

El mausoleo de Ramón Folch de Cardona, de Juan Merliano de Nola, en Bellpuig (Lérida)

Pedro Azara Nicolás.

No se hubiese pensado nunca que la iglesia parroquial de Bellpuig tuviera guardada una obra manierista italiana modélica. Tan indiferente se muestra al interior tardogótico que la rodea, que ni siquiera entra en violenta oposición con él. Como una pieza geométrica y luminosa en medio de la modesta aportación renacentista catalana, crece. Se abre a nosotros una extraña emoción al poder tocar con la punta de los dedos toda la imaginería manierista. Vamos descubriendo maravillados el conjunto de delfines y grifones de los que hablan tantos libros. En Italia no tenemos tiempo de fijarnos en tales formas menudas. El mausoleo es torpe y abarrocado, cansino a veces. Las esculturas son vulgares aproximaciones faltas de medida a las Sibilas de la Capilla Sixtina; el conjunto, aplicado, engarza escenas míticas que no concluyen y que parecen demasiado evidentes, con alegorías que muy poco nos dicen hoy en día. Querríamos verla a través de las tumbas diáfanas de Sansovino o de Miguel Angel. En Italia, y quizá aquí también, no pasaría de ser una modesta contribución provinciana. Pero guarda el encanto del mundo simbólico del final del Renacimiento, querríamos creer que neoplatónico.

Posiblemente hayamos querido escoger la obra por tal motivo, a pesar de que sintamos cierto cansancio frente a tanto interés teórico por el mundo de las tumbas, los cenotafios y además universos estrechamente alegóricos. Mas pertenece al concluso mundo renacentista. Podrá jugar con nosotros y dejarse otear, que sólo las obras que nos son irremediabilmente ajenas en el tiempo se dejan acariciar.

Realizaremos una rápida lectura del mausoleo desde el punto de vista formal, para luego reconocer las distintas figuras y escenas que lo pueblan. Finalmente intentaremos comprender en profundidad lo que acaso Juan de Nola, o mejor, su época, nos trasmite a través del conjunto escultórico. A nuestro nivel nos es imposible adivinar si la obra responde a una lectura unitaria y coherente, pues desconocemos si todos los elementos que lo componen obedecen a un plan ordenado, o son fruto del azar decorativo. Son, todos sin duda, elementos de valor alegórico, pero corremos el peligro de forzar la voluntad del artista, y hacer que la obra cante lo que esperábamos escuchar. No sabemos nada de lo que podía pensar o anhelar Juan de Nola, mas la tumba presenta suficientes rasgos que delatan, por encima

del encargo concreto al que respondía y de la gratuita ornamentación tópicamente manierista, un ambiente y una época que veían, sin darse cuenta acaso, como la conciencia renacentista quedaba turbada. El tema es conocido, no obstante existen suficientes variaciones originales para que le prestemos atención.

Algunos datos históricos

Poco sabemos en España de Juan de Nola (1); ni siquiera su nombre es conocido con seguridad. Su mayor mérito parece consistir en haberse encontrado con Miguel Angel, y sobre todo, en haber sido mencionado por Vasari en su libro (2). Dícese (3) trabajaba siguiendo programas mitológicos pensados por eruditos de academia, lo que si a veces redundaba en la coherencia de los temas tratados, es en menoscabo de su transparencia. El mausoleo del almirante y virrey de Nápoles Folch de Cardona es un buen ejemplo de tal problema. A la ambigüedad y sugerencia de cierto personaje responde la inútil oscuridad de algunos motivos alegóricos.

Cuando murió Folch de Cardona, Nápoles había dejado de ser uno de los más sugerentes centros humanistas de Italia. Podemos pensar, no obstante, que dicho sustrato no se había depositado pese a que, cuando Juan de Nola recibió el encargo en 1521, tras ser considerado uno de los escultores oficiales del virreinato, la producción artística se encontraba en sus horas bajas. Realizó la tumba en Italia, con la colaboración de ayudantes (una rápida ojeada a la obra permite distinguir cualidades muy distintas), y transportada por mar a Cataluña. Su posterior pequeña historia y su definitiva instalación en la iglesia parroquial de Bellpuig, luego de la desamortización de Mendizábal, tienen poco interés (4). Dañada en el siglo XIX, y destruida durante la guerra civil, fue torpemente restaurada. Mas el abigarrado mundo marino y mitológico, menudo y alegórico, permanece intacto, veladamente sugerido en algunas cenefas. Nuestro comentario se apoya en su presencia.



M. ARENAS



Descripción formal

La visión del mausoleo es frontal, aunque es difícil establecer una lectura unitaria, no solamente debido a la prolífica ornamentación que desmenuza y enturbia la jerarquía impuesta por el orden compositivo, obstruyendo en parte la separación entre elementos visualmente estructurantes y los paños de muro, sino a causa del tratamiento individual que reciben ciertos elementos aislados, (en particular las alegorías de las virtudes en los óculos de la parte superior). No obstante la masa neutra del muro no cobra protagonismo y volumen puesto que cada elemento ornamental permanece incrustado aisladamente, y la silueta de la estructura compositiva — arco de medio punto, pilastras, arquitrabe, cornisa, etc. — queda todavía trazada con reminiscencias renacentistas entre el abigarramiento decorativo.

El mausoleo presenta el aspecto de un arco de triunfo de medio punto apoyado en un basamento pesado que se quiebra, como la cornisa de remate, en sus extremos, al recoger los nichos laterales inferiores y el macizo superior que se adelanta con respecto al plano principal. Presenta de frente dos superficies importan-

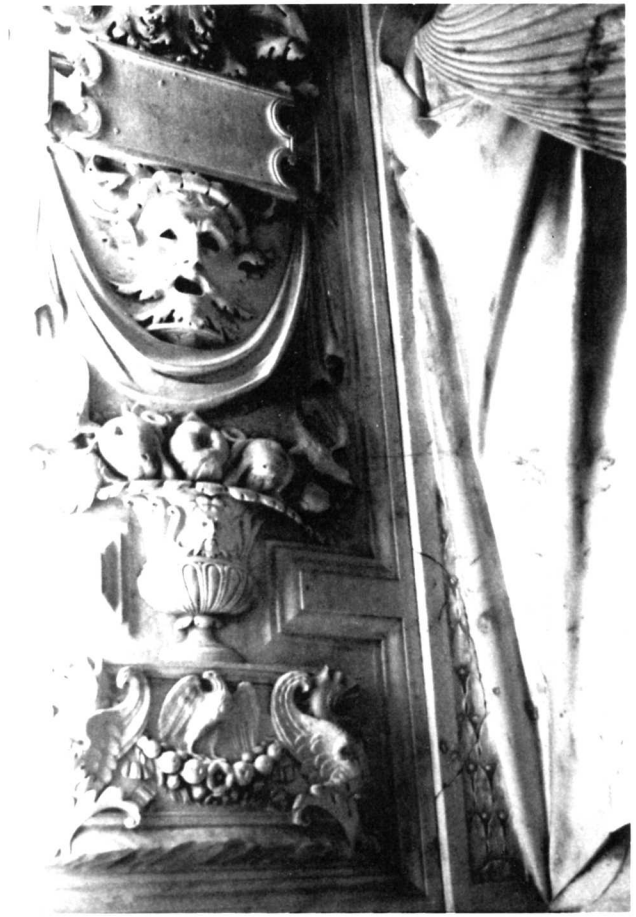
tes estratificadas en tres zonas equilibradas horizontalmente por potentes arquitrabes y cornisas y verticalmente por pilastras jónicas (5), cuya función tectónica es disminuida de tres maneras; por la proliferación de la decoración en sus caras, casi confundiendo las con el plano principal, (la pilastra pasa a tener importancia como superficie soportante de los elementos ornamentales, y no tanto como figura estructural), por la metamorfosis de las volutas de los capiteles en conchas marinas, lo que produce el desdibujamiento parcial de los límites de la pilastra, fundiendo el capitel con el fuste por un lado, y con el arquitrabe en el remate, y finalmente por la aparición de figuras humanas incrustadas en el fuste. Estas, no obstante, no forman verdaderas cariátides, en sentido estricto. La figura parece apoyada en un basamento recubierto en parte por el ropaje y sólo las conchas a modo de voluta colocadas cómicamente por encima de la cabeza recuerdan la primitiva función del elemento. La transmutación de la columna en figura humana todavía no se ha conseguido.

Se puede apreciar que el conjunto no guarda ya las formas limitadas en el remate y se trenza con el infinito. Un motivo escultórico de esquema triangular lo aspira irresistiblemente hacia lo alto, quebrando sus bordes. Dicho remate no nace como una excrescencia natural de la masa del mausoleo, sino que, a modo de relieve, está apoyado, un tanto artificialmente, desde el punto de vista formal, en la cornisa del ático. Cobra aspecto de añadido, aunque consiga un primer efecto turbador, debido a la desproporción que existe entre su superficie y la que se halla entre la clave del arco y la cornisa final. Es la aparatosisidad de los medios empleados lo que anega un, por otra parte, claro esquema compositivo, más que una voluntad decidida y dibujada de subvertirlo.

Descripción de los elementos

Los elementos que pueblan el mausoleo forman tres grupos distintos: los motivos ornamentales, compuestos por una serie de figuritas naturalistas que suelen tener un regusto fantástico, dispersas por todo el conjunto de la tumba; las imágenes, que comprenden personificaciones y alegorías de forma humana, y entre las cuales se podría incluir el retrato yacente del almirante; y finalmente, las historias, en general relieves, que escenifican un hecho mitológico con carga simbólica, relacionado directamente con la vida o el entorno del virrey, buscando su ejemplaridad, o ilustrando alguna acción de contenido moral.

Estas distinciones tajantes en verdad quedan relativizadas, ya que a menudo los elementos alegóricos están íntimamente ligados a las imágenes que no pueden atomizarse sin que se pierda el sentido de cada parte. Existen además elementos difícilmente clasificables como las a modo de sirenas que soportan el sarcófago, la cabeza o máscara central, o los putti que recorren un velo delante de unos plafones escritos (que comentaremos posteriormente). Son imágenes a la vez que motivos. Estudiaremos luego el valor iconológico de algunos motivos, sin olvidar que es a veces difícil separar lo que pertenece a la intención decidida del artista, y que puede escapársenos, de lo que es fruto de algún capricho, sin valoración alegórica.



Motivos

Podemos esperar obviamente elementos directamente relacionados con temas marinos, fúnebres de contenido más alegórico (sacados de toda la iconografía romana), y temas alusivos a la guerra. En el primer grupo cabrían las series de delfines, conchas y serpientes marinas, en el segundo tendríamos el conjunto de vasos ígneos y pebeteros, máscaras mortuorias, vasijas, guirlandas, grifones, fundamentalmente, y en el tercero, lanzas, hachas, carcajos, armaduras, escudos y cascos.

Pero aparecen de igual modo, motivos que, en apariencia, tienen escasa relación con alguno de los temas expuestos, como son flores, frutas y pájaros en general. Estos, en principio, ilustraban los Triunfos romanos (6). Mas cada fruta y cada flor, perfectamente reconocibles (manzanas, membrillos, granadas y racimos de uva), pueden cargarse de contenido alegórico-moral: hablan de virtudes (la manzana, todavía no lastrada del significado negativo, o al menos ambivalente, que adquirió posteriormente), de la fugacidad de la vida (las granadas, la fruta del árbol del Bien y del Mal), y alertan sobre vicios materiales (el membrillo, símbolo de la lujuria). Aluden a la muerte, diciendo de la noche (el búho), y de la imperfección humana, de su cojera, en el insólito motivo marino y guerrero de un ave zancuda de afilado pico, apoyada en una sola pata.

La mayoría de tales motivos se enriquecen de los significados asociados a los demás: la concha, símbolo marino, de la pacificación de las aguas y del nacimiento de la belleza, es a la vez testimonio de muerte (en la





cáscara vacía ya no se recoge vida alguna); el carcajo es a la vez alegoría de la finitud de la vida (el número de flechas es limitado y están contadas todas), los cascos se hinchan de alusiones morales, así como las máscaras. Todo motivo está en general impregnado de derivaciones alegóricas.

Imágenes

El mausoleo presenta a la vez imágenes paganas y conjuntos cristianos, sin que existan interferencias y trasvases de sentido entre uno y otro bloque. Las figuraciones paganas no quedan matizadas en este caso por posibles alusiones religiosas.

Las primeras comprenden el conjunto de figuras femeninas (dos en un nicho, en la parte inferior, y dos saliendo de medio cuerpo de los óculos), que ofrecen al yacente, respectivamente, una palma, una rama de roble, una corona de laurel y un tallo de olivo. Estas alegorías aluden sin duda al triunfo conquistado y deseado por el almirante en vida, recordando su gloria pasada fijada en el presente detenido. Podemos casi con certeza reconocer las cuatro virtudes cardinales (la justicia, la fortaleza, la prudencia y la templanza, acudiendo a los numerosos matices sugeridos por los motivos vegetales, sabiduría y paz, dominio de las pasiones, lucidez y condescendencia), poseídas en vida y proclamadas por encima de la muerte.

En los extremos laterales inferiores se colocan dos figuras masculinas masivas y pensativas, con la testa y parte de la cara cubiertas por un paño recio. Son atlantes que hacen juego con las cuatro cariátides llorosas situadas en las esquinas del espacio cubierto por el arco, rodeando el sarcófago.

En la base de la tumba, soportándola, quedan dos imágenes dolentes, seguramente arpías, aprisionadas o en guardia. Podrían ser tal vez sirenas, igualmente personajes maléficos. Mientras éstas atraen al héroe, seduciéndole y privándole por un instante de la voluntad, aquéllas, que son igualmente hijas del mar, viven en los confines de la tierra, en compañía de los atlantes. Llevan, al igual que la solitaria máscara central, un turbante, lo que parecería remitirnos, en clave alegórica, a las victorias del almirante sobre el ejército turco, ilustradas en los frisos.

El único personaje sereno es el yacente, y como dormido parece, apoyando la cabeza en un casco sin ornamentos. Lleva un cetro en la mano, y su abatimiento contenido contrasta con el abandono del Cristo fallecido, esculpido en el relieve del tímpano. Dos figuras, sentadas, opuestas en apariencia; están dispuestas en el ático. Una se muestra pensativa, los ojos semiabiertos, la cabeza descansando sobre la mano. Por el con-

trario, la segunda figura está a punto de emprender violentamente una acción; los músculos tensos, coge fuerte el escudo, y se levanta casi del taburete. Su ropaje se arremolina entre las piernas y compone toda su figura una insólita escultura manierista, serpenteante, que contrasta con la placidez clásica del resto de las imágenes, y con la serenidad confiada del yacente cristiano.

Símbolo de actividad, con ropajes y hechura paganizantes, se cruza con violencia con la ascensión de la virgen, casi medieval en su composición frontal y plana. Volveremos, al entrar con más profundidad en la obra, sobre esta punzante oposición.

Historias

La diferenciación de temas mitológicos históricos de un lado, paganizantes y cristianos de otro, se repite en el conjunto de las distintas historias que recorren el mausoleo, ya sea a modo de relieve, lo que permite el desarrollo de una narración, en el tiempo y en un lugar, de un hecho, ya sea por medio de un grupo escultórico. Hacen referencia a relatos de guerra, sobre un fondo de leyendas marinas, que encuadran el ciclo de la vida del almirante.

Dos frisos, uno en la parte superior del mausoleo, otro en el basamento, ilustran dos importantes batallas, una naval y otra terrestre, ganadas por Folch de Cardona. La primera, contra los turcos, contiene sin duda, en uno de sus extremos, facetas alegóricas que desconocemos, en particular en las palmeras, que remiten a lugares exóticos, y encarnan símbolos de triunfo y salvación para el ejército cristiano, que conduce encadenados a prisioneros.

Como los barcos de guerra que cruzan la bahía, Neptuno surca las aguas en el relieve incrustado en el sarcófago. Es el único friso de contenido totalmente mitológico. Creemos ilustra el rapto final de la ninfa Anfitrite por un delfín a las órdenes del dios, que surca serenamente las aguas en el carro tirado por cuatro caballos. La escena se inicia con una ninfa, una musa, o tal vez una bacante amamantando a un "putti", en el principio del ciclo vital, se prolonga con la escena del rapto de Anfitrite, y termina en un tritón que sopla en un cuerno mientras se aleja montado en un caballo sereno, contrapuesto a otro animal enfurecido. Diversos tritones, nereidas, putti, y animales marinos completan la historia.

Sería fundamental, suponemos, conocer el significado del relieve ornamental que representa a dos caballos, situado en uno de los laterales del carro de Neptuno. En este momento, no sabemos si responde a un simple capricho del escultor, si tiene alguna relación con los caballos del alma platónica, aunque la falta del genio alado guiándolos, podría en principio descartar tal lectura, a menos de una desvirtualización del emblema platónico, o si bordean alguna escena mitológica desconocida por nosotros.

Dos historias cristianas se contraponen al relato olímpico, enriqueciéndolo al añadir matices. El entierro de Cristo cierra el arco; es una composición patética, algo ajena, tanto en el estilo, como en el trazo, al resto del mausoleo, y que provienen directamente de una obra anterior de Juan de Nola (7). En contraste, la gloria de la virgen y el niño, rodeados de un hálito de llamas presentado por dos ángeles, completan el ciclo de his-



torias.

Este conjunto de alegorías e historias apenas entrelazadas (el verismo de los detalles militares y estratégicos de las batallas, se opone a la, un tanto fría, idealización del conjunto de virtudes) y escenas sabiamente mitológicas, obedece seguramente a un complejo programa simbólico. Hasta donde llega el rigor del armazón conceptual, es difícil precisarlo, un tanto por falta de conocimientos nuestros en mitología y en el particular mundo humanístico napolitano de mediados del siglo XVI, en el que tendríamos que centrarnos para hallar una respuesta certera a las cuestiones que plantean los ornamentos; como por falta de datos, que no sabemos si existen o no, sobre la concepción del mundo que podía poseer Juan de Nola. No obstante, el mausoleo pertenece a un mundo cultural conocido, el manierismo petridentino. Creemos, por tanto, que es posible una primera profundización en el contenido de la obra, circunscribiendo temas generales. No tenemos que olvidar una vez más que el capricho ornamental manierista, o su excesiva erudición alegórica, puede hacernos buscar explicaciones de alcance universal en motivos sin sentido o en clara disgresión con el conjunto. (Por ejemplo, ¿hasta dónde puede llegar la valoración de la concha como símbolo del triunfo del hombre sobre la muerte, al conseguir dejar huella, un receptáculo vacío que aguarda entero la Resurrección, cuando quizá no sea más que un cómodo, visible y elemental motivo marino ornamental? De seguro las distintas valoraciones no son desdeñables. La medida depende en gran parte de nuestra capacidad subjetiva de apreciación). Queremos ahora narrar una historia y suplir con escenas imaginadas lo que no se alcanza con nuestro conocimiento científico.

Lectura global

Las narraciones que ilustran el mausoleo apelan a dos momentos de la vida del personaje que no pueden relacionarse, y que quedan de hecho truncados violentamente por la cortante cornisa final.

Se narra la historia de un individuo: acontece el tiempo fraguado en algunos momentos ejemplares, sacados del curso vital, y que a modo de mojones frente a los cuales podemos detenernos y quedarnos en suspenso, quieren decirnos de sus gestas en la batalla naval, y en la dirección de un ejército cansado en pos de la victoria. Mas frente a esta concreción del ser en el tiempo, la eternidad se alza triunfante. Tras la muerte no acontece nada, no discurren momentos vitales, ni la historia. Es una gloriosa, eternidad, dice Juan de Nola en la piedra, en absoluto en paralelo con la vida. Aquí se desenvuelven hechos diversos en lugares distintos, allí reina la nada, o mejor no reina nadie: una petrificada ascensión, y en medio, aunque no en el punto medio, el instante del fallecimiento, esperado por Folch de Cardona, acostado, haciendo ver que está durmiendo, haciéndose el muerto.

“Vu d’ici– bas, cet avenir sans présent ni passé, cet avenir sans amarres flotte comme un bateau à la dérive sur les mers ultérieures” (8).

El acontecer de la historia está ilustrado en tres tiempos: la historia propiamente dicha del almirante, el compás de espera durante el cual se enfrentan el amor de su esposa y la muerte, el olvido del ser, la omnipre-

sencia del no –ser, es decir el vacío, y un tercer momento lastimoso, cuando triunfa la muerte, sin posibilidad de redención. La eternidad se alzaría postreramente de manera milagrosa.

El curso de la vida del almirante se teje siguiendo la orla mitológica de la leyenda de Anfitrite y Neptuno. Surge la vida amantada por la pasión de la ninfa y se desarrolla tras el rapto violento y un posterior matrimonio feliz; el tritón que sopla en la concha anuncia el atardecer del viaje de Neptuno, que pronto hundirá el carro bajo las aguas. Folch de Cardona, ha seguido las enseñanzas de la vida activa, consiguiendo, o persiguiendo la justicia, bajo la advocación de Neptuno, hermano de Júpiter, hijos de Saturno. La actitud apacible del almirante nos indica por otra parte que no ha desdeñado, por un momento, acogerse a las enseñanzas de la vida contemplativa, hacia la que apunta un dios marino sereno. Ha recorrido los límites del mundo donde moran los atlantes. (Es curioso comprobar como aparecen estas figuras cuando se ha descubierto que la tierra no tiene marco). Ha bebido de sus enseñanzas; son los maestros de las estrellas, filósofos, uno del mundo de las ideas, de las formas terrenales el otro. Y en el trazado de sus acciones, no ha errado en el camino. Por la vida activa ha conquistado paz, sabiduría, fortaleza y templanza. Las arpías, símbolo de doblez, gimen bajo la coraza sin ornamentos del almirante. La fortaleza holla un casco que es una concha ornamentada. Por doquier surgen máscaras y armaduras de aparato. El alma del virrey llega íntegra al final de la vida con el casco limpio de adulaciones.

Mas ahora espera. El amor (la vida y la historia) de la esposa se enfrenta a la muerte y al olvido del esposo: “Guardé nuestra unión con amor, dulcísimo esposo. Mantendré ahora el sepulcro cerca del lecho nupcial.” (9), lo que responde en silencio el almirante:

“¡Hasta embelleciste mis despojos con lágrimas dolorosas! ¡Oh esposa! No sería justo desear algo mejor.” (10).

La historia y la eternidad, la presencia y el abandono del no-ser sostienen encima del cuerpo a punto de faller una lucha por la supremacía. El almirante aguarda confiado: ha triunfado sobre su cuerpo y la materia, ha apartado las máscaras engañosas y tiene aterrorizadas las arpías lastimeras. Lloran las cariátides, pero su alma está limpia. Frente a la desolación de las que no esperan nada, la compostura serena de la confianza.

En el discurrir de Neptuno, que ha vencido la resistencia de Anfitrite, por medio de la violencia, en un mar encrespado, por donde corre su carro sin tumbos, en las armas, en la presencia de un Cupido colocado simétricamente a un búho con respecto a una concha, en la unión de los contrarios (11); se anuncia el emparejamiento final del Amor y de la Muerte. Toda la tumba es la lenta preparación del almirante a esta unión inevitable y aceptada. Por etapas históricas, todo apunta a este desenlace, que culmina en el nombre de la familia del yacente: Cardona viene de cardo, la flor áspera y atractiva, que no flaquea como la rosa cuando se acerca la muerte. Por las estrías del cardo no circula el tiempo. Juan de Nola nos recuerda que el final no debe de ser tomado a la ligera: en el friso inferior, entre las alegorías del amor y de la muerte, está detenido un lagarto. Es aquel niño que se burló del dolor de la madre de Proserpina, que andaba buscando a su hija raptada por Neptuno, y fue metamorfoseado por la

diosa humillada en este animal escurridizo y cobarde (12).

La historia termina con el triunfo absoluto de la muerte. A la espera serena del yacente, responde el dolor de María que acoge a Cristo muerto, en el relieve del tímpano, en disonancia con el resto de la composición (el llanto de las cariátides no expresa la entrega total del ser desconsolado, y es más una acción emprendida que la ausencia de acción que representa el desespero). Cristo ha sido descendido de la cruz y está a punto de ser enterrado. Los miembros caen y la composición destila la angustia tardogótica de la confianza engañada.

Con esta nota de amargura termina en la penumbra la enseñanza moral que proporciona el mausoleo. El navegante, que en el recorrido por los linderos del mundo donde viven las arpías y los atlantes, ha sabido acogerse bajo estos últimos, domesticando a aquéllas; espera confiado la eternidad con el peso de sus hazañas, la seguridad de las virtudes defendidas y la evocación púdica del amor; ve cómo, delante de su vida, la muerte desbarata el cortejo de sus acciones. La pesada cornisa cierra el ciclo de la historia.

La apoteosis de María y el niño, con el resurgir de las vías activa y contemplativa como guía del alma, aparecen de este modo de manera milagrosa y repentina en el ático del mausoleo. La muerte ha supuesto el sesgo brutal de la vida del almirante y la eternidad que resplandece no se apoya en nada terrenal. Flota, y su presencia casi triangular, desgajada del mundo, lo encierra sin culminarlo. Es una conclusión forzada, un añadido de última hora y, sin embargo, aparece como necesario: abre los límites del mausoleo por un lado, por donde, desde entonces se van a ir escabullendo los perfiles serenos y limitados de las obras clasicizantes. Mas la tumba del virrey de Nápoles está todavía entre dos aguas; entre dos culturas, dos religiones, dos temores: el de una vida sin sentido, y el de una eternidad sin historia(s).

“Pourquoi suis-je né, si ce n'était pas pour toujours?” (13). El mausoleo ilustra la validez de la vida activa, de las decisiones a veces brutales, pero decisivas, bajo la advocación de Neptuno. Las batallas contra el turco han sido necesarias y han sido realizadas como un deber cívico, sin aguardar nada a cambio. No han existido gestos heroicos y punzantes. El ejército cruzaba apagado la superficie sin recodos de los frisos. Pero la muerte es ahora temida. No corrompe al hombre, no se burla de sus glorias, como en las vanidades posteriores. La acción y la fortaleza son todavía maestras y abren el camino que sigue el alma. El casco, liso, del justiciero honesto, no tiene el cariz siniestro y metálico que cobrará en el barroco. Mas pocas obras han presentado tan brutal e inocentemente el contraste entre las esperanzas de la vida de ascendencia mitológica y el temor al vacío de la muerte cristiana. La muerte domina desde un principio, está latente y roedora en nosotros en el barroco. A finales del siglo XV, cristaliza en los demonios sarcásticos del Purgatorio de Botticelli. Se entabla una lucha a muerte entre los muertos y la muerte personificada que, victoriosa, castiga a su enemigo. La muerte tiene nombre y cobra rostro. Al morir el virrey de Nápoles, en 1522, la muerte ha dejado de ser alguien, pero no se ha cobijado todavía en nuestros huesos. Domina invisible y amenazadora, y la exhibición complaciente de las virtudes del yacente tiene algo de patético, pues parece como si todos su-



piéramos que la verdad anida en la penumbra del tímpano.

La apoteosis final se diría es el anhelo del que espera perdido entre tantas alegorías de duplicidad. Es un anhelo no ganado sino concedido milagrosamente a despecho de las virtudes, por encima de la muerte, en pleno vacío. Los candelabros en los extremos del ático, símbolos del amor celestial (14), se nos vuelven muy pequeños.

Mi agradecimiento a Manuel Arenas, Aurelio Santos e Ignacio de Solá-Morales.

Dibujo del mausoleo: Manuel Arenas.

Notas

(1) *La bibliografía sobre Juan de Nola es muy escasa en España, y no existe ningún estudio monográfico sobre este artista. No obstante, aparentemente abundan las tesinas sobre este autor, y sobre alguna particularidad del mausoleo, en Nápoles. Evidentemente no hemos tenido acceso a estos documentos. La bibliografía sobre el mausoleo que se puede consultar en Barcelona es igualmente escasa, y de un interés muy relativo. En concreto, no abordan una lectura global del conjunto escultórico.*

(2) Vasari *Lives of the Painters, Sculptors and Architects. Everyman's Library. New York. Vol. II Cap. "Alfonso Lombardi, Michaelagnolo, and Girolamo Santacroce; and Dossa and Battista"*.

(3) Roberto Pane. *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale. Vol. I y II. De. di Comunià.*

(4) Consultar José Teixido Balcells. *El Mausoleo de Ramón Folch de Cardona. Lérida 1961.*

(5) *Dicha composición por planos diferenciados queda velada en parte por la proliferación ornamental de los planos laterales interiores al arco, por la potente silueta masiva de los atlantes, y por los efectos de claroscuro que se dispersan entre los relieves y las cornisas, y que consiguen disminuir en gran parte los límites entre planos. La composición no es, sin embargo, unitaria, pues la apariencia masiva se obtiene por vías pintorescas y no por pensados elementos estructurales. Se uniformiza el conjunto desconchándolo más que enconchándolo.*

(6) Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología. Alianza Universidad, Cap. 6. "El movimiento neoplatónico y Miguel Angel"*.

(7) Pope-Hennessy *An Introduction to Italian Sculpture. Vol. III: Italian High Renaissance And Baroque Sculpture.*

(8) Vladimir Jankelevitch. *La Mort. Flammarion. De este libro hemos conseguido el esquema conceptual que rige la lectura global del mausoleo.*

(9) "Sevavi thalamun genio dulcissime coniux servandus nunc est pro thalamo tumulus".

(10) "Ornasti et manes lacrimis miserabilis uxor haud optare alias fas erat inferius". Traducciones de Aurelio Santos.

(11) Edgar Wind. *Los misterios Paganos del Renacimiento. Barral. Cap. VI.*

(12) Ovide *Les Métamorphoses. Flammarion. Libro V; D'un enfant changé en lézard (438-461).*

(13) Ionesco. *Le Roi se Meurt. Citado en VI. Jankelevitch.*

(14) E. Wind. *Op. Cit. p. 151.*

Las ediciones corresponden a los libros utilizados.

Bibliografía consultada a propósito del mausoleo

M. C. García Gainza.

"La escultura de los dos primeros tercios del Siglo XVI", en *Historia del Arte Hispánico. Tomo III: El Renacimiento* p. 109. Joan Ainaud de Lasarte.

"Arte: el Renacimiento, el Barroco, el Neoclásico", en *Tierras de España: Cataluña. Vol. II. Ed. Noguer* p. 93.

César Martinell.

Monumenta Cataloniae X p. 30. Lám. 15-27-28. Gráfico documental I.

A. Méndez Casal.

"El Renacimiento italiano en España", en *Historia del Arte IX. Ed. Labor.*

José Pijoan.

Summa Artis XVII, p. 25-26.

John Pope-Hennessy.

An introduction to Italian sculpture. Vol. III. Italian High Renaissance and Baroque Sculpture.

José Teixidó Balcells.

El mausoleo de Ramón Folch de Cardona. Lérida 1961.

Roberto Pane.

Il Rinascimento nell'Italia Meridionale. Vol. I y II. Ed. Di Comunià. Cap. "Giovanni Merliano e Santacroce", p. 177 a 195.

Eliás Torno.

El sepulcro de D. Ramón Folch de Cardona en Bellpuig (Lérida). Madrid, 1926.

Se han consultado igualmente los siguientes libros de contenido más general:

Diego Angulo.

"La mitología y el arte español del Renacimiento", en: *Bol. R. Acad. de la Hist.* 1952. Tomo CXXX. p. 63 y ss.

Fernando Chueca.

Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450/1600. Ed. Cátedra. p. 89-90 y nota 55.

Ricardo Orueta.

La escultura funeraria en España.

M. Gómez Moreno.

La escultura del Renacimiento en España.