteado como uno de los *Doce Caballeros Nobles de Guadalajara* en 1781, 1786 y 1789. La llegada a España del limeño don Diego debió ser un emocionante encuentro con sus raíces y la búsqueda de sus ancestros. Una de las obsesiones de la nobleza era la continua justificación de sus apellidos y declarar su limpieza de sangre e hidalguía por *los cuatro costados* durante generaciones y demostrar además que sus antepasados, como cristianos viejos y nobles, participaron en la lucha contra los musulmanes en la Reconquista y ahora contra las culturas precolombinas en la conquista del Nuevo Mundo. Estamos en el siglo XVIII, un gran siglo para la arqueología, donde por medio de iniciativa de los Borbones se están realizando importantes excavaciones en las ciudades romanas de Pompeya y Herculano. Este gusto arqueológico del momento cala de forma seria en el conde, el cual recupera sucesivamente en Guadalajara dos sepulcros de sus antepasados, uno, objeto de nuestro estudio, el de Don Rodrigo de Campuzano, en la iglesia de San Nicolás, y otro, unos años más tarde, en 1776, el de Don Ildefonso Yáñez de Mendoza, confesor de la reina Isabel I de Castilla y asistente del Cardenal Mendoza, en Santa María de la Fuente, actual Concatedral de Guadalajara. En ambas obras de traslado o remodelación se mantienen las esculturas yacentes originales, agregándose similar decoración arquitectónica en yeso, de gusto neoclásico.

³ AHN, Nobleza, Osuna, leg. 1733, n.º 66. Pub. por Azcárate (1974), pp.30-32 y Carrete Parrondo (1974), pp.37-43.

realizar los sepulcros en Guadalajara para luego asentarlos en la catedral toledana. El contrato lo realiza la hija única y heredera de don Álvaro de Luna, María, a la sazón duquesa del Infantado por su matrimonio con Íñigo López de Mendoza (II Duque del Infantado)⁴. Por residir la duquesa en Guadalajara podría tener controlado el trabajo de las tumbas y se nos muestra que en esas fechas Sebastián de Toledo ya tenía establecido un importante taller en la ciudad alcarreña, con capacidad para asumir encargos importantes y de forma simultánea. El maestro Sebastián (a veces confundido con Sebastián de Almonacid, aunque eran escultores diferentes) se formó con Egas Cueman y quizás heredó su taller o al menos perpetuó el foco más importante de sus encargos, pues en los últimos años del siglo XV se especializó en la confección de sepulcros realizados en alabastro. (Fig.3) La instalación en Guadalajara tiene para el escultor una importancia estratégica relevante, pues cerca se sitúan las canteras que proporcionaron el alabastro más utilizado y famoso de Castilla, emplazadas en puntos próximos a Jadraque, Cogolludo o Aleas de Beleña⁵. Conviene recalcar, por lo curioso, que la mayoría de las obras señaladas son realizadas para caballeros de la Orden de Santiago y que los tres personajes, de forma directa o indirecta tuvieron que ver con los Duques del Infantado, por lo que podemos pensar que el maestro Sebastián se pudo convertir en una especie de escultor «oficial» de la saga alcarreña de los Mendoza.



Fig. 3. Detalle de la escultura yacente de Don Rodrigo Campuzano.

Concepto y simbolismo del sepulcro

La palabra castellana *sepulcro* deriva de una latina: *sepulcrum*, la cual significa «tumba». Así, la primera acepción del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, en su vigésima segunda edición (2001), define a este como «*Obra por lo común de piedra, que se construye levantada del suelo, para dar en ella sepultura al cadáver de una o más personas*».

A finales del siglo XV era normal sepultar a los cristianos en el interior del templo religioso, por confiar en la Resurrección y alcanzar la Vida eterna tras la muerte. Para el fiel es importante estar cerca del altar, de las imágenes sagradas y reliquias de los santos o al menos encontrarse en terreno sagrado, para así poder participar de la santidad del sitio, recibir protección y hacer propicio su ascenso al Reino de los Cielos (Fig.4).

Esto provocó una gran acumulación de sepulturas y fue necesario establecer normas de



Fig. 4. Arcosolio y yacente.

⁴ AZCÁRATE (1996), p. 247.

⁵ Durante la segunda mitad del siglo XV y buena parte del siglo XVI se especificó en muchos contratos realizados en el reino de Castilla que el alabastro a usar procediera de aquellas canteras. Así por ejemplo, de este material están realizados los importantes sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores (Burgos); el propio Pompeo Leoni se trasladó a la cantera de Aleas (Guadalajara) para trabajar en el sepulcro del inquisidor Fernando Valdés para luego transportarlo mediante carretadas de bueyes a la ciudad natal del clérigo, en Salas (Asturias).



Fig. 5. Vista general del sepulcro.

propiedad y distribución de emplazamientos de tumbas. Los estamentos más privilegiados del Antiguo Régimen (clero y nobleza) ocuparon los mejores sitios, siendo esto una separación más de clases, incluso más allá de la muerte. El sepulcro, como elemento suntuario, fue uno de los mejores medios para mostrar poder económico o condición social y aparato que daba forma al último gesto, como recuerdo para la sociedad. En el *Prochiron* o *Rationale divinatorum officiorum*, importante tratado enciclopédico acerca del simbolismo de la liturgia romana en el siglo XIII, escrito por Guillaume Durand, hacia 1286, se citará expresamente: «*Realmente no todos deben enterrarse indistintamente dentro de la iglesia... así pues, en la iglesia o cerca del altar, donde se consagra el Cuerpo y la Sangre del Señor, no debe enterrarse ningún otro cuerpo sino los de los santos padres, los obispos, abades, presbíteros dignos y los laicos que se han destacado por su alto grado de santidad*»⁶. Objetivamente, la autorización se concedía por la dignidad del personaje y el beneficio económico que pudiera sacar el templo de la operación. Aparte del clero, únicamente la nobleza pudo aspirar a la colocación de un sepulcro relevante en una catedral o iglesia, y para ello normalmente debían fundar el patronato de una capilla, aparato simbólico de propaganda de la estirpe más deseado⁷, donde se comprometían a dotarla, embellecerla y mantenerla.

La última etapa del siglo XV se caracterizará por reunir en los sepulcros las ideas más puramente medievales con el incipiente *prehumanismo* de carácter clásico que se desarrollará a partir de los siguientes decenios. Una de las justificaciones más importantes para tomar la determinación de marcar la tumba de un fiel concreto, por medio de un sepulcro, tiene que ver con ensalzar la figura del individuo, la idea de la *Fama*. El arte sepulcral, como *memento mori* («*recuerda que morirás*»), parece que puede poner fin a la actividad humana, pero estuvo sin embargo al servicio de la exaltación y perpetuación de la memoria del individuo. Póstumamente ya no sólo se reconocía la piedad o el fervor del difunto sino que se recordaba, se admiraba y se ejemplarizaba con su contribución a la sociedad de forma política, intelectual o por su actividad militar. Esto recuerda el culto al *héroe*, a la belleza ideal y la inspiración en la Antigüedad clásica, características del Protorrenacimiento y Renacimiento.

Descripción formal

Tipología conjunto: el sepulcro mural en nicho

Siguiendo la clasificación establecida por Redondo Cantera, definimos nuestra obra como *sepulcro mural en nicho*⁸ (Fig.5), predominando la visión frontal (332 cm x 420 cm). La obra se caracteriza por precisar de un soporte vertical (muro lateral de la capilla de San Miguel,

⁶ REDONDO CANTERA, M. J. (1987), p. 20.

⁷ En la descripción que hace Núñez de Castro de la antigua iglesia de San Nicolás, cita la capilla de los Campuzano donde destaca el sepulcro del comendador como «...un Cavallero de marmol...». NÚÑEZ DE CASTRO, A. (1653), p. 67. En 1461, a raíz de vencer en un duelo contra don Juan de la Puente Ceballos, caballero notable de Guadalajara, el comendador, en recuerdo de la victoria, fundó una memoria anual en la antigua iglesia de San Nicolás, donde los Campuzano debían ser feligreses.

⁸ REDONDO CANTERA, M. J., op. cit., p. 107 y ss.

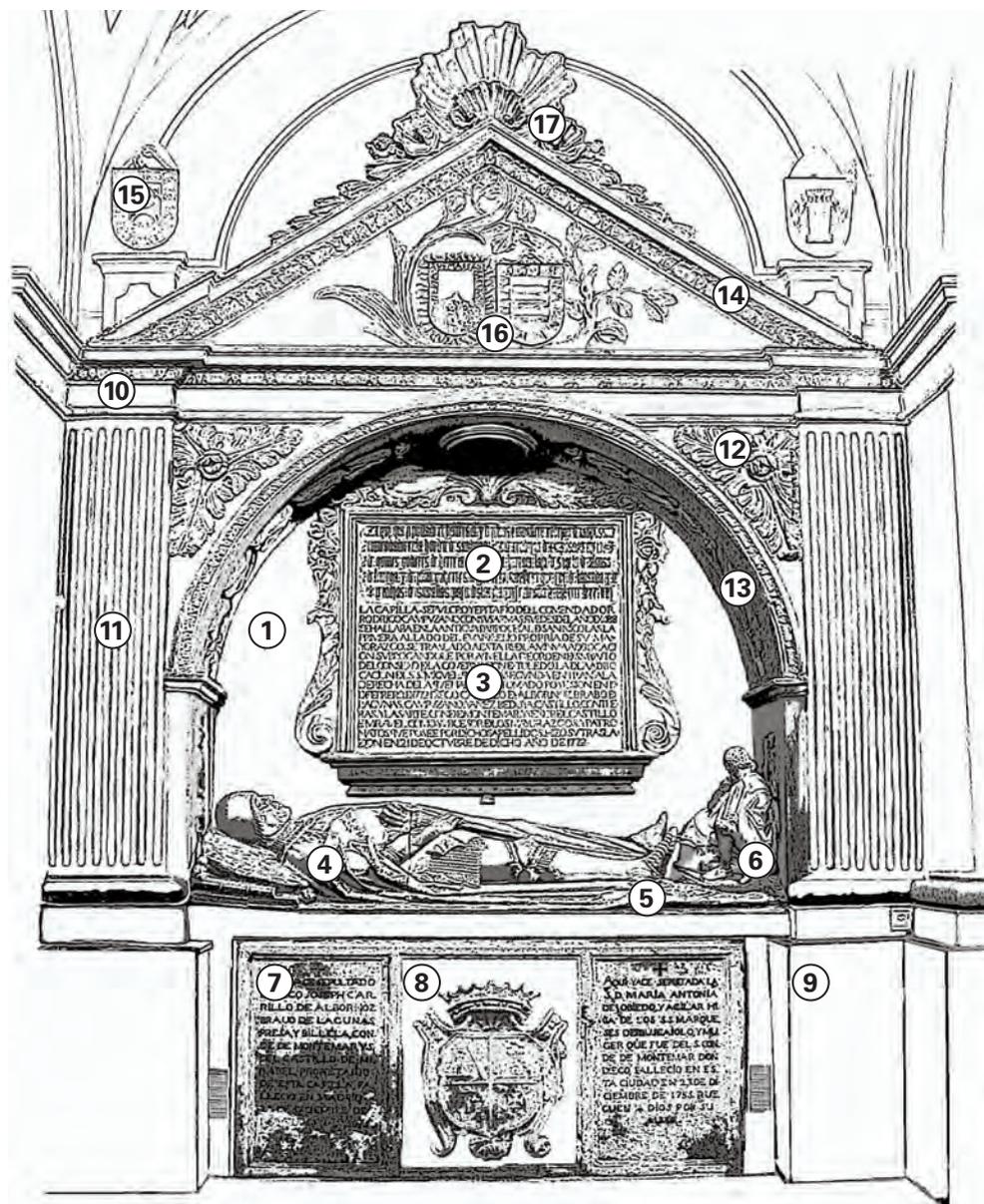


Gráfico 1. Las partes del monumento sepulcral.

1. Pared frontera.
2. Epitafio original, 1488.
3. Lápida conmemorativa, 1772.
4. Bulto yacente.
5. Lecho y yacija.
6. Paje.
7. Lápida sepulcral, 1772.
8. Emblema.
9. Bancada.
10. Friso.
11. Pilastra.
12. Enjuta.
13. Intradós arcosolio.
14. Frontón.
15. Emblema.
16. Emblema.
17. Crestería.

perpendicular a la nave central del templo) en el que se excava el nicho (arcosolio), donde predomina la verticalidad por encima de la anchura, de la profundidad y el resalte del monumento. La estructura en nicho tiene su antecedente histórico en los *arcosolia* que se excavaron en los muros de las catacumbas por los primeros cristianos en época romana (h. 150 d.C.). El arco es de medio punto y sobre una cama simple de mortero de cal-arena, y fragmentos de relleno-, se coloca la escultura alabastrina del caballero, en plano inclinado para mejorar la visualización. El frente de la cama se alinea con respecto a la superficie exterior de la pared. El caballero orienta sus pies hacia la nave principal.

Decoración arquitectónica (Gráfico 1)

Las piezas de alabastro tardogóticas se acoplan, tras el traslado de 1772, en un monumento de estilo neoclásico (Fig.6). Nada sabemos de la morfología de la anterior ubicación del sepulcro.

Izquierda. Fig. 6.
Arquitectura neoclásica.
Derecha. Fig. 7. Detalle
de los frutos en yeso del
remate, realizados mediante
técnica de moldeo.



La obra, a excepción de los escudos del remate, en alabastro, o del epitafio más moderno y la lápida de los condes, realizados en piedra caliza (o *pedra común*), es realizada íntegramente en yeso policromado. Los trabajos decorativos están inspirados en modelos aportados por la cultura grecolatina, caso del *frontón triangular*, *ovas* y *dentellones* o *ramos de hojas de laurel*. La **rocalla** en el remate, genuino ornamento del barroco tardío, muy usado en las primeras décadas del siglo XVIII, entra en decadencia en el momento de la construcción del sepulcro.

Como bancada, se inserta la lápida dieciochesca, en piedra caliza, con escudo y epitafios de los condes de Montemar. Por encima y a los laterales, dos pilastras estriadas enmarcan el nicho, con decoración vegetal en las enjutas del arco, que terminan en un entablamento sencillo con friso liso y cornisa con línea corrida de hojas. Un frontón triangular rectilíneo, con decoración barroca tardía, remata el cuerpo principal; en su interior, enmarcado por dos ramas de laurel, dos escudos heráldicos. En el intradós del arco en el arcosolio se vuelve a repetir la decoración de hojas de laurel. En la pared frontera se insertan dos inscripciones, enmarcadas por molduras con decoración vegetal y rematadas por una concha: el epitafio original del siglo XV, en alabastro y el letrero conmemorativo del siglo XVIII, en piedra caliza.

Tecnología del yeso en el monumento

Las labores más complicadas en la decoración de la arquitectura (rocalla y frutos laterales del frontón) se realizaron mediante modelado previo en un material de transición, como el barro, para después realizar moldes de yeso a las piezas a reproducir (Fig.7). Los vaciados o reproducciones se realizaron nuevamente en yeso. La enmarcación vegetal de los escudos del frontón y la de la lápida del frente del arcosolio o las molduras de las cornisas también son piezas realizadas aparte para ser acabadas tras su instalación (técnica *staff*). Otras se modelan directamente en su ubicación final, como son las pilastras situadas en los laterales del arcosolio o algún elemento vegetal sencillo. Terminada la instalación de piezas se sellaban las juntas con mortero adhesivo y se rellenaban o corregían posibles desperfectos, siempre con yeso. Por último, se acuchillaba y lijaba la superficie para dejar texturas lisas.

La policromía, entendiéndose esta como una *técnica de enmascaramiento*, fue complemento de la labor escultórica en yeso y sirvió para ocultar saltos entre bloques e imperfecciones, para igualar diferentes tonalidades o también, como sucede en el monumento sepulcral, para disimular o enriquecer un material considerado pobre. La necesidad de imitar piedra, obsesión del Neoclasicismo, obligaba a utilizar tonalidades pálidas que recordaran especialmente al mármol. El *buen gusto* exigía separar visualmente las partes del conjunto, mediante varias piedras de diferentes tonalidades, o en su defecto con colores contrastados, para potenciar y equilibrar el carácter arquitectónico del monumento. La arquitectura se enmascaró con una pintura, mediante técnica de temple, con poca calidad material y técnica, de la que apenas quedaban restos o estaba muy degradada al retirar las capas de repinte que presentaba la superficie.



Fig. 8. Yacente.

Tipología del bulto funerario: *el yacente*.

La representación del difunto tumbado o tendido sobre un lecho se denomina *yacente*, y es, frente a la tipología *orante* o *acodada*, la más utilizada por la escultura funeraria cristiana (Fig. 8). El arquetipo aparece en la cultura egipcia, en la dinastía XVII del Imperio Medio (2000 a.C.), en donde el ataúd realizado en madera, dentro del sarcófago⁹, con forma antropomorfa, se adapta a la forma de la momia del difunto, representando al cuerpo que soporta el alma. Las diferentes culturas mediterráneas, partiendo de este modelo, iniciarán un proceso evolutivo que irá modificándolo en función de circunstancias sociales, religiosas, etc. A partir del siglo II d. C. en la cultura romana, por influencia de la etrusca, se coloca el yacente sobre el sarcófago, que ilustra el sueño eterno del que disfruta el difunto. Sin embargo, esta práctica se rompe a partir del siglo V, momento en que se suprime la figura humana sobre el sepulcro o sarcófago, representándose escenas o personajes sagrados cristianos. La tradición rota de la figura sepulcral yacente se retomará en el arte cristiano a partir del siglo XI. De una simple lápida lisa con incisión de la silueta del difunto, se pasará progresivamente del bajo relieve a la representación del bulto del fallecido. Tanto estas esculturas, como aquellos sarcófagos antropomorfos de la Antigüedad, recogen la misma esencia: la protección del cuerpo del difunto y la supervivencia más allá de la muerte. Para el fiel cristiano, el día de la Resurrección, que espera en su sepulcro, resucitará con la forma que tenía su cuerpo, en la tierra y que es reproducida por la figura sepulcral.

El aspecto del yacente

Desde finales del siglo XV se fue imponiendo la representación del naturalismo y se exigía que los rostros de la figuras estuviesen labrados *al natural* y que el cuerpo se ajustase a la estatura del difunto (182 x 40 x 71 cm). El escultor podía usar retratos existentes del difunto o bocetos a partir de descripciones del natural. También trabajaba a partir de la memoria de los herederos, o en el mejor de los casos podía reproducir de forma directa el rostro del fallecido, a través de su positivado mediante una mascarilla de yeso o cera.

⁹ El término sarcófago deriva del latín *sarcophagus*, siendo este la transcripción de *σαρκοφάγος*, palabra griega compuesta *σάρκος* - *φάγος*, que en castellano se traduciría como «el que devora la carne». La palabra proviene de la expresión «*lithos sarkophagos* (*λίθοςσαρκοφάγος*)». La explicación del nombre surge con Eratóstenes y la recoge Plinio el Viejo. Comentan que el nombre se debía a que los griegos los construían con un tipo de piedra calcárea muy porosa procedente de las canteras de Assos, en la Tróade, que en poco tiempo consumía los cadáveres.

Izquierda. Fig. 9. Detalle del rostro de Don Rodrigo Campuzano.

Derecha. Fig. 10. Vista cenital.



El rostro del yacente que analizamos representa este naturalismo, se plasman los efectos de la muerte, el retrato de un cadáver con su *rigor mortis* (Fig. 9). Se marcan las facciones, mejillas y cuencas de los ojos hundidas. La representación de lo macabro, tan medieval, fue dejando paso a un nuevo concepto, más propio del Renacimiento, que concibe la muerte como una *ensoñación* o dormición temporal en espera, de forma tranquila y espíritu equilibrado, de la resurrección de la carne. Esta idea concuerda con el pensamiento de San Jerónimo, que en su *Epístola XXIX* manifiesta: *In Christianis, mors non est mors, sed dormitio et somnus appellatur / «entre los cristianos, la muerte no es la muerte, sino una dormición, y se llama sueño»*¹⁰.

Los atributos de condición

La armadura, espada, hábito y sello

Un rasgo fundamental en el aspecto de la figura sepulcral era la indumentaria. Identifica rápidamente la condición del difunto, que reclama con orgullo el perpetuarse con el atuendo que más le caracteriza, y que señala su función en la sociedad¹¹. La caballería, tan retratada y ensalzada por la literatura medieval, trabaja por el bien común, se encarga de la defensa del territorio para salvaguardar ideas, religiosidad, economía y sistema político propios. En el plano moral, la sociedad ve en el caballero el compendio de todas las virtudes que ha de poseer el cristiano en su vida activa y que van determinadas por la comparación que hace, por ejemplo, San Pablo (Éf. 6,10-17) del cristiano con un soldado en lucha contra el pecado (trasunto del caballero guerreando contra su adversario) y del significado místico de las armas: la coraza es la Justicia; el calzado, el anuncio del Evangelio; el escudo, la Fe; el yelmo, la Salud; la espada, la Palabra de Dios.

A Rodrigo de Campuzano, como caballero, se le representa *armado de punta en blanco*, esto es, con *armadura metálica* completa (30 piezas aproximadamente), modelo centroeuropeo de finales del siglo XV y *cota de malla*, que se prolonga por el cuello (Gráfico 2). El *yelmo* se coloca a los pies, para poder observar de forma clara su rostro. Los objetos que llevan los yacentes en las manos también aluden al estamento social al que pertenecen. Nuestro caballero sostiene una *espada de mano y media o bastarda*, de doble hoja con cruz guarnecida de anillos, envainada en su funda, con refuerzo de correa de cuero (Fig. 10). Empuñadura ergonómica con trenzado de cuero y pomo globular liso. La espada, que los caballeros yacentes colocan sobre su cuerpo, simboliza la Justicia, y por su forma cruciforme, la cruz de Cristo, su Pasión, y la Redención inherente al

¹⁰ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y MARTÍN VAQUERO, R. (1987), p.104.

¹¹ Así conocemos el testamento de don Fernando de Arce, enterrado en la catedral de Sigüenza, caballero de la Orden de Santiago, Comendador de Montijo, otorgado en Guadalajara el 1 de febrero de 1497, donde dejará escrito ser enterrado «en hábito de caballero del glorioso apostol Santiago, según es costumbre de nuestra santa Orden Religión e Caballería...». FEDERICO FERNÁNDEZ, A. (1979).

sacrificio. La figura la sostiene con una mano en la empuñadora y otra cogiendo la vaina. Los caballeros que pertenecían a una orden militar llevaban el hábito y los emblemas correspondientes. Don Rodrigo, Comendador de la Orden de Santiago, porta elementos que lo identifican como tal: el bonete, el hábito con el cordón doble y un anillo, quizás sello, atributos que se otorgaban en la ceremonia de entrega de una *encomienda* o nombramiento de un *Maestre* de la Orden. En la cabeza se sustituye el yelmo por un *bonete* en la variedad llamada *galota*, con acabado lateral en punta para cubrir los oídos. Este cubre parcialmente los cabellos, recortados en melena corta con flequillo, corte de pelo que se mantendrá hasta 1490 aproximadamente. El característico *doble cordón* (blanco), que enlaza los extremos del manto talar (blanco) o *sobrevesta*, el hábito externo de la Orden, llega a los pies, rematándose con borla de pasamanería guarnecida con flecos (su función era abrir el manto con movimiento de brazos o cerrarlo tirando de ellos). La cruz de Santiago (roja) o vulgo *lagarto*, anagrama de la Orden, tiene forma de espada corta, y se coloca en la parte superior central del manto. Desde una vista cenital podemos apreciar cómo el manto enmascara la mitad izquierda del caballero, sin embargo, para el punto de visión principal, el frontal, el escultor recurre al detalle técnico de levantar el manto hacia el hombro derecho del caballero, para mostrar la riqueza de la armadura y sus manos (Fig. 11). Este audaz recurso también se utilizará en las esculturas de Álvaro de Luna (Catedral de Toledo) y del *Doncel* (Catedral de Sigüenza, Guadalajara). Por último, no podemos dejar de mencionar el anillo que se muestra en la segunda falange del dedo anular de su mano izquierda. Por su chatón liso nos hace pensar en un *anillo signatario*, símbolo de hidalguía y atributo característico de los maestros y comendadores de la Orden de Santiago.

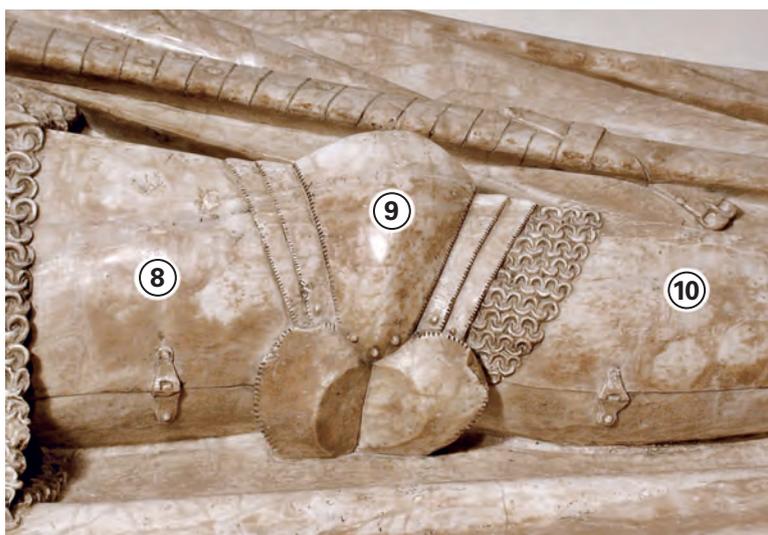
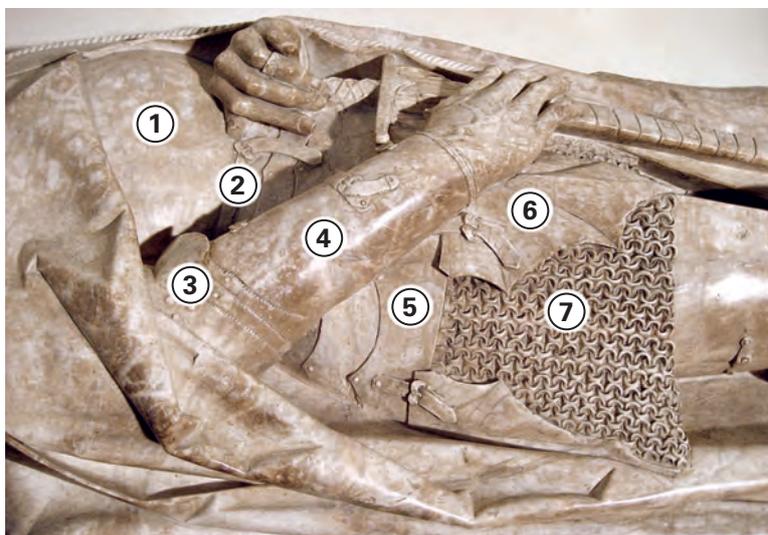


Gráfico 2. Las partes de la armadura.

- | | |
|----------------------|---------------------------|
| 1. Peto. | 7. Falda (Cota de malla). |
| 2. Corraje de cuero. | 8. Quijote. |
| 3. Codal. | 9. Rodillera. |
| 4. Avambrazo. | 10. Greba o canillera. |
| 5. Pancera. | 11. Escarpin articulado. |
| 6. Escarcela. | 12. Yelmo. |



Izquierda. Fig. 11. Manos.

Derecha. Fig. 12. Los libros bajo almohada, atributos de condición del fallecido.



La almohada y el paño de reposo

Aunque se encuentra parcialmente perdida, el cuerpo del difunto descansa sobre una yacija formada por un rico paño imitando terciopelo bordado con decoración flamígera de cardinas y acabado en los orillos por línea de flecos. Bajo la cabeza se coloca una almohada (Fig. 12), símbolo de reposo y descanso, lisa, rematada en las esquinas con borlas de pasamanería, también acabadas con flecos. El apoyo de la cabeza es rígido, lo que transmite una posición antinatural del yacente. La representación del paño y la almohada simboliza el recuerdo del *lit de parade*: el lecho donde se exponía a la vista del público el cuerpo muerto de una persona distinguida, donde se le rendía el último homenaje. También se ha querido ver una representación de la composición interior del sepulcro, tal como estaría colocado el difunto.

Los libros

En las esculturas yacentes la colocación de un libro sagrado es uno de los recursos más generalizados, con el fin de garantizar el *bien morir* y perpetuar la oración y el recogimiento más allá de la muerte. El escultor resuelve la colocación de tres libros, al no poder sostenerlos el yacente por sujetar su espada, labrándolos cerrados debajo de la almohada (Fig. 12). Esta solución es poco usual; en la Península los ejemplos similares son escasos¹². El libro tiene un carácter de estudio y meditación sobre determinados hechos o aseveraciones y, por tanto, de aprendizaje, fuente de sabiduría y de prudencia. Nuevamente sugiere un ideal de hombre «nuevo», renaciente y humanista, por la dualidad del intelecto frente las armas. El gran tamaño y el apilamiento de estos, nos alejan de un libro personal de Horas y nos acercan más a un tratado o un comentario, lo que el profesor Vázquez Castro define acertadamente como «un libro de condición» del fallecido¹³. El cronista Alonso Núñez de Castro en su «Historia eclesiástica de la muy noble y muy leal ciudad de Guadalaxara» (1653) nos comenta: «(...)fue valeroso Cavallero en letras; y armas, dióse mucho al estudio de las humanas, y salió erudito en ellas. En orden a esto juntó una muy copiosa librería, esquisita, y curiosa en todas Facultades (...)»¹⁴. Por tanto, los libros responden a un amor por la lectura y el conocimiento, a la condición de hombre de letras del caballero. Famosa es la sentencia del Marqués de Santillana, en el Prólogo a sus «Proverbios o consejos morales» (1437), que dice: «la ciencia no embota el hierro de la lanza ni hace floja la espada en la mano del caballero». Don Rodrigo de Campuzano tuvo que moverse entre el ámbito guerrero y la vida cortesana intelectual, debido al ambiente de letras que rodeaba por ejemplo al primer

¹² Por ejemplo la escultura yacente de Fray Ares de Santa María, abad del monasterio cisterciense de Oseira (San Cristovo de Cea, Orense); la del bachiller Antonio Gonçalves (h.1460) en la catedral de Orense; del arzobispo de Sevilla García Enríquez Osorio (†1448), en el monasterio de San Francisco de Villafranca (León) o la de Jerónimo Descoll en el Museu Diocesà de Barcelona. Las primeras representaciones de yacentes con el libro por almohada se dieron en zonas con ambientes universitarios o letrados del norte de Italia y Alemania. En VÁZQUEZ CASTRO, J. (1998).

¹³ Ibid. p.55.

¹⁴ NUÑEZ DE CASTRO, A., op. cit., p. 323.

Marqués de Santillana, el cual reunió en su palacio de Guadalajara una gran biblioteca, famosa en su tiempo.

El paje

A los pies del caballero se representa a un paje o sirviente que reposa sobre el yelmo de la armadura (Fig. 13). Esto, para el personaje sepultado, es un símbolo de *fidelidad* a sus principios, al acatamiento y cumplimiento de las órdenes que recibía como militar y diplomático. También es un símbolo cortesano, revelando la potencia económica del personaje, el cual contaba con servicio. Su mano sobre la mejilla muestra ensoñación, melancolía y también dolor, gesto usado desde antiguo por diferentes culturas, caso de la griega, y especialmente las de origen oriental, que recurrieron habitualmente a la representación de *mudras* y que tanto influyeron en el arte cristiano. Tristeza y añoranza por la muerte del ser a quien se ha estado ligado por afecto humano y a quien se ha servido¹⁵. La colocación de un paje a los pies del bulto escultórico del fallecido era usual en las obras funerarias de la escuela escultórica de Toledo, utilizadas primero por Egas Cueman y después por el maestro Sebastián de Toledo. Los pajes por lo general hincan una rodilla, manteniendo la otra levantada, recostándose a la vez sobre el yelmo de su señor y llevándose una mano a la mejilla. Nuestro pequeño personaje lleva una sobrevesta corta y holgada, la *capa* al gusto alemán que envuelve todo su cuerpo, sin mangas para los brazos. Además, viste *calzas* ajustadas en las piernas y botas en los pies. Su caballo presenta una melena corta con flequillo al frente, al modo de la época¹⁶.



Fig. 13. El paje.

Abajo. Fig. 14. Relieve fitomórfico del yelmo representando belladona.

Simbolismo de las hojas del yelmo

El paje se apoya sobre el *yelmo* de la armadura de don Rodrigo. Al desmontar la pieza, en la intervención de restauración, se descubrió que un relieve fitomórfico recorre la parte opuesta inferior del yelmo, basado en un tallo con hojas del que salen unas flores campaniformes (Fig. 14). El reino vegetal, goza de carácter cíclico (la Muerte vencida por la Vida), poder regenerativo y vivificador; la rama con hojas, como parte de un árbol, es un símbolo de la *colaboración individual con el todo*. Pero al contrario de la fertilidad e inmortalidad, muchas religiones, entre ellas el Cristianismo,



¹⁵ AZCÁRATE RISTORI, J. M. de (1974), p.20.

¹⁶ En el contrato de los sepulcros de don Álvaro de Luna y su mujer se cita textualmente: «esté un paje con una ropeta corta alimana echado e recobdado le-vántado el medio cuerpo e la mano puesto en la mexilla recobdado sobre una rica celada...». Ibid.

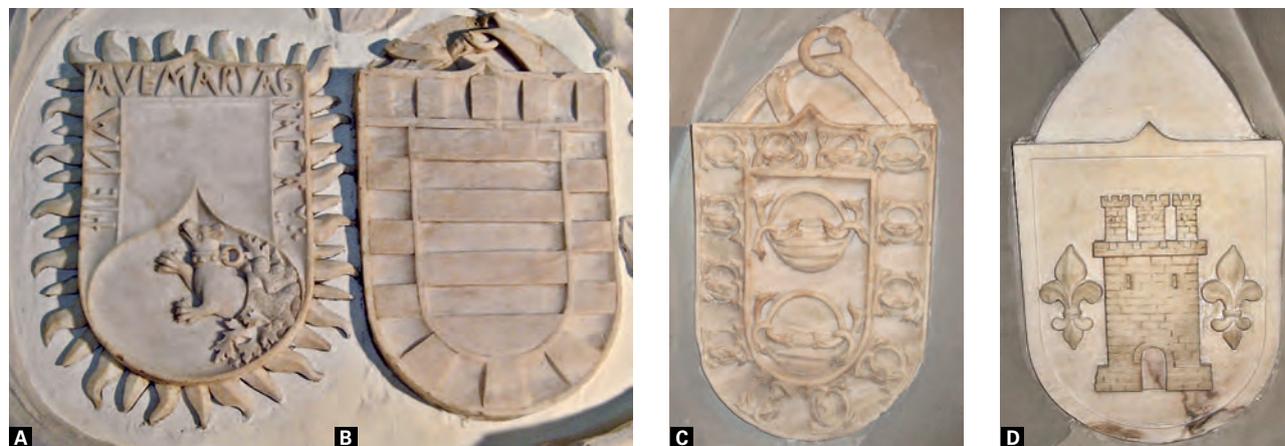


Fig. 15. Escudos heráldicos del remate.

asimilaron también los atributos vegetales de *brevedad*, *debilidad* y *fragilidad*, *caduco* –*perenne* o *carnoso*– *espinoso*, conceptos tan inherentes para el hombre. La especie vegetal identificada es la mítica *belladona* (*Atropa belladonna*), considerada a lo largo de la Historia como uno de los mejores narcóticos contra el dolor; objeto de creencias, leyendas y fábulas de todo tipo, vinculada a la brujería, por su capacidad de inducir estados modificados de la consciencia y a múltiples historias de envenenamientos célebres.

La heráldica del sepulcro de don Rodrigo Campuzano y los Condes de Montemar

El escudo de armas, en su calidad de sello de propiedad, aparece de forma visible y notoria en el sepulcro. Garantiza el uso exclusivo del enterramiento por parte del propietario y de su familia, a quien pertenece el blasón representado, y afirma además su pertenencia a un estamento superior, la nobleza. En el «Espejo de verdadera nobleza» (h. 1.441), Mossén Diego de Valera dice que «*las armas fueron falladas para ser por ellas los onbres conocidos, así como los nonbres o apellidos*»¹⁷; este emblema es permanente y hereditario.

Cinco son los escudos que aparecen en la obra. Cuatro, coronando la arquitectura neoclásica, corresponden con el linaje de don Rodrigo Campuzano. De estos cuatro, tres de ellos son realizados en alabastro a finales del siglo XV y un cuarto pensamos que es agregado por Diego José Carrillo de Albornoz tras el traslado de 1772. Este escudo representa el blasón del apellido Campuzano, pero tal como se representa la rama del linaje en Hispanoamérica, con las flores de lis en los laterales del castillo¹⁸. Los escudos, de diseño clásico español, realizados en alabastro, con medidas de 24 cm. de alto y 20 cm. de ancho, representan de izquierda a derecha, los apellidos *Herrera* (Fig. 15c), *Vega-Campuzano* (Fig. 15a), *Gutiérrez* (Fig. 15b), y por último *Campuzano* (Fig. 15d), versión hispanoamericana.

Un quinto escudo, de mayor tamaño que los anteriores, de 75 cm. de alto y 58 cm. de ancho se labra en el centro de la lápida caliza inferior del conjunto, donde se inscriben los epitafios de Diego José Carrillo de Albornoz y su mujer, María Antonia de Oviedo (Fig. 16). Este escudo, de tipo *francés*, es el más elaborado de los señalados y representa, en cuatro cuarteles, los apellidos *Carrillo de Albornoz* y *Bravo de Lagunas* en la mitad superior; en la mitad inferior, *Villela* (escudo «corrupto») y otro cuartel sin poder identificar, quizás *Presa* (no coincide descripción). En este escudo los colores y metales se distinguen con lo que se denomina *rayado heráldico*, código de señales gráficas establecido en 1638 por el jesuita italiano Silvestre Pietrasanta, con su obra «*Tesseræ Gentilitiæ Ex legibus Fecialium Descriptiæ*». Su finalidad era poder identificar el cromatismo heráldico cuando había ausencia de color, caso de los escudos realizados en piedra sin policromar¹⁹.

¹⁷ MIRANDA GARCÍA, C. (1989).

¹⁸ El escudo original de los Campuzano se describe de dos formas diferentes, simple o compuesto / partido: 1. «en sinople, un monte entrequebrado de su color del que sale un lebril de plata lampasado de gules, con collar de igual color asido con un tornillo de oro». 2. «Escudo cortado: 1º de gules con un castillo de oro puesto sobre una peña, también de oro, y acostado de dos flores de lis del mismo metal. 2º de azul con una montaña de su color en la que hay una cueva de la que sale corriendo un can de sable».

¹⁹ Tal como vemos en el escudo de piedra caliza del centro de la lápida, el oro (amarillo) se representa por puntos; la plata (blanco) sin señal alguna, es decir, dejando lisa la superficie del campo, del escudo o figura; el esmalte de gules (rojo) con líneas paralelas verticales, consideradas siempre desde lo alto del jefe o de la punta; el sable (negro) con cuadrícula o con fondo negro; el púrpura o violado (no se considera propiamente color heráldico) con líneas paralelas diagonales con dirección hacia la derecha; el azul (azul), con líneas paralelas horizontales y por último el sinople (verde), con líneas paralelas horizontales con dirección a la izquierda.

Las inscripciones del sepulcro

Los letreros epigráficos forman parte importante y esencial de los monumentos funerarios. Al mensaje icónico de la imagen en volumen se une el mucho más concreto de la escritura. La colocación de los epígrafes persigue que cualquier persona que se acerque a la escultura o monumento funerario repare necesariamente en él. Su lectura debía causar efecto en época coetánea, perdurar y transmitirse a las generaciones futuras. Este es quizás el fin de un mensaje funerario: sobrevivir a la muerte a través del recuerdo. Encontramos tres tipografías: *góticas*, *redondeadas* y *a la antigua a compás*. El sepulcro consta de cuatro inscripciones:



Fig. 16. Lápida frontal con escudos y epitafios de los Condes de Montemar.

La primera corresponde al frente del arcosolio, la pared frontera, lugar preferente del nicho (Fig. 17). Es la inscripción original del sepulcro, en dos placas de alabastro (35 x 105 cm.), escrita en caracteres góticos excavados y rellenados mediante betún negro (o pez griega) y asume claro carácter sepulcral, como manifiesta de manera explícita su notificación, «*Aquí está sepultado*». Dice así:

«*Aquí está sepultado el honrrado y virtuoso caballero Rodrigo de Campusano / Comendador en la Horden de Santiago; Hijo de Rodrigo de Campuzano nieto / de Gomes Gutierrez de Herrera y de donna Hurraca Lasa visnieto de Alonso de LaVega y de Juan Gutierrez de Herreros, caballero que fue de la Vanda / y de Pero Dias de Savallos paso desta vida presente año de MIL CCCCLXXXVIII*».

La segunda está justo debajo de la primera, corresponde a la inscripción conmemorativa colocada en 1772, tras el traslado del sepulcro desde su ubicación original, y está realizada en caracteres latinos grabados y pintados en negro, sin rellenar. La inscripción nos describe el traslado de piezas del antiguo templo, la localización actual y la toma de posesión de la capilla de reubicación por el descendiente del Comendador, don Diego Joseph Carrillo de Alborno:

«LA CAPILLA, SEPULCRO Y EPITAFIO DEEL COMENDADOR / RODRIGO CAMPUZANO CON SUS ARMAS, QUE DESDE EL AÑO DE 1488 / SE HALLABA EN LA ANTIGUA PARROCHIAL DE SAN NICOLÁS, LA / PRIMERA AL LADO DEL EVANGELIO PROPIA DE SU MA / YORAZGO. SE TRASLADO A ESTA RL DE LA MISMA ADBOCACI / ON, SUBROGANDOLE POR AQUELLA DE ORDEN DE S. M. Y AUTO / DEL CONSEXO DELA GOVERNACIÓN DE TOLEDO LA DE LA ADBO / CACION DE SR. SN MIGUEL QUEESLA SEGUNDA ENTRANº A LA / DERECHA, DELA QUE HABIENDO TOMADO POSESION EN 19 / D FEBRERO DE 1772, DÑ IEGO CARRILLO DE ALBORNOZ, BRAVO DE / LAGUNAS, CAMPUZANO, YAÑEZ, BEDOYA, CASTILLO, CONTRE / RAS, Y LASARTE, CONDE DE MONTEMAR Y SEÑOR DEL



Fig. 17. Epitafio original, de 1488 y lápida conmemorativa, de 1772.

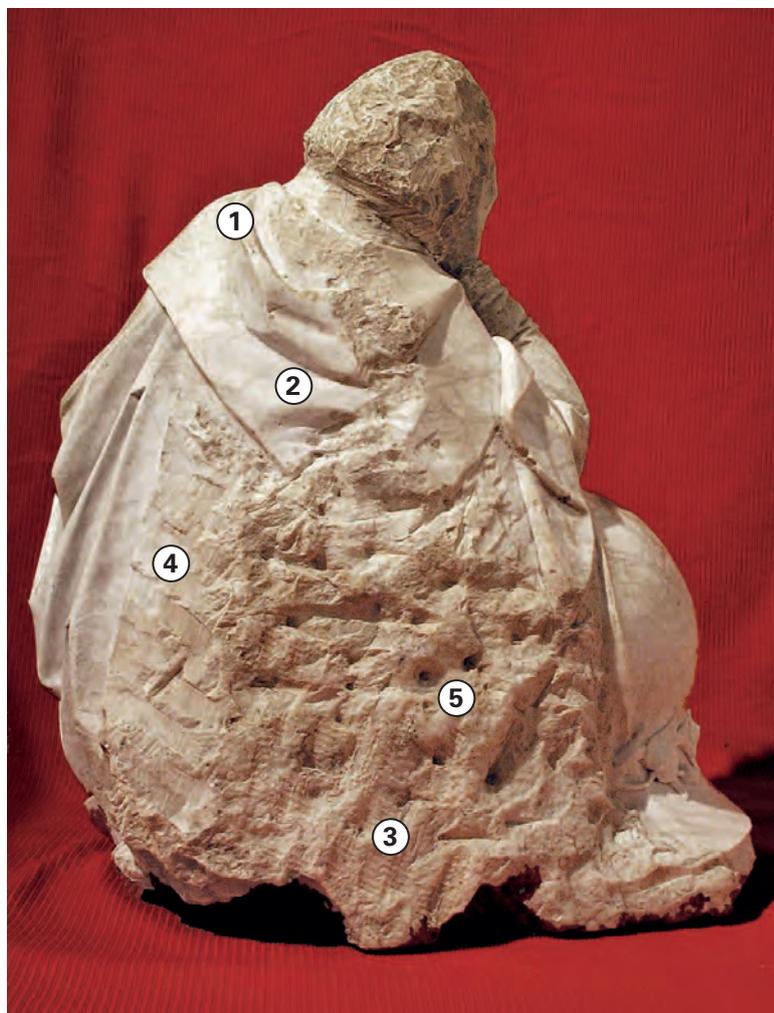


Gráfico 3. Las marcas de las herramientas en la espalda del paje.

1. Lustre.
2. Alisado.
3. Gradina.
4. Cincel.
5. Puntero.

MONTEMAR DON / DIEGO, FALLECIO EN ES / TA CIUDAD EN 23 DE DI / CIEMBRE DE 1783. RUE / GUEN A DIOS POR SU / ALMA».

Tecnología de labra y acabado del alabastro

Las etapas por las que pasa una piedra natural, desde el yacimiento en que se encuentra hasta que se puede contemplar acabada como obra artística, constituyen todo un proceso que en esencia abarca las fases de extracción en cantera, corte y dimensionado de piezas, labra y acabado superficial, a las que se podría añadir la comercialización y colocación (Gráfico 3). El sistema de extracción tradicional del alabastro²⁰ era el de *recorte* externo del cerro donde se localizaba el yacimiento de nódulos o bolos, que se apalancaban para sacarlos. Los *bolos* tienen un diámetro de entre 40 cm-150 cm, lo que ha supuesto tradicionalmente que no se puedan realizar grandes composiciones de una sola pieza, teniendo de tamaño medio el metro (no superado). Por

CASTILLO / DEMIRAVEL, COMO SUBCESOR DE LOS MAYORAZGOS, Y PATRO / NATOS QUE POSEE POR DICHS APELLIDOS, HIZO SU TRASLA / ZION EN 21 DE OCTUBRE DE DICHO AÑO DE 1772».

Las dos siguientes inscripciones corresponden a la lápida frontal situada a los pies del sepulcro (1,95 x 1 x 0,40 m.), que contiene el escudo central y epitafios laterales de los V Condes de Montemar, allí sepultados (Fig. 17). Realizadas en caracteres latinos, excavados en ángulo y pintados en negro, una en 1789 –la de Diego Joseph– y la otra en 1783 –correspondiente al epitafio de su esposa, María Antonia de Oviedo–. La diferencia de años entre una inscripción y otra, así como variaciones de los caracteres (aunque misma tipografía), nos hace pensar en distintos autores para cada epitafio:

«AQUÍ YACE SEPULTADO / D. DIEGO JOSEPH CAR / RILLO DE ALBORNOZ / BRAVO DE LAGUNAS, / PRESAY BILLELA, CON / DE DE MONTEMARY S. / DEL CASTILLO DE MI / RABEL, PROPIETARIO / DE ESTA CAPILLA, FA / LLECIÓ EN MADRID A / 23 DE DICIEMBRE DE / 1789. RUEGUEN A DIOS / POR EL».

«AQUÍ YACE SEPULTADA LA / S. D. MARIA ANTONIA / DE OBIEDOY AGUILAR HI / JA DE LOS S.S. MARQUE / SES DE BUSCAIOLO, Y MU / GER QUE FUE DEL S. CON / DE DE

²⁰ Una muestra extraída de la obra y analizada mediante estudio petrográfico concluye que el material soporte de la escultura presenta una textura y mineralogía muy uniforme, formado por yeso secundario (fase mineral sulfatada cálcica con escasos relictos de anhidrita). La variedad petrográfica que presenta es yeso alabastrino, roca sedimentaria blanda (CaSO₄ · 2H₂O, sulfato de calcio dihidratado con las siguientes proporciones: 43% de SO₃, 35% de CaO y 22% de H₂O), no detectándose en la muestra ni variedad porfidoblástica ni yeso megacristalino. Su aspecto es compacto y translúcido.

eso, la escultura del comendador está realizada en dos piezas, que originalmente serían dos bolos. Para la elección del material apropiado siempre se atendía a origen, color, veteado, translucidez, homogeneidad de la piedra y que fuera compacta, sin *pelos*. Tras la extracción se procedía al *pelado* o *descascarillado*, es decir, a la eliminación de la costra externa que recubre al bolo y que está constituida por margas, calizas, yesos, arcillas u otros materiales, lo que origina un aprovechamiento del nódulo de entre un 25 y un 60%. Debido a la blandura del material la pieza se podía *aserrar*, se *escuadraba* hasta conseguir un bloque paralelepípedo (labor de geometrización). Su delicadeza obligaba a un proceso de labra lento, requiriendo pericia y experiencia, para evitar desportillados. Según el testimonio de los escultores del momento, era «piedra... delicada y bidrosa». La obra se comenzaba esbozando ligeramente líneas maestras en el bloque, para poder realizar un primer desbastado rápido con el puntero. A partir del desbastado se iban definiendo los volúmenes con el uso de la gradina y cincelos, golpeados con la maceta metálica y produciendo matices de clarooscuro. Raspines y limas se utilizaban para alisar superficies y eliminar la huella de los instrumentos de metal más toscos. Con yeso o mortero de polvo de alabastro se rellenaban imperfecciones y se disimulaban los límites de los diferentes bloques de la escultura. Una vez terminado el proceso de labra, se procedía al



Fig. 18. Detalle del yacente.

acabado o tratamiento de superficie, a pulir o no el alabastro para conseguir diferentes matices en las texturas. Al aplicar un acabado de *lustre*, se proporcionaba a la pieza una superficie lisa, brillante y no porosa, de aspecto céreo, no siendo necesaria policromía ni dorados que embellecieran el material (Fig. 18). El pulido se iniciaba con abrasivos de grano alto, para pasar después por grano medio, hasta las últimas pasadas con uno muy fino como puede ser la piedra pómez en polvo, la cal viva pulverizada, cenizas tamizadas y frotadas con paños suaves o fibras vegetales, como esparto, cáñamo o cola de caballo, o animales, como paños de lana. Al parecer, y aunque ahora ciertos tratamientos de intervención lo incluyen en la protección final, los escultores de alabastro no debían de aplicar ningún tipo de cera para el lustre, por el carácter caduco que este acabado tiene, así como por la atracción de partículas suspendidas, por ejemplo de polvo, que harían que la superficie adquiriese una textura mate con el tiempo ²¹.

²¹ En el *Diccionario de artes y manufacturas de agricultura, de minas, etc.* de Charles Pierre Lefebvre de Labouyage, editado en España por Francisco de Paula Mellado en 1856, nos habla de un sistema de pulimento característico del alabastro una vez terminada la forma deseada: «se suaviza dándole con la piedra pómez, después se le pulimenta con una especie de gacha hecha con creta, jabón y leche, y se le da la última mano frotándolo con franela», pág. 506. Para otras variedades de alabastro recomienda «la piedra pómez pulverizada suaviza perfectamente las superficies, pero altera la blancura del alabastro. La cola de caballo seca (*equisetum*) tan usada por los torneeros, es mucho mejor para hacer desaparecer las desigualdades; frotando con esta planta y agua se pulimentan mejor las asperezas que ha dejado el cincel; enseguida se borran las estrias pequeñas que forman el *equisetum* frotando la pieza con cal apagada, reducida a polvo fino y tamizada y amasada con agua. El pulimento y lustre arrasado de la superficie se obtienen frotando con agua de jabón y cal, y, por último, con talco o tiza preparada», pág. 507.

Fig. 20. Vista cenital del yacente.

²² Las ramas de los Campuzano implantadas tanto en Hita como en Guadalajara tuvieron numerosa descendencia, que se enlazó con los linajes más ilustres de la Alcarria. A mediados del siglo XVI varios Campuzano, en su mayoría militares o religiosos, pasaron a Hispanoamérica en busca de fortuna. A comienzos del siglo XVII, una tataranieta de don Rodrigo, Juana Campuzano, se casará en Perú con Pedro Bedoya, bisabuelos maternos de don Diego Joseph, enlazando así la familia con los Carrillo de Albornoz y Bravo de Lagunas, el linaje del V Conde de Montemar.

²³ En 1461, como garantía de cumplimiento de una boda pactada entre Pedro de Mendoza, hijo del I Marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza, y Mencía de Sandoval, hija de don Diego de Sandoval, Conde de Castro, los dos señores se intercambiaron villas con sus aldeas y términos, encargándose de la custodia de Tordehumos a don Rodrigo Campuzano en nombre del Marqués de Santillana. El 10 de abril de 1474 se le deposita una escritura que firmaron el Marqués de Santillana, los Condes de Castañeda y Ossorno y el Conde de Treviño para luchar juntos para liberar la Villa de Carrión de los Condes, en manos del Conde de Benavente, y ponerla así en manos del Rey.

²⁴ Tenía la Orden de Santiago más de 84 encomiendas, repartidas en Castilla, León, Aragón y Sicilia. Cada encomienda con sus rentas debía sostener no solo al comendador y a los otros freires que en ella residían, sino también pagar y armar a un determinado número de lanzas, que formaban parte de la *mesnada* de la Orden, que debían acudir a los llamamientos de su Maestre, perfectamente equipados para tomar parte en aquellas acciones militares que quisiera emprender. 368 debía aportar la Orden al llamamiento del Rey, aportando cada encomienda un número determinado de lanzas, desde varias unidades a una veintena. Las rentas de las tierras, pastos, industrias, portazgos y derechos de paso, junto con los impuestos y el diezmo constituían los ingresos de que se mantenía la Orden. Se repartían entre rentas de la encomienda respectiva y rentas de la Mesa maestral que financiaban al Maestre de la Orden.



El personaje: Don Rodrigo de Campuzano

Don Rodrigo de Campuzano (Fig. 19) pertenecía a los caballeros hijosdalgo que con ese apellido hicieron asiento en Guadalajara pero procediendo de la rama de Hita (Guadalajara). La crítica especializada toma a los Campuzano (procedentes de Cantabria) como una de las *familias* advenedizas que, junto a los Bedoya, Zúñiga o Pecha, trajeron los alaveses Mendoza al tomar el poder de la villa, en 1380, con Pedro González de Mendoza, creando el Mayorazgo de Hita²². Hijo de don Rodrigo de Herrera Campuzano y Lasso de la Vega, alcaide de la importante fortaleza de Alcalá la Vieja (Alcalá de Henares, Madrid). Primogénito de tres hermanos, de su hermana Urraca, solo se sabe que casó en Almagro (Ciudad Real). Su otro hermano, que también sirvió en la casa del Infantado, fue el famoso caballero Gutierre Campuzano, alcaide de Roa, casado en Guadalajara con Mariana (o Marina) de Gaona Quijada. Don Rodrigo casó con María Ruiz Calderón y tuvieron tres hijos: Elvira, Catalina y Rodrigo. Hoy en día desconocemos el año de nacimiento y la edad de nuestro comendador al morir.

Por la documentación conservada, Rodrigo Campuzano fue uno de los hombres de confianza del primer y segundo Marqués de Santillana, teniendo poderes para representarlos en importantes acontecimientos²³. Personaje destacado en la vida urbana civil de Guadalajara, fue nombrado *regidor* de la ciudad. En 1480 los Reyes Católicos convocaron las Cortes de Toledo, reconocidas como las más importantes tras las de Madrigal, de 1476. Por su voto en Cortes, Guadalajara envió a dos procuradores (un *correxidor* y un *hijosdalgo*): al comendador junto a Pedro Páez de Sotomayor. La Historia dejará escrita en el epitafio sepulcral del caballero que fue un Comendador de la Orden de Santiago. Por nuestra parte ha sido imposible localizar la encomienda que regentaría don Rodrigo. La Orden de caballería santiaguista gobernaba a finales del siglo XV un territorio de unos 23.000 kilómetros cuadrados, integrado por más de 200 localidades y cerca de 200.000 personas, cuyas rentas totales podían ascender a más de 30 millones de maravedíes. Para su administración la Orden se servía de las *Encomiendas*, que eran las partes de territorio jurisdiccional *encomendadas* por el Maestre, y más tarde por el Rey, a un caballero de la Orden que recibía el título de Comendador, con todas sus personas, tierras, derechos, bienes y rentas de todo género. Era como un señorío vitalicio y suponía una de las más altas y preciadas dignidades de las Órdenes Militares. Los Comendadores representaban la autoridad del Maestre en su territorio y sus fallos sólo eran apelables ante el mismo Maestre²⁴.

Estado de conservación

Los informes previos a la restauración determinaron que el estado de conservación de ciertos componentes del conjunto funerario era alarmante (Fig. 20). La obra presentaba alteraciones de distinto origen, potenciadas por su combinación (sistema constructivo elegido, la propia naturaleza de los materiales, humedad por capilaridad, acción de agentes externos de origen atmosférico e intervenciones protagonizadas por la mano del hombre), que provocaron su transformación, degradación física, pérdida de elementos escultóricos y la distorsión visual del conjunto. No se ha detectado ninguna alteración superficial de origen biológico, aunque entre la pared frontera y el bulto se localizaron nidos de diferentes insectos. Las piezas de alabastro se han conservado relativamente bien si pensamos que han perdurado más de quinientos años. El monumento arquitectónico ha llevado una vida paralela a la obra alabástrina que enmarca en sus últimos doscientos treinta y dos años, sin embargo, este ha sufrido más el paso del tiempo y los avatares de la historia; recordemos que esta parte de la obra tiene una función protectora, aparte de embellecerla o delimitarla. Por tanto, a diferencia del relativo respeto que se mostraba por la escultura del caballero santiaguista, la arquitectura ha recibido más transformaciones por la mano del hombre, incluyendo golpes, redimensionados, instalaciones eléctricas, enmascarados, perforaciones o repintes. El estudio previo y caracterización de patologías determinó el tratamiento más adecuado para cada factor de alteración.



Fig. 20. Vista general. Estado inicial de conservación.

Factores de alteración antropogénicos

La actividad del hombre es la que más huella ha dejado en el monumento. El trasiego de feligreses, visitantes y curiosos ha provocado la erosión y desgaste de la superficie escultórica, además de golpes, arañazos e incluso grafitos (Fig. 21). El uso de sistemas de iluminación tradicional, además de velas y lámparas de aceite litúrgicas, provocó manchas, quemaduras y el oscurecimiento de la superficie por el humo generado (Fig. 22). La acumulación de gotas de cera era importante en el lado izquierdo del rostro del yacente (Fig. 23). Rodeando la escultura había una instalación eléctrica. El sepulcro, al ser desmontado de su emplazamiento original y ser trasladado a su actual ubicación, sufrió tensiones, golpes y fracturas, produciéndose en la zona inferior del yacente, coincidente con el borde del manto y yacija, la pérdida general de volumen escultórico. Varias reintegraciones se realizaron con alabastro y posteriormente se llevaron a cabo otras, desafortunadas, con morteros, enmascarando y embotando fragmentos originales de alabastro. Las dos principales piezas del yacente no fueron recolocadas de forma correcta, apreciándose desajuste entre ellas. Otras reconstrucciones de volumen de poca calidad, mediante yeso, se han realiza-



Arriba izquierda. Fig. 21. Estado inicial de conservación.

Arriba Derecha. Fig. 22. Oscurecimiento general y degradación del yeso del monumento.

Abajo izquierda. Fig. 23. Acumulación de cera y quemaduras en el rostro de la escultura.

Abajo derecha. Fig. 24. Estado inicial de conservación de la lápida. Enmascarado del zócalo.

do en la arquitectura neoclásica para disimular golpes y mutilaciones. Se enmascaró el zócalo de la lápida frontal por morteros y solados modernos (Fig. 24). La presencia de cemento provoca la transmisión de humedad y sales solubles a la piedra. En un intento de corregir la fuerte presencia de humedad en la zona inferior e interna del sepulcro se practicaron dos orificios comunicantes con el interior, en los laterales de la lápida, para realizar un sistema de ventilación, (intervención h. 1980), que quedan ocultos bajo rejillas de aluminio.

Factores ambientales

Al no estar la obra a la intemperie estos se reducen considerablemente, dándose un tipo característico de microclima en el templo; por lo general, el efecto sinérgico de los distintos factores ambientales que rodean la obra (luz, temperatura, humedad, composición del aire) va a ser el causante de la mayoría de las alteraciones, distintas a las causas antropogénicas, que localizamos en el conjunto. La protección del exterior reduce al mínimo el ataque de contaminantes ácidos producidos por la combustión de motores, humos de chimeneas industriales, etc., aunque siempre se expone a partículas en suspensión como el hollín y el polvo que se acumulan en recovecos y zonas poco aireadas de la superficie del monumento (Fig. 25). Su depósito produce la atracción



de la humedad ya que este es tremendamente higroscópico. Además está constituido parcialmente por materia orgánica, conteniendo esporas, ácaros y bacterias, que en condiciones ambientales favorables pueden desarrollarse y producir lesiones por biodeterioro. Ciertas partes realizadas en yeso se encontraban húmedas al inicio de la intervención. Como ya comentamos, la lápida de caliza estaba fuertemente degradada por la ascensión, a través de su red capilar, de la humedad transmitida desde el cemento y la base de tierra, que provocaba la disolución, transporte y posterior cristalización de sales minerales en espacios diferentes a su ubicación original (Fig. 26). El agua se evapora y las sales cristalizan en superficie en forma de eflorescencias (Tipo I: sulfato de sodio y sulfato de potasio). La cristalización interna provocó la disgregación del material pétreo, creando una superficie rugosa y deleznable. El alabastro no presentaba alteraciones por humedad, pese a que por su composición yesosa la presencia de esta lo puede desintegrar fácilmente, provocando primero una fuerte porosidad en superficie, por condensación superficial o rocío, para después introducirse en el sistema capilar. Afortunadamente, el pulido o lustre provoca una baja superficie específica y le sirve de protección frente a este factor climático externo.

Izquierda. Fig. 25.

Acumulación de estratos de suciedad superficial.

Derecha. Fig. 26.

Eflorescencias salinas.

Daños por factores intrínsecos del material soporte

La conservación de los materiales depende en parte de su propia composición y de la capacidad de resistencia que ofrece al medio externo. Las calizas, por su contenido en carbonato cálcico, reaccionan con los ácidos. La porosidad fenestral de estas también produce cierto debilitamiento del material, especialmente a nivel superficial. En el anterior apartado hemos comentado como el alabastro y el yeso sufren bastante degradación por presencia de humedad. Además, el alabastro no tiene una estructura homogénea, sino que contiene impurezas que forman vetas coloreadas, las denominadas «aguas del alabastro» y zonas de deficiente cristalización, o las fisuras de formación llamadas «pelos» que provocan discontinuidad en el material que hace propensa la fractura de este por un golpe o por recibir presión. También la baja dureza del material (2 en la escala de Mohs), provoca escasa resistencia a arañazos y golpes.

La degradación de la adherencia del relleno bituminoso de las letras góticas del epitafio provocó el desprendimiento y pérdida de muchos fragmentos de este relleno, quedando los surcos vacíos.

Tratamiento de restauración

Con la iniciativa y financiación de la parroquia de San Nicolás de Guadalajara y el aporte económico por convenio de colaboración entre la Diócesis de Sigüenza, Guadalajara y el Ayuntamiento



Fig. 27. Limpieza superficial y eliminación de enmascarado del monumento.

de Guadalajara, se pudo realizar en 2009 la restauración de la obra. La intervención ha desarrollado un tratamiento integral a toda la obra artística. La actuación partió del análisis del valor estético-artístico de las aportaciones de los diferentes estilos e historia material de la obra (pérdidas y añadidos). Por ello, primando un valor visual y sobre todo de conservación, se tomó la decisión de mantener, eliminar y reintegrar elementos con el criterio de mínima intervención posible. Se ha pretendido conseguir una unidad potencial suficiente para poder comprender a la perfección todas las partes integradoras y resaltar la diferencia de materiales constitutivos que son el alabastro, la piedra caliza y el yeso policromado. Los tratamientos de restauración se han basado en consolidación, limpieza, desalado, reconstrucción de volumen, construcción de cámara de aire y policromía del conjunto.

La primera actuación ejecutada fue la eliminación (previo aspirado de suciedad superficial), estrato por estrato, mediante limpieza química con gel decapante más picado mecánico, de sucesivos repintes y enlucidos de escaso valor estético que enmascaraban todo el conjunto arquitectónico y a la vez embotaban volúmenes (Fig.27). La capa de policromía original que recubría el monumento se encontraba en un estado de conservación pésimo, apenas quedaban restos sobre una capa de yeso muy degradada que daba un aspecto poco decoroso al conjunto. Posteriormente, tras contemplar diferentes posibilidades de solución entre dirección facultativa, propiedad y dirección técnica, se decidió, analizando los restos de policromía y estudiando su técnica de ejecución, la aplicación de una capa pictórica de temple, similar a la original, siguiendo los requisitos de contraste de volúmenes, propios del estilo neoclásico, mediante diferencia de tonalidades y armonizando con el alabastro de la escultura yacente (Fig. 28b). Las reintegraciones de volumen defectuosas encontradas en la arquitectura se eliminaron y se sustituyeron

La primera actuación ejecutada fue la eliminación (previo aspirado de suciedad superficial), estrato por estrato, mediante limpieza química con gel decapante más picado mecánico, de sucesivos repintes y enlucidos de escaso valor estético que enmascaraban todo el conjunto arquitectónico y a la vez embotaban volúmenes (Fig.27). La capa de policromía original que recubría el monumento se encontraba en un estado de conservación pésimo, apenas quedaban restos sobre una capa de yeso muy degradada que daba un aspecto poco decoroso al conjunto. Posteriormente, tras contemplar diferentes posibilidades de solución entre dirección facultativa, propiedad y dirección técnica, se decidió, analizando los restos de policromía y estudiando su técnica de ejecución, la aplicación de una capa pictórica de temple, similar a la original, siguiendo los requisitos de contraste de volúmenes, propios del estilo neoclásico, mediante diferencia de tonalidades y armonizando con el alabastro de la escultura yacente (Fig. 28b). Las reintegraciones de volumen defectuosas encontradas en la arquitectura se eliminaron y se sustituyeron



Fig. 28. Comparativa general.



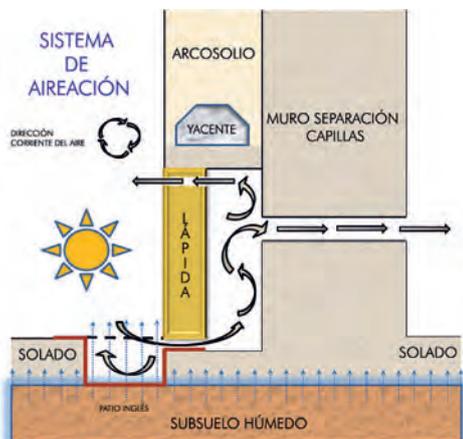
por facsímiles obtenidos a partir del moldeo directo de piezas similares con silicona tixotrópica, reproducidas posteriormente en escayola (Fig. 29, A-D).

También se restituyeron mediante modelado directo lagunas por impactos, golpes o rejuntados defectuosos con el mismo material soporte (Fig. 29, E). Se desmontó y eliminó la instalación eléctrica que rodeaba al yacente.

Sin duda, la parte del proceso más necesaria para la conservación del monumento fue la erradicación y control de humedades por ascensión capilar de toda la zona inferior de la obra, especialmente en la lápida frontal (Gráfico 4). Se eliminó el actual solado y los morteros de cemento que enmascaraban el zócalo de la lápida, y se excavó en el subsuelo, por delante de esta, una zanja hasta alcanzar una profundidad de 50 cm y una anchura también

Fig. 29. Reconstrucción de volumen escultórico en el monumento. A. Estampado directo de silicona tixotrópica. B. Molde de silicona con carcasa de escayola. C. Reproducción en escayola. D. Pieza acabada e instalada. E. Reconstrucción directa de volumen en lagunas de poca entidad en el monumento.

Gráfico 4. Esquema de cámara y corrientes de aire.



Arriba izquierda. Fig. 30.

Excavado frente lápida.

Arriba derecha. Fig. 31.

Vaciado inferior de la lápida.

Abajo izquierda. Fig. 32.

Saneado de interior sepulcro y zona inferior de la lápida.

Abajo derecha. Fig. 33.

Aspecto final del patio inglés.

muro de separación para realizar un conducto de ventilación que comunicara con la cámara interna del sepulcro. De esta forma se aseguraba la perfecta ventilación interior y el secado de la lápida, al crearse una corriente de aire que circulaba desde el patio inglés, realizado a los pies del conjunto, hasta la capilla contigua. También se practicaron dos aberturas en los laterales de la lápida para permitir la aireación en la zona más alta de la cámara interna y evitar así posibles condensaciones de humedad.

La limpieza superficial de la lápida frontal, previa al desalado, se realizó mediante proyección de microabrasivo (silicato de aluminio) a baja presión (Fig. 34). Una vez limpia la superficie, se

de 50 cm (Fig. 30), realizando así un *patio inglés*, con ladrillo hueco de carga y mortero de cal, cerrado superficialmente mediante trámex metálico (Fig. 33). Se liberó de tierra toda la zona de apoyo de la lápida, calzando únicamente en tres puntos para dejar así el resto en suspensión (Fig. 31). Tras la losa de piedra existía una cámara diáfana, que delimitaba frontalmente con el muro de la capilla y cenitalmente con la cama del yacente. El vaciado inferior de la lápida comunicaría el patio inglés con la cámara interior, saneando y homogeneizando toda la superficie del solado mediante tela aislante, ladrillo y mortero de cal (Fig. 32). Se perforó, desde la capilla contigua, el



inició el proceso de reducción del contenido salino capilar. Se aplicó durante cinco días seguidos, cada veinticuatro horas, una papeta de pulpa de papel (Arbocel BC 1000), mezclada con agua destilada, sobre toda la superficie accesible de la lápida (Fig. 35). La pulpa humedecida se enmascaraba con film de plástico para mantener la humedad, favorecer la penetración a través de la red capilar de la piedra y disolver internamente las sales cristalizadas (Fig. 36). Tras doce horas se retiraba el film de plástico para favorecer el secado y permitir que las sales migraran al nuevo frente de evaporación. La pulpa se retiraba de forma mecánica una vez que se quedaba rígida. La superficie de la piedra se cepillaba para eliminar residuos. A continuación se ponía una muestra de la pulpa seca en agua destilada y se introducía en probeta para medir su conductividad. El tratamiento de desalado se repitió hasta alcanzar niveles bajos y estables de concentración salina en las muestras. Al final del proceso se practicó la consolidación e hidrofugado final con silicato de etilo (ESTEL 1100), mediante pulverizado de hidrofugante en la lápida frontal (también en la inscripción de caliza). (Fig. 37)

El alabastro se limpió gracias a la combinación de aspirado, limpieza mecánica en zonas puntuales y limpieza química con etanol gelificado (Fig. 38, 39 y 40). Se procuró realizar en zonas rehundidas

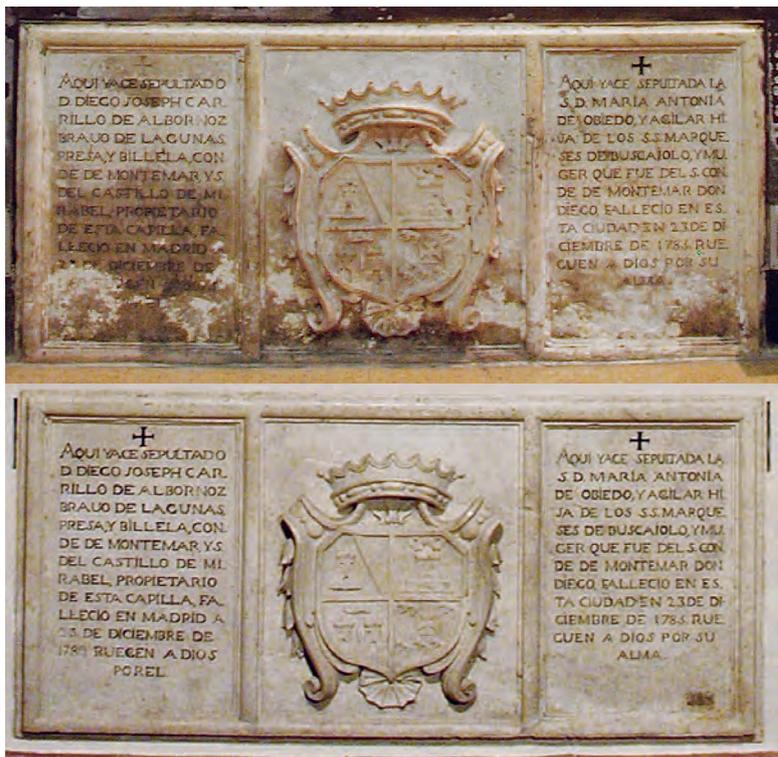


Fig. 34. Limpieza superficial de la lápida con proyección de microabrasivo a baja presión.

Izquierda arriba. Fig. 35. Aplicación de empaco de celulosa en la lápida.

Izquierda abajo. Fig. 36. Lápida enmascarada mediante empaco de celulosa.

Derecha. Fig. 37. Comparativa general de la lápida.





Izquierda. Fig. 38. Media limpieza del yacente.

Derecha. Fig. 39. Comparativa parcial de yacente.

media limpieza para no dejar el volumen escultórico excesivamente plano. Las acumulaciones de cera se eliminaron con el empleo de chorro térmico, a temperatura templada, combinado con xileno. Las dos piezas del yacente se recolocaron para hacerlas coincidir, calzadas con cama de mortero de cal bajo film aislante, no siendo necesario desmontarlas por no presentar problemas de sales.

La escultura del paje se desmontó para su tratamiento integral, para eliminar morteros de cemento y para reubicarlo en la posición exacta (Fig. 41). La reintegración de volumen en las lagunas de mayor entidad en la obra alabastrina se realizó mediante resina epoxi (FETADIT 55/63) con carga de polvo de mármol impalpable. Previamente se reconstruyó el volumen en masilla plástica de modelar (Fig. 42), al que se le practicó un molde, con silicona tixotrópica, para reproducir el positivo en la resina mencionada (Fig. 43). Las piezas definitivas fueron unidas mediante adhesivo alternativo (nitrocelulósico) y fácilmente reversible. Las lagunas de menor entidad y la interfase de las dos piezas de alabastro del yacente se completaron mediante mortero de escayola con resina acrílica como aditivo, fácil de revertir. Se practicó la entonación del material escultórico añadido mediante la técnica pictórica de veladuras de óleo



Fig. 40. Testigo de suciedad de escudo de alabastro.



Izquierda. Fig. 41. Espacio diáfano tras desmontar paje para su intervención.

Derecha. Fig. 42. Reconstrucción de volumen mediante masilla plástica de modelar.



Izquierda. Fig. 43.

Piezas de resina epoxídica y carga de mármol impalpable presentadas en ubicación final.

Derecha. Fig. 45. Aspecto final tras colocación y acabado de piezas de resina.



Izquierda. Fig. 46. Teñido de reconstrucciones de volumen.

Derecha. Fig. 47. Recuperación del lustre original del alabastro mediante frotado con paño suave de algodón.

en tintas planas (Fig. 44 y 45). Se reintegraron las lagunas de color en los caracteres de los diferentes epitafios, con aguadas de acuarela negra. El lustre original del alabastro se renovó mediante método original, frotándolo con paños suaves, prescindiendo así de productos químicos añadidos sobre la superficie (Fig. 46). Así, salvo el producto hidrofugante aplicado a la lápida, y a la inscripción de caliza, no se aplicó ningún protector final de tipo barniz. En nuestra opinión su función es meramente estética y preserva relativamente poco frente los agentes externos, contando además con que son productos con caducidad y pueden aportar con su degradación residuos difíciles de eliminar del bien cultural.

Bibliografía

- AA.VV. (1994): «*Tratamiento y conservación de la piedra en los monumentos*». Madrid. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid.
- AA.VV. (1997): «Manual de diagnóstico y tratamiento de materiales pétreos y cerámicos». Barcelona. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Barcelona.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M. de (1974): «*El Maestro Sebastián de Toledo y el doncel de Sigüenza*», *Wad-al-Hayara*, I, nota nº 30, pp. 30-32.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M. de (1996): «*Arte gótico en España*». Madrid. Manuales Arte Cátedra.
- CARRETE PARRONDO, J. (1974): «*Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna*». Madrid. *Revista de Ideas Estéticas*, nº 131, pp. 37-43.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, L.A. (1991): «*El alabastro: Un enigmático mineral industrial ornamental: Criterios para su reconocimiento*». Madrid. Boletín del Museo arqueológico Nacional de Madrid, V.IX 1-2, pp. 101-12.
- FEDERICO FERNÁNDEZ, A. (1979): «*Documentos del Archivo Catedralicio de Sigüenza referentes a D. Martín Vázquez de Arce ("El Doncel") y su familia*». Guadalajara. *Wad-al-Hayara*, nº 6, pp. 97-198.
- GARCÍA DE PAZ, J. L. (2003): «*Patrimonio desaparecido de Guadalajara*». Guadalajara. Editorial AACHE, nº 46.
- GARCÍA DE MIGUEL, J. M^º (2009): «*Tratamiento y conservación de la piedra, el ladrillo y los morteros en monumentos y construcciones*». Madrid. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y MARTÍN VAQUERO, R. (1987): «*En torno al arte sepulcral del siglo XVI: El sepulcro de Antonio Sotelo y Cisneros en la Iglesia de San Andrés en Zamora*». Cáceres. *Norba-arte* (Universidad de Extremadura), nº 7, pp. 97-118.
- I.P.H.E. (2003): «*Criterios de intervención en materiales pétreos*». Madrid. Revista del I.P.H.E., nº 2. Secretaría Estado Cultura, Ministerio de Cultura.
- I.P.H.E. (2007): «*El retablo de la Cartuja de Santa María de El Paular: restauración e investigación*». Madrid. Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura.
- KROUSTALLIS, S. K. (2008): «*Diccionario de materias y técnicas. Tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales*». V.I Materias. Madrid. COLECCIÓN DOMUS, Ministerio de Cultura.
- LEFEBVRE DE LABOUYAGE, Ch. P. (1856): «*Diccionario de artes y manufacturas de agricultura, de minas, etc. Descripción de todos los procedimientos industriales y fabriles*». Madrid. Edit. Francisco de Paula Mellado, Establecimiento Tipográfico de Mellado. Digit. Universidad Complutense de Madrid.
- MIRANDA GARCÍA, C. (1989): «*La idea de la Fama en los sepulcros de la escuela de Sebastián de Toledo*». Madrid. En Cuadernos de Arte e Iconografía, V.II, nº 3; Fundación Universitaria Española.
- NUÑEZ DE CASTRO, A. (1653): «*Historia eclesiástica de la muy noble y muy leal ciudad de Guadalaxara*». Madrid.
- ORUETAY DUARTE, R. de (2000): «*La escultura funeraria en España: provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*». Orig. 1919. Guadalajara. AACHE Ediciones.
- PECHA, Hernando (s. XVII); Comp. HERRERA CASADO, A. (1977): «*Historia de Guadalaxara y cómo la religión de Sn. Gerónimo en España fue fundada, y restaurada por sus ciudadanos*». Guadalajara. Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1977.
- QUIÑONES COSTA, A. M. (1992): «*La decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media: su simbolismo*». Tesis Doctoral, Olague-Feliú F. (Dir). Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid.
- REDONDO CANTERA, M. J. (1987): «*El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*». Madrid. Ministerio de Cultura.
- VÁZQUEZ CASTRO, J. (1998): «*El libro como almohada en la escultura funeraria*», en *El Mediterráneo y el arte español. XI Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte (CEHA), Valencia 16-19 de septiembre de 1996* (pp. 53-57). Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Eduació i Ciència.