

UN PANTEÓN PARA LOS ADELANTADOS DE ANDALUCÍA: FADRIQUE ENRÍQUEZ DE RIBERA Y LA TRANSMISIÓN DE VALORES DEL LINAJE EN LA EPIGRAFÍA MODERNA (1520-1533)

*A Pantheon for the Adelantados of Andalusia: Fadrique
Enríquez de Ribera and the Transmission of Lineage Values
in Early Modern Epigraphy (1520-1533)*

Pablo Alberto MESTRE NAVAS 

Universidad Complutense de Madrid
pamestre@ucm.es

Recibido: 09/05/2025

Aceptado: 18/11/2025

RESUMEN: Este estudio analiza la renovación de la epigrafía funeraria en la nobleza andaluza durante el siglo XVI a través del panteón de los adelantados de Andalucía, impulsado por Fadrique Enríquez de Ribera. Este recinto representa la búsqueda aristocrática de perpetuar la memoria del linaje a través de la transformación del espacio funerario en un escenario propagandístico, orientado a la legitimación familiar en el que se constata el valor funcional de los epitafios como parte de un ambicioso programa epigráfico que subraya la importancia de los valores de caballería y religiosidad. La adopción un sistema gráfico como la escritura capital humanística, inspirada en la tradición clásica romana, añade una dimensión ideológica que busca conectar a los finados con ideales heroicos. En este sentido, el panteón de los adelantados no solo preservó la memoria familiar, sino que también actuó como un testimonio palpable del característico discurso nobiliario del Renacimiento en España.

Palabras Clave: adelantados de Andalucía; cartuja de Sevilla; Fadrique Enríquez de Ribera; epigrafía funeraria; escritura humanística.

ABSTRACT: This study examines the renewal of funerary epigraphy in the Andalusian nobility during the Modern Age through the pantheon of the adelantados de Andalucía, promoted by Fadrique Enríquez de Ribera. This pantheon represents the aristocratic quest to perpetuate the memory of the lineage through the transformation of funerary spaces into propagandistic scenarios aimed at noble legitimisation. In these enclosures, the functional value of sepulchral epitaphs can be seen as an integral part of an ambitious epigraphic programme that underlines the importance of the values of chivalry and religiosity. The adoption of a graphic system such as the humanistic capital script, inspired by the classical Roman tradition, adds an ideological dimension that seeks to connect the deceased with heroic ideals. In this sense, the Enríquez pantheon not only preserves family memory, but also acts as a palpable testimony to the characteristic nobiliary discourse of Renaissance Spain.

Keywords: adelantados de Andalucía; cartuja de Sevilla; Fadrique Enríquez de Ribera; funerary epigraphy; humanistic capital script.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se inscribe en la historiografía que explora las formas de representación de la muerte y la memoria en la Europa moderna, y que ha encontrado en los estudios de Philippe Ariès un punto de partida fundamental (Ariès, 1983). Tal como advirtió este autor, a lo largo del tiempo las sociedades han transformado sus prácticas funerarias en respuesta a cambios culturales, religiosos y sociales, revelando no solo su concepción del más allá, sino también sus estructuras de poder y formas de autorrepresentación, especialmente aquellas circunscritas a la construcción de la «memoria de sí» como conciencia de la propia identidad y el deseo de ser recordado después de la muerte (Ariès, 2000, p. 61). En este sentido, el panteón de los adelantados de Andalucía constituye un ejemplo privilegiado de cómo la nobleza andaluza del siglo XVI convirtió el espacio funerario en un escenario de memoria, identidad y legitimación.

Este artículo examina, desde esa perspectiva, la construcción simbólica de la muerte en el seno de una de las familias más influyentes del reino de Sevilla. Para ello, se ha adoptado una metodología basada en el análisis comparado de fuentes epigráficas y documentales, con especial atención a los testamentos y otras disposiciones

finales que recogen las últimas voluntades de los finados respecto a sus sepulturas. Estas fuentes han sido contrastadas con las inscripciones sepulcrales aún conservadas en la Cartuja de Sevilla, revelando las dinámicas de articulación entre deseo, materialización y reinterpretación de la memoria familiar en tiempos del I marqués de Tarifa, Fadrique Enríquez de Ribera, quien erigió un nuevo espacio funerario en el que la escritura, la escultura y la heráldica conforman estrategias discursivas orientadas a la visualización del poder (Soria, 2011, p. 7).

La investigación ha requerido, además, la consulta sistemática de otra documentación de archivo —procedente de fondos como el Archivo Ducal de Medinaceli, el Archivo Histórico de la Nobleza y la Biblioteca de la Real Academia de la Historia— lo que ha permitido contextualizar las decisiones funerarias en un entramado más amplio de relaciones sociales, jurídicas y devocionales.

En este contexto, el artículo se adentra primero en el proceso histórico y jurídico que permitió a los adelantados de Andalucía establecer su espacio funerario en la Cartuja de Sevilla, prestando especial atención al papel fundacional de Per Afán de Ribera y a los prolongados litigios mantenidos con la comunidad cartuja. A continuación, se analiza el programa epigráfico impulsado por Fadrique Enríquez de Ribera en el primer tercio del siglo XVI, destacando la selección de fórmulas, sistemas gráficos y estrategias textuales que configuran un discurso coherente de exaltación nobiliaria. Finalmente, el estudio se detiene en la dimensión visual y simbólica del panteón, abordando la relación entre epigrafía, escultura y heráldica como elementos que operan conjuntamente en la construcción de una memoria lineal, heroica y genealógicamente legitimada del linaje.

2. UN PATRONATO DISPUTADO: LOS ADELANTADOS DE ANDALUCÍA Y LA CARTUJA DE SEVILLA

En su afán por conseguir un espacio de enterramiento privilegiado, la nobleza impulsó y amparó a instituciones eclesiásticas con el fin de obtener espacios funerarios destinados a perpetuar la memoria del linaje. Estos panteones estrecharon los lazos de unión entre familias, centros religiosos y el espacio urbano en el que se ubicaban, transformándose en centros de una memoria colectiva que se exteriorizaba a través de ceremoniales litúrgicos, monumentos funerarios y un paisaje epigráfico destinado a perpetuar las gestas de los antepasados (Quintanilla, 2019, p. 63; Morales, 1996, p. 23; Jara, 1996, p. 864; Atienza, 2008, pp. 67-83).

Aunque en Sevilla se han identificado las relaciones existentes entre la aristocracia y la fundación de capillas funerarias en periodo medieval, persisten lagunas sobre linajes concretos en periodo moderno (Sánchez, 1991, pp. 299-311; Díaz, 2009, pp. 909-925). Los primeros espacios funerarios vinculados a la nobleza se erigieron en el siglo XIV, preferentemente en conventos e iglesias dependientes de la jurisdicción arzobispal.

Esta dinámica se revertiría con la llegada de familias que prosperaron al calor de la actividad bélica en la frontera y que patrocinaron y fundaron cenobios con el objeto de crear espacios privativos en los que escenificar la memoria del linaje (Ladero, 1994, pp. 291-292; Martínez, 1995, p. 124; Miura, 1999, pp. 151-158; Carriazo, 2002, pp. 167-184; Suárez, 2017, pp. 379-394). Uno de los mejores ejemplos lo constituye la fundación auspiciada por los Guzmanes, cuyo proceso se inició de la mano de Alonso Pérez de Guzmán cuando obtuvo de Fernando IV –27 de octubre de 1298– licencia para fundar un cenobio próximo a Sevilla. Esta fundación, considerada la primera impulsada por un particular en Andalucía, quedó bajo administración de los cistercienses, sustituyéndose en tiempos de Enrique de Guzmán por jerónimos (González, 2009, p. 199; Respaldiza, 2002, pp. 13-17; Sánchez, 2002, p. 93).

La vía fundacional no fue siempre la utilizada por la nobleza para conseguir un recinto funerario. La casa de Arcos tardó en hacerse con un espacio de las características de los Guzmanes mediante otros mecanismos (Carriazo, 2002, p. 169). Los Ponce llegaron a Sevilla en el siglo XIV, manifestando una temprana vocación fronteriza (Carriazo, 1998, p. 75). Sus antepasados leoneses yacían en los monasterios de Santa María de Moreruela y Nogales, pero la rama andaluza tardó medio siglo en asegurarse un espacio equivalente a los de sus ascendientes (Carriazo, 2002, p. 167). Fue hacia 1347 cuando accedieron al patronato del convento de San Agustín de Sevilla, compartiendo iglesia con Arias Yáñez de Carranza, cuyos dispendios económicos al convento le garantizó un enterramiento, disfrutando del patronazgo hasta la irrupción de la casa de Arcos.

El proceso seguido por Per Afán de Ribera para hacerse con un espacio similar al de sus congéneres fue distinto. La oportunidad sobrevino con la llegada de los cartujos, cuya difusión en Castilla se contextualiza en el programa de reforma eclesiástica iniciada por Juan I para priorizar el monacato eremítico (Gómez-Chacón, 2023, p. 34). La irrupción de esta orden en Sevilla fue consecuencia de la política reformista promovida por el arzobispo Gonzalo de Mena, aunque esta empresa se vio interrumpida al producirse su muerte en 1401 (Sánchez, 2002, p. 96; Pérez-Embid, 2015, p. 34; Gelo, 2017, p. 375; Laguna, 2023, pp. 269-303; Ortiz, 1677, p. 262). Fue este prelado quien sentó las bases económicas para que la fundación se materializase, dejando 30 000 doblas con el fin de culminarla. Sin embargo, al incautarse esta cantidad por Fernando el de Antequera para hacer frente a la guerra en la frontera, el futuro del establecimiento quedó comprometido.

Esta coyuntura fue aprovechada por Per Afán para brindar su apoyo económico a cambio de una serie de prerrogativas que quedaron establecidas por escritura pública el 2 de abril de 1411, año en el que Juan II le facultó a establecer mayoralazgo, motivo que explicaría las prisas del adelantado por hacerse con un espacio funerario de las características de otros linajes en Sevilla (González, 1963, p. 203; Cuarteto, 1992, I, p. 111; Ladero, 1984, pp. 450-453). El ascenso social logrado por

Per Afán de Ribera se enmarcó en el proceso de renovación nobiliaria producida en el siglo XV en Castilla. Un momento en el que obtuvo importantes beneficios gracias a la actividad en la frontera y al favor real, haciéndose con oficios que el linaje monopolizó hasta su extinción jurídica (Ladero, 1984, p. 478; García, 2021, p. 144; Sánchez, 1991, p. 263; Aranda, 2012, p. 5).

En el acuerdo, el otorgante manifestaba el interés por erigir una iglesia como espacio funerario «yo e los del mi linaje sean enterrados e sepultados en el dicho monesterio» para asegurarse el sufragio de los religiosos «las nuestras ánimas aurán gracia e perdón», dejando distribuidos los espacios sepulcrales y reservándose el lugar más preeminente del conjunto frente al altar mayor. Disposiciones con las que trató de dar una visión cohesionada del linaje:

Ytem, que las dos sepulturas de mi padre et de mi madre, de mí el dicho adelantado, que sean asentadas e puestas en la dicha yglesia que yo el dicho adelantado fundo en la capilla principal, a la mano derecha del altar mayor, la una en par de la otra. Igualmente, a las otras tres sepulturas, conviene a saber: la de mí, el dicho adelantado, e la de doña María Rodríguez Mariño, mi primera muger, e la de doña Aldonza de Ayala, mi muger, que sean asentadas e puestas dentro en la dicha capilla en derecho de las otras dos a la mano siniestra en esta manera: la sepultura de mí, el dicho adelantado, que esté en medio, e las otras dos, la una de una parte e la otra, de la otra.

El marco jurídico-relacional entre los adelantados de Andalucía y los cartujos osciló durante la Edad Moderna como consecuencia del incumplimiento de ciertas cláusulas que motivaron el malestar de la comunidad con los descendientes del fundador, hecho que desembocó en dilatados litigios que se prolongaron por distintas causas hasta el último tercio del siglo XVIII. Los primeros conflictos fueron de naturaleza económica, pues las rentas señaladas por el fundador para el mantenimiento del establecimiento —cinco cahíces de trigo, cinco de cebada, trescientas arrobas de vino y otras cuarenta de aceite— se cobraban con dificultades.

Las primeras desavenencias se produjeron después de la muerte del fundador, agudizándose cuando su nieto, Per Afán II, trató de ejercer el *ius patronatus* con la oposición del prior Fernando de Torres, que dio inicio al primer pleito fundamentándose en la nulidad contractual por carecer de las licencias preceptivas del general de la orden. El punto álgido del conflicto se produjo cuando, en 1448, Fernando de Torres sacó de la iglesia el sagrario y lo llevó hasta la capilla del capítulo, dejando sin culto la iglesia en la que reposaban los adelantados. Fue durante este priorato cuando se establecieron las líneas argumentales orientadas a defender el papel de Gonzalo de Mena como fundador del establecimiento, barajándose la posibilidad de erigir otra iglesia para trasladar el cuerpo del prelado. Una amenaza con la que el prior dejaba abierta la posibilidad de erradicar la vinculación de los religiosos con el linaje y que estuvo a punto de verificarse cuando los cartujos solicitaron

con éxito a Martín V la exhumación de Gonzalo de Mena (1449). El primero de los litigios terminó cuando el 21 de agosto de 1452 el papa revocaba los derechos del patronazgo de los adelantados, reconociendo como legítimo fundador al difunto arzobispo. Los recursos interpuestos y el hecho de que el titular de la sede se negase a entregar el cuerpo hasta expedir un informe sobre el asunto, hizo posible que el linaje continuase ostentando el patronazgo en la práctica, suavizándose las relaciones con la muerte de Per Afán II, quien había dejado en su testamento 20 000 maravedíes para el establecimiento (Cuarteto, 1992, vol. I, p. 172).

Nuevamente, en 1585, el prior Luis de Morales reclamó el cuerpo del prelado para dar cumplimiento a la orden pontificia. La solicitud fue recurrida por varios miembros de la institución capitular, destacando el papel del maestrescuela Francisco Enríquez de Ribera, descendiente del fundador, y en cuyo escrito señalaba que la citada bula se había ganado con «relación siniestra», no procediendo el traslado por las indecorosas condiciones de la capilla «al campo, en una capilla pequeña del dicho monasterio y muy estrecha y aun yndecente». Aunque las alegaciones del maestrescuela no surtieron el efecto deseado, se produjo un revés judicial para los cartujos cuando Fernando Enríquez de Ribera, II duque de Alcalá, consiguió el respaldo judicial sobre el patronato en 1588. Este nuevo giro amainó los ánimos de los litigantes hasta el punto de que ambas partes se comprometieron ante escribano público —5 de noviembre de 1594— abandonar las contiendas judiciales y redactar una concordia.

Este acuerdo constituía un nuevo marco relacional por el que los cartujos reconocían el patronato, el derecho exclusivo de enterramiento en la iglesia y se comprometían a cuidar del panteón y mantenerlo en el estado en el que lo había dejado Fadrique Enríquez de Ribera durante el primer tercio del siglo XVI «que si con la antigüedad se borrasen o deteriorasen se auían de renovar y restituir a su primer estado con los mismos letreros, armas y epitafios». A cambio, podrían llevar el cuerpo de Gonzalo de Mena hasta una capilla anexa.

La transformación del cenobio en un espacio sepulcral compartido favoreció que aflorasen blasones e inscripciones con el fin de patrimonializar los diferentes recintos cenobiales. Esta práctica comenzó en tiempos de Per Afán cuando dispuso una inscripción con motivo de la conclusión de la iglesia en 1419 en el arco toral del templo, ocultada por los cartujos a comienzos del siglo XVIII «cubrieron con el nuevo estofado que oy le adorna» (Cuarteto, 1992, vol. I, p. 129).

El epígrafe en cuestión, del que se conoce su contenido por transmisión manuscrita, puede tipificarse como un *monumentum aedificationis* al tratar de dejar constancia de la construcción del edificio por disposición de Per Afán de Ribera, incluyéndose la data de su conclusión (1419) y arrogándose la edificación integral de la iglesia «desde el cimiento hasta ser acauada» (Martín y García, 2009, p. 192):

Esta yglesia desde el cimien/to hasta ser acauada, mandó hacer el mui/ magnífico señor Perafan de Riuera ade/lantado mayor de la frontera por nuestro señor el / rey, a seruicio de Dios y de Nuestra Señora. La qual se acabó el año de Nuestro Saluador Jesuchristo de 1419 años.

La información recogida en la inscripción entraba en contradicción con algunas de las aseveraciones hechas por los religiosos en la petición que elevaron a Nicolás V para revocar el patronato, en la que aseguraban que el templo había sido iniciado por Gonzalo de Mena «auía hecho hedificar toda la clausura de la dicha casa, principalmente los sitios y lugares de yglesia, rectorio, celdas y otras oficinas». Por esta razón, en 1594, los cartujos colocaron otra en el lugar en el que se instaló el sepulcro del prelado. Esta inscripción, formulada en primera persona como si el cadáver diese testimonio de una serie de hechos infructuosos motivados por su muerte en 1401, trasciende de su función como *monumentum translationis* para poner en boca del difunto aquellos argumentos utilizados por la comunidad en los litigios por el patronato de la iglesia «fundé y doté amplísimamente este monesterio... fui traído a esta mi yglesia».

No fueron los únicos actos que los cartujos hicieron para borrar la vinculación material y epigráfica de los adelantados con el cenobio. Una serie de documentos conservados del proceso judicial ganado en 1588 por Fernando Enríquez de Ribera, recogen cómo los religiosos eliminaron algunos textos epigráficos y falsificaron documentos de su propio archivo para silenciar la memoria de Per Afán. En uno de estos documentos se aseguraba que se había borrado parte de un letrero del altar mayor en el que Per Afán se arrogaba la fundación de la iglesia «está un letrero que dize al cabo que don Perafán de Ribera es fundador desta iglesia y las palabras fundador desta iglesia están raydas maliciosamente, pero de tal manera que quedan los rastros de las letras que se pueden leer». Así mismo, en el primitivo becerro del monasterio se habían tachado y cortado las páginas que hacían referencia a la fundación, manipulándose el código con fines espurios «parecen muchas partidas escritas sobre raydo de tinta diferente, y así mismo está cortada casi la mitad de la hoja y puesto un pedaço de papel diferente que se pegó en lugar del que se quitó de allí».

La función publicitaria y legitimadora de la epigrafía y la heráldica fue instrumentalizada por los cartujos con el fin de conseguir desligarse de un patronato que consideraron injusto. Durante el siglo XVI unos y otros se afanaron por ubicar inscripciones y escudos con el fin de patrimonializar el espacio compartido. La apropiación del blasón episcopal de Gonzalo de Mena como armas propias del monasterio respondía al secular intento de la comunidad por evadir sus obligaciones contractuales con los adelantados. Estas armas se colocaron en varias dependencias y capillas erigidas a costa del monasterio; según el protocolo de 1744, los cartujos

usaron de ellas cuando en 1523 y 1537 erigieron una capilla anexa al establecimiento y la nueva sacristía de la iglesia «en memoria de ser fábrica de el monasterio».

En este contexto litigioso, Fadrique Enríquez de Ribera, I marqués de Tarifa, promovió la construcción de un nuevo panteón familiar que se convirtió en uno de los espacios funerarios más importantes de la Sevilla del siglo XVI, creando un programa epigráfico con el que evidenciar la vinculación del linaje con el establecimiento religioso y conformar un discurso ideológico con el que dejar constancia del imparable ascenso social de los adelantados de Andalucía.

3. PROMOCIÓN, REPRESENTACIÓN Y AUTOREPRESENTACIÓN: FADRIQUE ENRÍQUEZ DE RIBERA Y EL PROGRAMA EPIGRÁFICO DE LOS ADELANTADOS DE ANDALUCÍA (1520-1533)

Desde la Baja Edad Media la producción epigráfica de ámbito funerario experimentó una serie de cambios orientados a transformar la inscripción en algo más que un mero instrumento para satisfacer el deseo humano de perpetuarse o dejar un recuerdo después de la muerte (Favreau, 1997, p. 291; Cendón, 2016, p. 146). El intrínseco carácter publicitario, perdurable y solemne de todo epígrafe hizo de este medio un vehículo excepcional para fijar mensajes propagandísticos, articulándose discursos destinados a la exaltación del finado y su linaje (García, 1991, p. 37; Santiago, 2002, p. 94; Alonso, 2012, p. 235; Lahoz, 2014, pp. 263-265).

Será durante la primera década del siglo XVI, coincidiendo con la llegada de nuevas corrientes artísticas, cuando se produzcan auténticos programas funerarios orientados a publicitar ciertos valores ligados a los ideales nobiliarios, subrayando aquellos hechos o virtudes que los hacían acreedores de reconocimiento social.

Uno de los cambios más interesantes está relacionado con la introducción de nuevos elementos formales que afectaron a la materialidad del soporte de la inscripción y a la utilización de un sistema gráfico concreto. Si en los panteones y capillas funerarias medievales lo habitual fue la elaboración de epitafios con un sentido ejemplificador para procurar adhesión al finado y su linaje, a inicios del siglo XVI los textos funerarios se impregnan de nuevos valores asumidos por la nobleza (García, 1996, pp. 134-135; Ramírez, 2012, pp. 255-277).

En esta epigrafía renacentista, la ideologización del epitafio no solo se percibe en el mensaje textual o en el lenguaje, sino en el orden gráfico utilizado y en las condiciones de su exhibición (Castillo, 2004, p. 1343). La fascinación por Roma y la imitación de la escritura capital clásica a inicios del siglo XVI –capitales humanísticas–, facilitó a los comitentes de los monumentos funerarios establecer un vínculo con las heroicas gestas triunfales del pasado, aplicando a los finados epítetos y términos grandilocuentes propios de otros tiempos (Petrucci, 2013, p. 60).

Por más que en España los cauces que facilitaron la penetración de lo renacentista respondan a variadas motivaciones, es innegable que uno de los principales fue el papel que algunos nobles adoptaron mediante la promoción artística y el mecenazgo (Martín, 2000, p. 25). Uno de los pioneros que protagonizaron esta renovación en el ámbito funerario fue Íñigo López de Mendoza, II conde de Tendilla, a quien algún especialista calificó hace años como «uno de los más preclaros humanistas y mecenas de su tiempo» (Martín, 2002, p. 199).

Fue el II conde de Tendilla quien encargó un sepulcro para su hermano Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla. Este arcosolio, realizado por Domenico Fancelli (1508/1509), ha sido considerado como el segundo trabajo sepulcral de grandes dimensiones realizado en el nuevo gusto en España, inaugurando un periodo fructífero en el que se experimentaron cambios sustanciales en el paisaje epigráfico (Redondo, 1987, p. 115; Morales, 1996, pp. 32-33).

El sepulcro de cardenal Diego Hurtado de Mendoza debió causar tanta admiración que la institución capitular trató de retener al artista para que interviniese en la obra de la catedral (Recio, 2009, p. 77). Los relevantes encargos de este escultor dejarían una estela de acentuado italianismo, erigiéndose por doquier monumentos funerarios que seguían las nuevas pautas y gustos renacentistas (Hernández, 1957, p. 8).

Entre esta producción destacó la realización del panteón de los adelantados de Andalucía, cuya obra es tributaria de la anterior, pero cuyos efectos fueron de mayores proporciones por servir de referente a otros panteones nobiliarios andaluces (Lleó, 2012, p. 142). Las nuevas sepulturas formaron parte de un ambicioso proyecto auspiciado y dirigido por Fadrique Enríquez de Ribera, cuya impronta quedó indeleble a través de testimonios epigráficos con los que trató de dejar constancia de su empeño personal como mecenas y comitente. El proyecto transformador de Fadrique Enríquez no solo se materializó en el espacio funerario, sino que también la antigua residencia asociada al mayorazgo fue objeto de remodelación, convirtiéndose en uno de los mejores palacios de la Sevilla del siglo XVI. En esta casa, adquirida en 1483 por sus progenitores, el marqués de Tarifa cambió la fachada mudéjar por otra de aires clasicistas presidida por un arco de inspiración romana, en cuyo remate dispuso una inscripción monumental en la que se seguían los cánones de la escritura capital clásica (Lleó, 1998, p. 38; Aranda, 2011, p. 150). Este epígrafe constituye uno de los escasos ejemplos de inscripciones civiles de la Sevilla del momento, lo que pone de relieve que el marqués comenzó a poner en práctica los presupuestos renacentistas asumidos durante su viaje por Italia, desde donde se irradió la costumbre de emplear la escritura expuesta en edificios cuyas funciones estaban alejadas del ámbito religioso y eclesiástico, espacio tradicional de la producción epigráfica medieval (Santiago, 2015, p. 146).

La inscripción, que por su contenido y ubicación debe tipificarse como un *monumentum aedificationis*, consta de tres partes en las que se articuló un discurso

con el que trató de asociarse a la empresa constructora de sus progenitores. Fadrique Enríquez, a quien debe señalarse como su autor intelectual, introdujo una *invocatio* en lengua latina, extraída del salmo 127, en la que trató de poner en valor no solo la pericia de los artistas y constructores responsables de la obra, sino también la del comitente como ordenante de ella «*nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam*». Posteriormente, se recogía la noticia de la construcción del palacio por Pedro Enríquez y Catalina de Ribera, figurando al final la data de la conclusión (1533) y la *intitulatio* del marqués (Figura 1).



Figura 1. *Monumentum aedificationis* de la Casa de Pilatos (Antonio María Aprile da Carona, 1533)

En el contrato suscrito entre Fadrique y el artista italiano Antonio María da Carona para la realización de la obra — 10 de septiembre de 1529 — se especificó la materialidad de la inscripción «in il frixio de la dita porta farge le lettere de metallo e lo sará lavorato dentro e fora» y otros aspectos circunscritos a ella (Alizeri, 1880, vol. VI, p. 104). Entre las armas de los Ribera quedó enmarcado el monumental epígrafe ejecutado en depuradas capitales humanísticas que reproducían la morfología de la escritura clásica romana, identificándose las mismas características gráficas que este referido artista imprimió al conjunto epigráfico elaborado para el panteón de la cartuja hispalense.

La empresa constructiva y reformadora del I marqués de Tarifa quedó asociada al logro personal de la peregrinación a Tierra Santa, siendo una constante en la producción lapidaria alguna alusión a este hecho. La importancia que Fadrique Enríquez dio a su viaje se demuestra mediante la colocación de tres inscripciones sobre el arco en las que proclamaba la fecha en la que llegó a Jerusalén «4 días de agosto 1519 entró en Ihervsalem», un mensaje que repetiría en su palacio de Bornos (Lleó, 1998, p. 25).

El apego por las nuevas corrientes renacentistas del marqués de Tarifa comenzó en su juventud de la mano de su madre, Catalina de Ribera, que lo introdujo en círculos humanistas (Aranda, 2012, p. 5). Fadrique Enríquez entabló amistad con figuras de la talla de Juan del Encina, Pedro Mártir de Anglería o Lucio Marineo Sículo, su maestro en la corte y al que llevó hasta Sevilla (Álvarez, 1986, p. 2). Pero

el hecho que más cambió el espíritu de Fadrique Enríquez fue su peregrinación a Tierra Santa, viaje que ha dado pie a multitud de publicaciones científicas que han visto en el diario del marqués una inestimable fuente para adentrarse en su controvertida personalidad (Cambil, 2015, p. 44).

Al II conde de Tendilla y al I marqués de Tarifa no solo les unía el parentesco, ya que la abuela del segundo —María de Mendoza— era hija del marqués de Santillana, sino parecidas inquietudes. En ambas biografías se identifican ciertas analogías que explican sus inclinaciones por la cultura renacentista y el desarrollo del mecenazgo como una vía instrumental orientada a la autopromoción. Si a Íñigo López de Mendoza le gustaba cultivar el género epistolar y conservó entre sus más preciados bienes su registro de cartas, Fadrique legó su diario, en el que recogía sus impresiones personales sobre paisajes, ciudades y las más variopintas vivencias que experimentó durante su periplo entre 1518 y 1520 (Hernández, 2019, pp. 27-28; Martín, 2000, p. 28). Los dos conocieron Italia y fueron demandantes e importadores de obras renacentistas, siendo referentes de su tiempo. Por esta razón, no extraña que algún especialista haya calificado al marqués de Tarifa como «la personalidad más influyente a título individual en la renovación de Sevilla» (Lleó, 2012, p. 24).

Aunque es cierto que en su diario no ofrece dato alguno sobre la contratación de los sepulcros para el panteón familiar, es obvio que en el texto subyace la admiración por la arquitectura y su impresión personal por singulares edificios y obras de arte (Lleó, 2012, p. 143). De todos los lugares que visitó en su periplo italiano, Fadrique tuvo que llevarse una grata impresión del monasterio cartujo de Pavía, pues en su diario resultan expresivas las palabras que utilizó a la hora de describir el cenobio, señalando el uso de los materiales marmóreos empleados y otras particularidades del sepulcro del fundador:

El jueves 24 [marzo] fue a Minascar y a cenar a Milán... cinco millas de Pauia está la Cartuja, que es la mejor casa que puede ser, tiene una portada, que estará el tercio por acabar, es toda de bultos de mármol, grandes i pequeños... tiene dos retablos de mármol... fundóla un padre del duque Filipe María. Está allí enterrado i su mujer (Carvajal, 1748, p. 8).

El monasterio, cuya construcción se remontaba a 1396 cuando Gian Galeazzo Visconti puso la primera piedra, había sido dotado con el fin de servir de panteón familiar. En el momento en el que Fadrique visitó el lugar, el monasterio estaba siendo reformado, figurando entre los realizadores de la decoración de la fachada de la iglesia Pace Gaggini, encargado posteriormente de instalar en Sevilla el sepulcro de Catalina de Ribera en 1521 (Portela, 1970, p. 211). La arquitectura renacentista de la cartuja de Pavía fue el resultado de la combinación de las formas romanas con la tradición decorativa lombarda, difundiéndose su estilo a través de algunos encargos artísticos que realizaron escultores que participaron en la reforma del

cenobio italiano. La similitud entre las obras encargadas por Fadrique Enríquez y otras existentes en Italia, confirman la importancia de este viaje como revulsivo para la renovación artística promovida por él (Gozzano, 2011, pp. 69-71).

El conjunto funerario proyectado por Fadrique Enríquez estaba compuesto de dos arcosolios para sus padres y cuatro sepulcros más en los que descansarían sus ascendientes por línea directa: Ruy López de Ribera e Inés de Sotomayor, Per Afán de Ribera y sus dos esposas —María Rodríguez Mariño y Aldonza de Ayala—, Diego Gómez de Ribera y Beatriz Portocarrero y, finalmente, Per Afán II y sus dos cónyuges —Teresa de Córdoba y María de Mendoza—. En esta ambiciosa empresa gastó grandes sumas de dinero para dar una visión cohesionada del linaje de la casa de los adelantados de Andalucía. No en vano, en la cartuja hispalense habían sido enterrados cuatro de los cinco miembros de la familia que habían ostentado este oficio, tradición que se vería interrumpida por su medio hermano Francisco Enríquez, fallecido el 8 de febrero de 1509 en Alcalá de los Gazules y enterrado en el monasterio de las Cinco Llagas, desde donde posteriormente sería trasladado hasta el convento del Corpus Christi de Bornos (González, 1963, p. 215).

La obra se ejecutó en dos momentos distintos, suscribiéndose hasta tres contratos con artistas italianos (1520, 1528 y 1529) en los que quedaron estipuladas las características del encargo. Este hecho permite barajar la hipótesis de que la primera intención del adelantado fuese la de crear un espacio funerario exclusivamente para sus padres, reformando el antiguo panteón tres años después de la colocación de los arcosolios paternos.

La inexistencia de fuentes documentales anteriores al proceso constructivo del siglo XVI impide conocer el aspecto originario que pudo tener el panteón. Las únicas referencias alusivas al espacio sepulcral son las últimas voluntades de los adelantados, en las que se hizo alguna mención referente al enterramiento y el documento fundacional de Per Afán, en el que ya se aludía a la distribución de las sepulturas, indicándose la existencia de unas esculturas «las cuales sepulturas son de labastro (*sic*) e imágenes». A juzgar por la descripción, las características del monumento debían ser parecidas a la tipología tumular que se había difundido en Castilla durante el siglo XV; un sepulcro exento y elevado sobre leones, reposando sobre el lecho o cama los bultos de los finados «ser asentadas sobre sus leones, e altas de tierra en la manera que se requiere» (Redondo, 1987, p. 35; Yarza, 1988, p. 280).

El resto de los miembros familiares que recibieron sepultura en la iglesia solo dejaron algunas disposiciones testamentarias referidas a su enterramiento, indicaciones que a veces eran desoídas por los descendientes y albaceas, erigiendo sepulturas con otras características a las expresadas por los finados. De esta forma, Diego Gómez de Ribera solo indicó su deseo de ser enterrado en la iglesia, eludiendo cualquier aspecto sobre las características de la sepultura «mando que entierren mi cuerpo

en la iglesia del monasterio de Santa María de las Cuevas». En cambio, Per Afán II especificó en su postrimera voluntad —2 de julio de 1454— que debía ser enterrado en una sepultura llana delante de la puerta de la iglesia, dejando al libre arbitrio la redacción de su epitafio «que la sepultura sea en la misma puerta llana en una lossa blanca y negra y pongan letras enderredor que digan como yo estoy ay sepultado». Pedro Enríquez de Quiñones ordenó su enterramiento en una lápida delante del altar de la sala capitular «e la sepultura sea delante del altar e llana e tan alta como de dos dedos», el mismo lugar en el que quiso recibir sepultura su segunda esposa, Catalina de Ribera, «me lleuen a las Cuevas y me entierren en la capilla donde está el adelantado, mi señor».

Uno de los aspectos que ha pasado por alto la historiografía es la de la ubicación de estos dos últimos sepulcros en la sala capitular. Este espacio había sido erigido por el prior Fernando de Torres (1454), costeándose su construcción por la comunidad. Aunque Pedro Enríquez ostentaba el adelantamiento de Andalucía y había recibido durante su primer matrimonio con Beatriz de Ribera la confirmación por parte de Fernando el Católico del mayorazgo que había dejado Per Afán II, no estaba claro que concurriesen en él las facultades para ser enterrado en el panteón de la iglesia al no ser descendiente del fundador —«que el *ius patronatus* que yo tengo en el dicho monesterio, que lo aya el mi fijo mayor que houiere el mayorazgo, e después dél, su nieto e viznieto, et dél ayuso por la vía e horden que deben auer los del mi linaje»—. Por este motivo, más que asegurarse su enterramiento, lo que en realidad perseguía el III adelantado era crear un nuevo espacio funerario para sus descendientes, obteniendo en 1490 licencia del prior a cambio de cien quintales de aceite de renta anual y perpetua impuesta sobre los diezmos del Aljarafe sevillano (Cuarteto, 1988, vol. II, p. 647).

Consciente del valor simbólico que tenía este recinto como expresión de la continuidad del linaje, Fadrique Enríquez encargó primero las sepulturas de sus progenitores. Estos enterramientos fueron las primeras muestras renacentistas que el marqués importó a Sevilla desde Génova, visibilizándose en el conjunto epigráfico las características que luego plasmaría en el resto de los epitafios del panteón.

El contrato se formalizó en 1520 cuando Fadrique Enríquez estaba en Génova, en donde contactó con el taller los Gaggini y Bissone. El sepulcro de Pedro Enríquez ya estaba terminado e instalado en la cartuja el 19 de diciembre de 1525, fecha en la que el escultor Antonio María Aprile da Carona, Bernardino Gazzini de Bissone y otros se personaron en el monasterio para su instalación (Morales, 1996, pp. 34-35; Lleó, 1998, pp. 26-27). Más allá del trasunto alegórico de ambos arcosolios y los refinados recursos renacentistas plasmados magistralmente por sus artífices, lo que interesa es analizar la utilización de la escritura expuesta como medio para la construcción de un discurso orientado a conformar la memoria del linaje.

Es lógico apuntar que fue el propio Fadrique quien ideó el contenido de los textos funerarios, pues era él quien conocía aquellos pasajes y aspectos biográficos que quería perpetuar en el soporte marmóreo. Como hiciera Íñigo López de Mendoza, es posible que el marqués de Tarifa mantuviese con los artistas algún tipo de relación epistolar en la que fuese dando instrucciones sobre el encargo, sobre todo porque cuando contrató en 1529 con Antonio María da Carona el resto del conjunto escultórico y epigráfico del panteón, no estaba en Italia (Martín, 2002, pp. 187-203). En este contrato hay expresiones que sugieren esta hipótesis, confirmándose que la tarea del marqués no solo consistió en costear la obra, sino que también participó en el diseño artístico y epigráfico «con quelli trey morti e arme e pitaffi come sta su el disegno a la misura e proportione come sua signoria scrive» (Alizeri, 1880, vol. VI, p. 104).

Fadrique Enríquez utilizó el conjunto de epitafios para autorepresentarse y promocionarse, asociándose a la calidad del encargo y participando de su prestigio al figurar como comitente del conjunto, como ya hiciera antes el conde Tendilla en el epitafio de Diego Hurtado de Mendoza (Mestre, 2023, p. 206).

El marqués eligió bien en qué epitafios quería aparecer y cómo debía representarse. En las cuatro alusiones que existían en el conjunto epigráfico, Fadrique utilizó una *intitulatio* en la que resaltó la expresión de dominio «primero marqués de Tarifa», título concedido por Felipe I por los méritos y la lealtad prestada por sus antepasados (González, 1963, p. 217). En los epitafios paternos, en los que comparte protagonismo con los finados, el marqués asoció el encargo a su peregrinación a Jerusalén, remarcando haber sido contratados en Génova «estando Génova aviendo venido de Iherusalem el año de MDXIX» (Mestre, 2022, p. 359). No solo se vinculó epigráficamente a sus padres, sino que Fadrique incluyó un texto extenso en el que recogía la ejecución del nuevo panteón en el epitafio de Per Afán II. La ubicación de este explicaría la intencionalidad del comitente por reservarse uno de los espacios más destacado del conjunto, pues figuraba en origen en el arco situado en la nave del Evangelio de la iglesia «hizo hazer este arco y los sepulchros dél y los otros sepulchros que están de mármol en esta yglesia y los de la capilla del capítulo». Este mismo mensaje existió en otra inscripción, hoy perdida, recogida en el protocolo de propiedades de 1744 y que estuvo ubicada en la cabecera del sepulcro del fundador del mayorazgo, frente a la vía sacra y a la vista de todos (Figura 2).

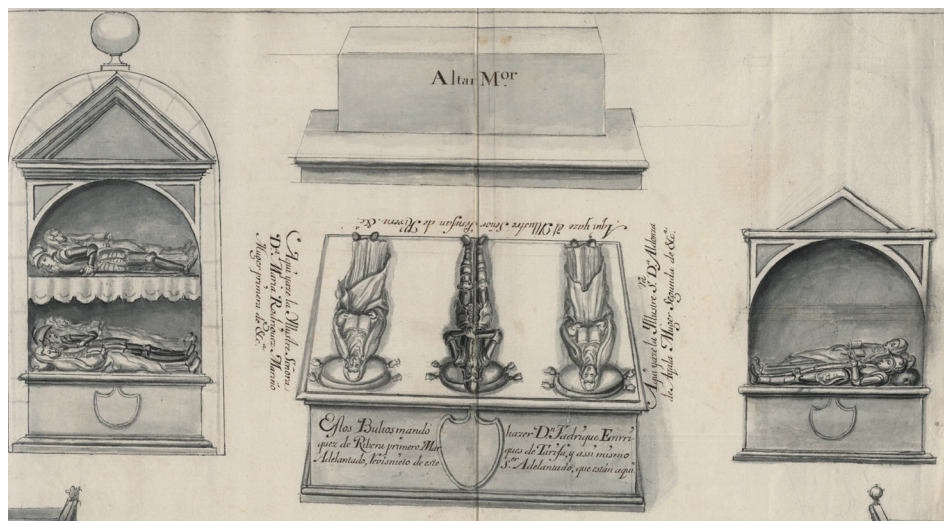


Figura 2. Distribución de los sepulcros de los adelantados en la iglesia de Santa María de las Cuevas e inscripción perdida en la cabecera del sepulcro de Per Afán (BRAH, ms., 9/2098)

Desde una perspectiva tipológica, el conjunto responde a las características formales de los *epitaphia sepulcralia*. Estas inscripciones recogen la noticia del enterramiento de los finados a través de la fórmula notificativa «aquí yace o aquí yacen», introduciendo la data del óbito junto al verbo dispositivo que da naturaleza jurídica a la inscripción —murió o falleció— (Martín y García, 2009, p. 191). Si bien todas las inscripciones introducen a su inicio esta fórmula notificativa, la mayoría prescinden de la data del óbito —menos la de sus padres—, lo que lleva a pensar que el marqués no reprodujo el contenido de los primitivos epitafios, en los que dicha información debía constar, sino que los hizo *ex novo*.

Vicente García Lobo definió las *renovaciones* como aquellas inscripciones redactadas con posterioridad sobre la base y fundamento de otro texto anterior del que se conservaban aspectos esenciales como la notificación, intitulación y data (García, 1987, p. 387). Esta tipología fue habitual durante el periodo bajomedieval y moderno para satisfacer nuevos gustos estéticos demandados por las élites sociales o determinadas instituciones, pero también porque el sistema gráfico empleado en la inscripción era inaccesible para los potenciales consumidores de los textos (Calleja, 2006, pp. 431-446; García, 2018, pp. 15-41; Menor, 2022, pp. 291-316). El conjunto epigráfico covitano no parece adecuarse a esta circunstancia; así, atendiendo a la narrativa de los epitafios y a su análoga estructura, la tradición epigráfica del conjunto debe corresponderse a originales tardíos, es decir aquellas inscripciones que recogen hechos anteriores a su materialización (García, 1995, p. 41).

En los epitafios paternos, Fadrique Enríquez ya introdujo las líneas maestras orientadas a la representación de sus antepasados y a la exaltación del linaje, siguiendo las pautas de otros conjuntos funerarios de grandes familias en las que se exhibía la historia de la *gens* a través de sus gestas y del *cursus honorum* de sus miembros (Figura 3). Como ya hicieran los Guzmanes o los Ponce en sus respectivos enterramientos, el marqués de Tarifa no dudó en echar mano de todos aquellos elementos que consideró para perpetuarlos en el mármol. Evidentemente, estos recursos fueron adaptados atendiendo al sexo del finado, quedando reducido el papel de las cónyuges a su genealogía y el de los varones a la actividad bélica en la frontera nazari o al desempeño de oficios de designación regia.



Figura 3 Epitafios sepulcrales de Pedro Enríquez y Catalina de Ribera
(Antonio María Aprile da Carona y Pace Gazzini, 1520-1525)

La representación proyectada por Fadrique Enríquez para sus ascendientes sigue una estructura homogénea y reiterativa en el conjunto epigráfico; después de la fórmula notificativa, sigue la *intitulatio* del finado, compuesta por el tratamiento —*yllustre señor* o *yllustre señora*—, el nombre y los oficios que ostentaron. El hecho de que el autor intelectual prescinda de la introducción de expresiones de dominio con las que expresar el señorío y jurisdicción que los Ribera ostentaron en varias

localidades, tiene como función la de enfatizar y poner en valor el oficio que todos los primogénitos de su estirpe desempeñaron como adelantados de Andalucía (Ladero, 1989, p. 139). En el epitafio de Ruy López de Ribera e Inés de Sotomayor el único dato reseñable que se introdujo era el hecho de haber sido padres de «Perafán de Ribera, adelantado mayor del Andalucía», oficio que se introdujo tanto en la intitulación del propio Per Afán, como en la de Diego Gómez de Ribera, Per Afán II y, finalmente, en la de Pedro Enríquez de Quiñones, creando una visión continuista y monopolística del oficio en el linaje.

El adelantamiento era un cargo que congregaba varias atribuciones de carácter administrativo, judicial y militar. Su desempeño constituía un honor y permitía a quien ostentaba el cargo ejercer gran influencia. El primer miembro de la familia en acceder a él fue Per Afán (1396), permaneciendo de manera hereditaria en el linaje hasta su extinción. (Fernández, 1989, pp. 39-40; Sánchez, 1996, p. 197). En el contexto epigráfico, en el que se recogían las principales gestas bélicas, cobraba sentido reforzar esta visión militar del linaje a través del adelantamiento, omitiéndose otros importantes oficios también desempeñados por sus antecesores, como la notaría mayor de Andalucía, cargo que ostentó Per Afán por nombramiento de Juan I en 1386 y Diego Gómez de Ribera desde 1411 (Ladero, 1989, p. 452; García, 2021, p. 145).

Las únicas expresiones de dominio que aparecen en las *intitulationes* sepulcrales quedaron asociadas a la genealogía femenina. El epitafio de María Rodríguez, primera esposa de Per Afán, es aprovechado para introducir su descendencia masculina —Rodrigo de Ribera y Gonzalo Mariño— y resaltar su muerte en servicio militar contra los musulmanes, mientras que en el de su segunda esposa, Aldonza de Ayala, se añadió su filiación —hija de Hernán Pérez de Ayala y Aldonza— y su descendencia masculina —madre de Diego Gómez y de Payo de Ribera—, a cuya intitulación le sigue la expresión —señor de Malpica—. Esta expresión también se empleó en la filiación del epitafio de Beatriz Portocarrero —hija de Martín Hernández Portocarrero, señor de Moguer— porque así se promocionaba el parentesco de los Ribera con una de las grandes familias castellanas del momento. El conjunto epigráfico femenino contribuía a crear la conciencia de un patrimonio común a través del vínculo con otras grandes familias, quedando en el panteón representada esta circunstancia a través de los epitafios y las relaciones genealógicas en ellos recogidas, especialmente cuando la vía matrimonial permitió crear lazos con importantes familias, como fue el caso de Per Afán II con María de Mendoza y Figueroa (Mestre, 2022, pp. 344-355).

Caso aparte fue el epitafio de Catalina de Ribera, a quien dignificó el marqués con un arcosolio individual en la sala capitular frente al de su marido. El monumento y la inscripción fue la última obra realizada por el escultor Pace Gazzini y viene siendo considerada como una «pieza clave de la plástica genovesa del siglo XVI»

(Morales, 1996, p. 42). A pesar de la estrecha relación que Fadrique Enríquez tuvo con su madre y el destacado patrocinio de esta con los más desfavorecidos de Sevilla, fundando un próspero hospital para mujeres pobres, la estructura del texto es idéntica al resto. Para el marqués de Tarifa su madre constituía la línea genealógica que daba sentido al panteón de los adelantados, razón por la que en el epitafio de Per Afán II se hizo alusión a ella, disipando dudas sobre la stirpe protagónica del conjunto «fue padre de doña Catalina de Ribera, madre de don Fadrique Enríquez» (Mestre, 2022, pp. 351-352). La insistencia o no en un linaje concreto era una práctica habitual en este tipo de espacios en los que se quería dar un sentido cohesionado del mismo. En los epitafios de los señores de Marchena se hizo hincapié en el linaje materno y la propia distribución de los sepulcros respondía a tal circunstancia (Carriazo, 2022, p. 172).

Como pieza clave para las relaciones sociales de la nobleza, el linaje aparece en los epitafios como elemento vertebrador de un prestigio y un patrimonio común formado a través del tiempo (Ladero, 2014, p. 393; Menéndez, 2015, pp. 46-51). Esta idea no solo quedó plasmada a través de la epigrafía, sino de la heráldica como medio iconográfico con el que transmitir el parentesco, las ascendencias y las alianzas. La introducción de blasones en recintos de estas características fue una práctica extendida, empleándose hasta extremos sin precedentes como vía instrumental que redundaba en la promoción y reconocimiento. Su uso contribuía a asentar la idea de la *continuatio* desde una concepción vertical de la familia, pero también servía para reivindicar el espacio habitado (Menéndez, 2006, p. 21; Yarza, 2003, p. 113; Pastoureau, 2006, p. 246 y 253; Fernández, 2023, p. 171).

Fadrique distribuyó la heráldica por el conjunto para identificar al finado y como expresión material de la «concreción de la memoria familiar» (Beceiro, 1990, p. 330). Además, ordenó la ejecución de inscripciones en los escudos —*explanations clypei*— para facilitar la identificación de armas al lector.

En los sepulcros paternos la colocación de los blasones trasciende para conformar un discurso cargado de simbología; la ubicación de tres escudos cuartelados en los zócalos de los arcosolios contribuía a dar una imagen de la *gens* como base material del monumento y de los difuntos. De acuerdo con ese sentido, ubicó en el centro las armas dentro de coronas de laurel sostenidas por ángeles tenantes como expresión de la inmortalidad y el triunfo de su stirpe (Lleó, 2012, p. 151) (Figura 4).

El conjunto epigráfico del panteón no solo tuvo como función la representación de sus antepasados, sino que estuvo orientado a crear, por primera vez, la memoria del linaje a través de un discurso cuyos ejes fundamentales se basó en la transmisión de la caballería y la religiosidad como valores. No es fácil saber si este programa era resultado de una convicción personal de Fadrique Enríquez, un medio de propaganda y autojustificación, o ambos (Ladero 1984, p. 487). En cualquier caso, esta producción epigráfica se caracterizó por ser la materialización de la



Figura 4. Distribución de blasones en los sepulcros de Pedro Enríquez (arriba) y Catalina de Ribera (abajo).
(Antonio María Aprile da Carona y Pace Gazzini, 1520-1525)

mentalidad linajística propia del Renacimiento español. Fue en este periodo cuando proliferaron armoriales y obras de carácter genealógico que ayudaron a conformar la memoria nobiliaria a través de la recopilación de gestas asociadas a antepasados. La constitución de mayorazgos y su no reversión, hizo que la nobleza asumiese una noción de patrimonio consustancial al linaje, valorándose la antigüedad de una familia y su patrimonio como instrumentos de prestigio (Heusch, 2011, pp. 2-7). La epigrafía funeraria participa de las mismas características de otras empresas dirigidas a la legitimación nobiliaria a través de la antigüedad y el desarrollo de un conjunto de valores caballerescos, argumentos habituales en los libros de linajes producidos entre los siglos XV y XVI.

Ya que Fadrique Enríquez trató de crear una visión vertical y linajística del adelantamiento de Andalucía y de su función militar, no dudó en retrotraer las primeras gestas militares al padre del fundador del mayorazgo, Ruy López de Ribera, en cuyo epitafio se indicaba que «murió en Algezira en servicio de Dios e de su rey». De esta manera, el conjunto epigráfico ofrece una visión cronística de las gestas familiares contra los musulmanes en la frontera. La guerra contra el infiel constituye el principal elemento legitimador del servicio prestado por el linaje a Dios y al rey, por eso en los epitafios de Per Afán y Diego Gómez de Ribera se reitera tal circunstancia como méritos dignos de la memoria inmortal; en el del primero Fadrique indicó que había «gastado mucho tiempo de su vida en guerra de moros, por las quales cossas los hombres se hazen inmortales» y en el del segundo subyacía el mismo concepto «el qual gastó todo su tiempo en guerra contra moros, por cuia causa su memoria siempre bive y vivirá, porque a quien Dios sirve es razón que sea assí».

Las victorias militares en Granada o la pérdida de la vida en ellas también son recurrentes a la hora de conformar la memoria familiar. Los mejores ejemplos lo conforman los epitafios de Diego Gómez de Ribera y de Pedro Enríquez de Quiñones, ambos fallecidos en la guerra. En el primero se indicaba que «después de aver ganado Aiznaiar... y otras muchas fortalezas y vencido muchas batallas contra los moros, cercó la villa de Alora» y en el de Pedro Enríquez se puso de relieve que participó en todas las contiendas que terminaron por reducir el reino de Granada «aviéndose hallado en la conquista de todo el dicho reino desde que tomó a Alhama» (Mestre, 2022, pp. 344-355) (Figura 5).



Figura 5 Figura y epitafio de Diego Gómez de Ribera (arriba) y de Per Afán II (abajo)
(Antonio María Aprile da Carona, 1529-1533)

El conjunto funerario diseñado bajo las directrices del comitente ponía en valor una serie de calidades y méritos caballerescos —*honorem*— que hacían merecedores a los finados de alcanzar el reconocimiento social —*famam*— (Santiago, 2011-2012, pp. 39-62).

Para la representación femenina se utilizaron otros valores centrados en la *devotio*, representándose las esculturas en actitud orante con unos libros de oración en los que se incluyeron salmos alusivos a la muerte y al deseo cristiano por alcanzar la gloria eterna —*explanationes doctrinales*—. En el código sostenido por Inés de Sotomayor aparece el salmo 26, empleado con bastante frecuencia en los oficios de difuntos —*Credo videre bona Domini in terra vivencium expecta Dominum viriliter*—, mientras que en el de las esposas de Per Afán se recogen el salmo 83 —*Quam dilecta tabernacula tua Domine virtutum concupiscit et deficit*— y el 95 —*Dirumpisti Domine vincula mea tibi sacrificabo hostiam laudis et nomen Domini invocabo*—.

Sin duda, el arte renacentista era un marco ideal en el que representar un discurso de triunfo sobre la muerte, perduración y victorias militares, tal y como ya se había hecho en otros contextos funerarios anteriores (Redondo, 1987, p. 115; Ramírez, 2012, p. 259; Lleó, 2012, p. 141). El monumento y el producto gráfico utilizado concedían al conjunto representado una nueva función ideológica cargada de *románitas* y de valores renacentistas.

Tampoco puede eludirse el hecho de que los artistas testimoniasen su intervención a través de *suscripciones* que comparten espacio y protagonismo con los finados y el comitente. En los arcosolios de Pedro Enríquez —*Anthonius Maria de Aprilis de Charona hoc opus faciebat in ianua*— y Catalina de Ribera —*Opus Pace Gazini faciebat in ianua*— ambos firmaron la obra para reivindicar su autoría, circunstancia que respondía al surgimiento de un fenómeno estrechamente vinculado al redescubrimiento de la singular individualidad de artista como artífice material (Petrucci, 2013, p. 41).

Así mismo, las formas gráficas utilizadas en todo el conjunto eran tributarias de este sentido trascendente que trató de conferirse al recinto, creando un paisaje epigráfico único que respondía a la restauración de los cánones clásicos (Petrucci, 2013, pp. 43 y 60). Definida por Giorgio Cencetti como la «vuelta pura y simple a formas antiguas», la escritura capital humanística fue un producto gráfico demandado por las élites sociales para alejarse de los modelos escriturarios medievales (Cencetti, 1978, p. 7). Este sistema, que imitaba la escritura utilizada en la epigrafía imperial romana, se fue abriendo paso en los códigos —*contaminatio*— y en la producción de escrituras expuestas en Italia, desde donde se difundió por Europa. En algunas zonas de la península itálica su presencia fue una realidad a mediados del siglo XV, aunque en España su difusión habrá de esperar algunos años (Zamponi, 2006, p. 40). Los trabajos publicados por Francisco Gimeno sobre este particular, señalando algunos aspectos de carácter ideológico asociado a esta escritura, han

servido para delimitar bien su introducción en la corona aragonesa (Gimeno, 2002, pp. 159-175). Aunque en Castilla el panorama resulta más complejo desde una perspectiva historiográfica, en Sevilla las capitales humanísticas irrumpieron en fecha temprana gracias a la presencia de artistas y artesanos genoveses que establecieron en la ciudad una importante colonia (Mestre, 2023, pp. 199-219).

El último contrato suscrito entre el comitente y los artífices (1529) contiene algunos aspectos referidos a la *conscrip̃tio* epigráfica por la que se conocen algunas de las labores hechas por los *scriptores* para la realización de los epitafios. Fadrique Enríquez exigió el uso del antiguo sistema gráfico, que conocía gracias a su estancia en Italia, y debió tener un boceto con el diseño «con le sue cosse come stá sul disegno come epitaffi e le lettere de li epitaffi cavate in pytte de stuccho nero» (Alizeri, 1880, vol. VI, p. 104).

Todo el conjunto epigráfico, exceptuando el epitafio de Catalina de Ribera, fue obra del taller de Antonio María Aprile da Carona, apreciándose unas pautas análogas en la *ordinatio*, quedando restos de tres líneas de pautado para consignar a los grafemas proporcionalidad en el cuerpo o remanentes de la minuta ejecutada en el epitafio de Pedro Enríquez. La morfología de la escritura sigue los cánones clásicos, aunque algunos signos de abreviación en forma de medio yugo son reminiscencias de prácticas medievales. Algunas letras «E» tienen como rasgo distintivo el alargamiento del trazo inferior horizontal, una característica que se repite en todas las inscripciones realizadas en 1529 por el taller de Aprile da Carona, identificándose este particularismo en los epitafios del panteón y en la monumental inscripción de la portada del palacio de Fadrique Enríquez.

Parte de los epitafios debieron ser rehechos en 1714 después de que los cartujos —*motu proprio*— reubicaran el sepulcro de Per Afán de Ribera para facilitar la celebración de oficios religiosos, trasladándolo en 1711 a un arco en el lado de la epístola. Esto motivó un nuevo litigio, promovido por Nicolás Fernández de Córdoba y de la Cerda, marqués de Priego, para restituir la distribución originaria y volver al estado primigenio los epitafios de la iglesia, especialmente el del fundador del mayorazgo, que había sufrido importantes daños materiales «y maltrataron las piedras de dicho sepulcro... en las cuales estauan fixas las armas y rótulos». En este pleito, Sebastián de Acedo, en representación del cenobio, dio cuenta de que durante el traslado la comunidad renovó «las armas, escudos, letreros, inscripciones y epitafios que tenían, de forma que oy se ven y leen mucho mejor». Estas actuaciones son hoy visibles en algunos epitafios, en los que se aprecia el repinte de ciertos grafemas toscamente, desvirtuando la inscripción original (Figura 6).



Figura 6. (Arriba) Prolongación del trazo horizontal inferior de la E en el conjunto epigráfico del panteón. (En medio) Repinte del epitafio de Per Afán efectuado durante la reubicación del sepulcro en el siglo XVIII. (Abajo) Restos de pautado y minuta en el epitafio de Pedro Enríquez

El 6 de noviembre de 1539, Fadrique Enríquez dejaba por escrito las últimas disposiciones referentes al conjunto funerario de los adelantados, referentes ahora a su propio enterramiento. En su testamento, ordenó ser sepultado en la puerta que daba acceso a la sala capitular en la que yacían sus padres, dando con estas mandas por concluido uno de los espacios funerarios más sobresalientes del Renacimiento en Sevilla «e me pongan ençima vna tabla de metal no más alta que el suelo para que no haga diferencia dél, y esculpido en ella mi figura e mis armas, escripto en ella el día e mes e año que yo fallésçi».

4. CONCLUSIONES

El estudio del panteón de los adelantados de Andalucía revela la complejidad y la riqueza de la epigrafía funeraria en el contexto de la nobleza andaluza. Este análisis no solo ilustra la renovación estética y formal de las inscripciones funerarias, sino que también ofrece una profunda comprensión de las intenciones políticas, sociales y culturales subyacentes en la construcción de espacios de memoria aristocrática.

Uno de los aspectos más importantes es la función propagandística del panteón como vehículo para la perpetuación del linaje y su legitimación. La monumentalidad, la heráldica y la formulación del conjunto epigráfico diseñado por Fadrique Enríquez de Ribera estuvieron orientados a la reafirmación del linaje que monopolizó el

adelantamiento de Andalucía a través de la exaltación de sus gestas militares como fundamento de un discurso que enfatizó la importancia de su linaje.

La introducción de un sistema gráfico determinado —capitales humanísticas— en las inscripciones funerarias, no debe entenderse como una cuestión menor, sino como conexión con la tradición clásica que buscaba elevar la imagen del difunto a los estándares heroicos que la aristocracia aspiraba a emular. La utilización de esta escritura añadía una dimensión ideológica, vinculando a los difuntos con valores y virtudes asociadas con la nobleza: valor en la guerra, devoción religiosa y servicio a la monarquía.

A través de la escritura expuesta, Fadrique Enríquez no solo quería honrar a sus antepasados, sino también definir su propia identidad nobiliaria en un entorno marcado por la competencia. El marqués de Tarifa se autorrepresentó como un mecenas consciente de su papel como constructor de memoria, utilizando su influencia y sus recursos para garantizar la realización de un proyecto que no solo hablaba de sus antepasados, sino de él mismo.

Además, el análisis comparado entre los epitafios femeninos y masculinos pone de relieve una clara diferenciación en el discurso conmemorativo. Mientras que los varones son exaltados por sus gestas militares, sus cargos públicos y su servicio al rey, las mujeres son representadas fundamentalmente en relación a su genealogía y maternidad, destacando su papel como eslabones en la transmisión del linaje. Esta diferencia evidencia una lógica epigráfica de género, coherente con los valores del momento, pero también reveladora de la importancia simbólica que el panteón otorgaba a la continuidad familiar a través de las alianzas matrimoniales.

En conclusión, el panteón de los adelantados de Andalucía es una muestra paradigmática de las tensiones entre memoria, identidad y legitimación social en el Renacimiento español. Esta obra, reconocida por su valor artístico y cultural, ofrece una ventana única hacia la comprensión de los mecanismos mediante los cuales la nobleza buscaba perdurar en la memoria colectiva, evidenciando así el papel esencial de la epigrafía funeraria en la construcción de la historia nobiliaria.

Contribución de las autorías

La concepción, investigación, redacción, revisión crítica y aprobación final del manuscrito es únicamente obra de Pablo Alberto Mestre Navas.

Agradecimientos y financiación

Investigación financiada y realizada en el marco del proyecto PHS-2024/PH-HUM-45 AVIPES-II-CM: Archivo virtual para la investigación sobre patrimonios epigráficos en la Comunidad de Madrid: Diez siglos de historia (ss. VI-XVI).

Declaración sobre el uso de inteligencia artificial

El autor declara que no se ha empleado Inteligencia Artificial en la elaboración de este trabajo.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alizeri, F. (1870). *Notize dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI* (Vols. 1-6). Luigi Sambolino.
- Alonso Ruiz, B. (2012). La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Media. *Studia Historica. Historia Moderna*, 34, 217-253.
- Álvarez Márquez, M. del C. (1986). La biblioteca de don Fadrique Enríquez de Ribera, I marqués de Tarifa (1532). *Historia. Instituciones. Documentos*, 13, 1-40. <https://doi.org/10.12795/hid.1986.i13.01>
- Aranda Bernal, A. (2005). Una Mendoza en la Sevilla del siglo XV. El patrimonio artístico de Catalina de Ribera. *Atrio*, 10/11, 5-16.
- Ariès, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Taurus.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la Muerte en Occidente*. El Acantilado.
- Atienza López, Á. (2008). Patronatos nobiliarios sobre las órdenes religiosas en la España Moderna. Una aproximación a su estudio. En J. L. Castellano & M. L. López Guadalupe (Coords.), *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz* (Vol. 1, pp. 67-82). Universidad de Granada.
- Beceiro Pita, I. (1990). La conciencia de los antepasados y la gloria del linaje en la Castilla bajomedieval. En R. Pastor de Togneri (Coord.), *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna: aproximación a su estudio* (pp. 329-350). CSIC.
- Calleja Puerta, M. (2010). Seis *renovaciones sepulcrales* del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos). En E. Martín López & V. García Lobo (Coords.), *Las inscripciones góticas. II Coloquio Internacional de epigrafía medieval* (pp. 431-446). Universidad de León.
- Cambil Hernández, M. de la E. (2015). Tradición y modernidad en el viaje de peregrinación a Jerusalén del marqués de Tarifa: influencia en el patrimonio cultural de Sevilla. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 64, 39-66. <https://doi.org/10.30827/meahhebreo.v64i0.689>
- Carraizo Rubio, J. L. (1998). El monasterio de San Jerónimo de Buenavista y los Ponce de León. *Archivo Hispalense*, 246, 75-100.
- Carraizo Rubio, J. L. (2002). *La memoria del linaje: los Ponce de León y sus antepasados a fines de la Edad Media*. Universidad de Sevilla.
- Castillo Gómez, A. (2004). Signos de grandeza, ideología, escritura e imagen en los siglos XV y XVI. En G. Redondo Veintemilla, A. Montaner Frutos & M. C. García López (Coords.), *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General* (Vol. 3, pp. 1343-1364). Institución Fernando el Católico.

- Cencetti, G. (1978). *Compendio di Paleografia Latina*. Jouvence.
- Díaz Ibáñez, J. (2009). Iglesia y nobleza en la Sevilla bajomedieval. *Anuario de Estudios Medievales*, 39(2), 877-931. <https://doi.org/10.3989/aem.2009.v39.i2.124>
- García Ayoso, J. M. (2021). Tipología de las rentas y estructura hacendística en los señoríos andaluces a inicios de la Edad Moderna. La casa de los adelantados de Andalucía. *Edad Media. Revista de Historia*, 22, 143-178. <https://doi.org/10.24197/em.22.2021.143-178>
- García Lobo, V. (1987). Las inscripciones medievales de San Isidoro de León. En *Santo Martino de León: ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VII centenario de su obra literaria 1185-1985* (pp. 371-398). Ed. Isidoriana.
- García Lobo, V. (1991). *Los medios de comunicación social en la Edad Media. La comunicación publicitaria*. Universidad de León.
- García Lobo, V., & Martín López, E. (1996). La escritura publicitaria en la Edad Media. *Estudios Humanísticos*, 18, 134-145.
- García Morillas, A. (2018). La actividad publicitaria con fines propagandísticos: el caso de las *renovaciones* epigráficas. El impulso renovador del abad Juan Manso. *Medievalismo*, 28, 15-41. <https://doi.org/10.6018/medievalismo.28.345031>
- Gelo Pérez, R. (2017). Gonzalo de Mena y los cartujos. La contribución del arzobispo a la ciudad de Sevilla. En A. Holguera Cabrera, E. Prieto Ustilo & M. Uriondo Lozano (Coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica* (pp. 374-382). Universidad de Sevilla.
- Gimeno Blay, F. (2002). Capitales renacentistas, libros humanísticos. Representaciones de la cultura escrita en la pintura valenciana (siglos XV-XVI). En L. Miglio & P. Supino (Coords.), *Segni per Armando Petrucci* (pp. 159-175). Bagatto Libri.
- Gómez-Chacón, D. L. (2023). Cuando la memoria se pierde con el silencio: patronazgo regio y espiritualidad cartuja en la Castilla Trastámara. *Hispania Sacra*, 151, 33-47. <https://doi.org/10.3989/hs.2023.04>
- González Jiménez, M. (2004). Don Alonso Pérez de Guzmán, fundador del monasterio de San Isidoro del Campo. En *Actas del Simposio San Isidoro del Campo, 1301-2002* (pp. 29-42). Conserjería de Cultura.
- González Jiménez, M. (2009). Propiedades, rentas y explotación del Monasterio de San Isidoro del Campo. *Historia. Instituciones. Documentos*, 36, 199-227.
- González Moreno, J. (1963). Don Fadrique Enríquez de Ribera. *Archivo Hispalense*, 122, 201-280.
- Gozzano, N. (2011). Uomini illustri a Siviglia e a Saluzzo: modelli umanistici e rinascimentali nella Casa de Pilatos e Casa Cavassa. *Atrio*, 17, 69-76.
- Hernández Castelló, M. C. (2019). *El registro epistolar de 1497 del conde de Tendilla*. Universidad de Granada.
- Hernández Perea, J. (1957). *Escultores florentinos en España*. CSIC.
- Heusch, C. (2011). La pluma al servicio del linaje. El desarrollo de los nobiliarios en la Castilla Trastámara. *E-Spania*, (11). <https://doi.org/10.4000/e-spania.20313>
- Jara Fuente, J. A. (1996). Muerte, ceremonial y ritual funerario: procesos de cohesión intraestamental y de control social en la aristocracia del Antiguo Régimen (Corona

- de Castilla, siglos XV-XVIII). *Hispania*, 194, 861-883. <https://doi.org/10.3989/hispania.1996.v56.i194.718>
- Ladero Quesada, M. Á. (1984). De Per Afán a Catalina de Ribera: siglo y medio en la historia de un linaje sevillano (1371-1514). En *la España Medieval*, 4, 447-498.
- Ladero Quesada, M. Á. (1994). El modo de vida noble y su entorno social y cultural en Andalucía a fines de la Edad Media: Guzmanes y Ponces. En *Factores de diferenciación e instancias integradoras en la experiencia del mundo iberoamericano* (pp. 291-318). Real Academia de la Historia.
- Ladero Quesada, M. Á. (1999). Una biografía caballeresca del siglo XV: La coronica del yllustre y muy magnifico cauallero don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno. En *la España Medieval*, 22, 247-283.
- Ladero Quesada, M. Á. (2014). *Poder político y sociedad en Castilla (siglos XIII al XV)*. Dykinson.
- Laguna Paúl, T. (2022). Promoción artística y memoria eclesiástica del arzobispo Gonzalo de Mena y Roelas en su diócesis. *Archivo Hispalense*, 318-320, 269-303. <https://doi.org/10.71232/AH.2022.CV.09>
- Lahoz, L. (2014). De sepulturas y panteones: memoria, linaje, liturgias y salvación. En C. González Mínguez & I. Bazán Díaz (Eds.), *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media: estudios y documentos* (pp. 241-294). Universidad del País Vasco.
- Lahoz, L. (2014). El hábito epigráfico en la ciudad hispana: de Roma al Renacimiento. En P. Pueyo Colomina (Ed.), *Lugares de escritura: la ciudad* (pp. 133-170). Institución Fernando el Católico.
- Lleó Cañal, V. (1998). *La Casa de Pilatos*. Electa.
- Lleó Cañal, V. (2012). *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Martín García, J. M. (2000). Gusto y promoción del arte italiano del Renacimiento en Andalucía. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 31, 23-38.
- Martín García, J. M. (2002). La literatura epistolar como fuente de documentación: el caso de don Íñigo López de Mendoza. En C. Sáez Sánchez (Coord.), *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Cultura Escrita* (Vol. 1, pp. 187-203). Calambur.
- Martín López, E., & García Lobo, V. (2009). La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones. En J. C. Galende Díaz & J. de Santiago Fernández (Coords.), *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)* (pp. 185-214). Universidad Complutense de Madrid.
- Martínez de Aguirre Díaz, J. (1995). La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la capilla real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320). *Archivo Español de Arte*, 270, 111-129.
- Menéndez Pidal de Navascués, F. (2015). *La nobleza en España: ideas, estructuras, historia*. Real Academia de la Historia.
- Mestre Navas, P. A. (2022). *Sevilla (siglos VIII-XV). Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium* (Vol. 7). Universidad de León.

- Mestre Navas, P. A. (2023). Italiano me fecit. La introducción de la escritura humanística por artistas italianos en la Sevilla de inicios del siglo XV. En N. Rodríguez Suárez & E. Martín López (Coords.), *La escritura en los siglos XV y XVI: una eclosión gráfica* (pp. 199-219). Dykinson. <https://doi.org/10.14679/2508>
- Miura Andrade, J. M. (1998). *Freiles, monjas y conventos. Las órdenes mendicantes y la sociedad sevillana bajomedieval*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Morales Chacón, A. (1996). *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Ortiz de Zúñiga, D. (1677). *Annales eclesiásticos y seculares de Sevilla*. Imprenta Real.
- Pastoureau, M. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media*. Katz. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bccg>
- Petrucci, A. (2013). *La escritura. Ideología y representación*. Scripta Manet.
- Portela Sandoval, F. (1970). La Cartuja de Pavía y la escultura del Renacimiento. *Goya. Revista de Arte*, 94, 208-215.
- Quintanilla Raso, M. C. (2019). Fundaciones, patronato eclesiástico y dominio señorial de la nobleza castellana en la tardía Edad Media. En J. Díaz Ibáñez & J. M. Nieto Soria (Coords.), *Iglesia, nobleza y poderes urbanos en los reinos cristianos de la Península Ibérica durante la Edad Media* (pp. 63-90). Sociedad Española de Estudios Medievales.
- Ramírez Sánchez, M. (2012). La tradición de la epigrafía antigua en las inscripciones hispanas de los siglos XV y XVI. *Veleia*, 29, 255-277. <https://doi.org/10.1387/veleia.8931>
- Redondo Cantera, M. J. (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*. Ministerio de Cultura.
- Respaldiza Lama, P. J. (2002). San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder. En *Actas del Simposio San Isidoro del Campo, 1301-2002* (pp. 243-261). Conserjería de Cultura.
- Romero Medina, R. (2012). Tened poco aderezo y muy honesto. El mecenazgo de don Juan de Ribera en el arzobispado de Sevilla: la fundación del Colegio-Hospital de la Sangre y del convento del Corpus Christi en Bornos (1571-1597). En E. Callado Estela & M. Navarro Sorní (Coords.), *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna* (pp. 569-590). Institutió Alfons el Magnànim.
- Sánchez Herrero, J. (2002). *Historia de las diócesis españolas. Iglesias de Sevilla, Huelva, Jérez y Cádiz y Ceuta*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Sánchez Saus, R. (1991). Aspectos de la religiosidad urbana bajomedieval: las fundaciones funerarias de la aristocracia sevillana. En J. E. López de Coca Castañer & A. Galán Sánchez (Coords.), *Las ciudades andaluzas (siglos XIII-XVI)*. *Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval Andaluza* (pp. 299-311). Universidad de Málaga.
- Sánchez Saus, R. (1991). *Linajes sevillanos medievales*. Guadalquivir.
- Santiago Fernández, J. de (2002). Las inscripciones medievales: documentos al servicio del poder político y religioso. En A. Riesco Terreros (Coord.), *I Jornadas sobre documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial en el reino castellano-leonés (siglos X-XIII)* (pp. 93-128). Universidad Complutense de Madrid.

- Santiago Fernández, J. de (2011-2012). El programa epigráfico del monumento sepulcral de don Martín Vázquez de Arce (el Doncel de Sigüenza). *Anales seguntinos*, 26, 39-62.
- Santiago Fernández, J. de (2015). El hábito epigráfico en la ciudad hispana: de Roma al Renacimiento. En P. Pueyo Colomina (Ed.), *Lugares de escritura: la ciudad* (pp. 133-170). Institución Fernando el Católico.
- Soria Mesa, E. (2011). La imagen del poder. Un acercamiento a las prácticas de visualización del poder en la España Moderna. *Historia y Genealogía*, 1, 5-10. <https://doi.org/10.21071/hyg.vi1.14854>
- Suárez Arévalo, J. (2017). Enterramientos nobiliarios y órdenes religiosas en la provincia de Sevilla durante la Edad Moderna: los Ponce de León y Marchena. En J. A. Fíler Rodríguez (Ed.), *Las órdenes religiosas y militares en la provincia de Sevilla (siglos XIII-XX)* (pp. 379-394). Diputación Provincial de Sevilla.
- Yarza Luaces, J. (2013). *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*. El Viso.
- Zamponi, S. (2006). Le metaformosi dell' antico: la tradizione antiquaria veneta. En C. Tristano, M. Calleri & L. Magionami (Coords.), *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell' età moderna* (pp. 27-68). Centro Italiano di Studi sull' alto medioevo.