

**EL ARTE SEPULCRAL COMO UNA DE LAS MAYORES
MANIFESTACIONES DEL RENACIMIENTO EN LA VITORIA
DEL SIGLO XVI**

JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE

La incorporación de la capital alavesa a las artes del Renacimiento se desarrolla a partir de la segunda década del siglo XVI siendo una de las manifestaciones más tempranas el conocido *Hospital de Santa María* del que en la actualidad tan sólo poseemos su portada y ésta, en mal estado. Tanto las pilastras que enmarcan su programa iconográfico como las que flanquean el vano disponen una decoración “a candelieri” que, aunque se deja ver a finales de la Edad Media (1), hacen pensar en un contacto muy próximo con el gusto del Protorenacimiento burgalés (2).

Curiosamente en Vitoria podemos decir que confluyen dos tendencias renacentistas, pues por una parte observamos la llegada de un “purismo” ornamental de gusto burgalés que tiene su plasmación más señera en la portada del Palacio Escoriaza Esquivel (3) y, por otra, apreciamos que en la huella de lo nórdico y de la tradición gótica se consolidan en aras a ofrecernos un repertorio icónico que se concreta en sotocoros y sepulcros, fundamentalmente.

En este sentido podemos señalar que el Renacimiento vitoriano no deja de ser más que un “Renacimiento ornamental”, profundamente adjetivado en cuanto que sus manifestaciones son esencialmente añadidos escultóricos a concepciones arquitectónicas de sabor medieval.

(1) L. MULLER PROFUMO, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid (1985), pág. 161. El motivo “a candelieri” adornado con motivos vegetales se utilizaba ya desde el tiempo medieval. El Primer Renacimiento aparece con profusión para decorar contrapilastras o el cajado de la pilastra.

(2) La decoración en base a motivos vegetales y temas “a candelieri” la vemos en el Protorenacimiento burgalés y es usada por Francisco de Colonia en la conocida *Portada de la Pellejería* de la Catedral de Burgos.

(3) GONZALEZ DE ZARATE J.M., “El Humanismo alavés visto a través de su plástica”, *Congreso de Estudios históricos “La Formación de Alava”*. Vitoria (1982). Sin duda es el palacio de Escoriaza Esquivel el que nos presenta una relación más exacta con el Renacimiento burgalés de época de Siloe. Las figuras de su portada con una factura clasicista, así como los monstruos presentados dentro de un gusto plenamente siloesco, nos presentan un programa iconográfico en base a la mitología de una gran riqueza significativa.

Donde quizá se pueda encontrar una manifestación del Renacimiento más conforme al gusto italiano en cuanto a su estética y al sentido Humanista es en el arte sepulcral, pues a monumentos propiamente de sabor nórdico se unen otros de sello plenamente italianizante que se realizan a finales del siglo XVI.

I.- LA SIGNIFICACION DEL ARTE SEPULCRAL EN EL RENACIMIENTO

La visión de la muerte en el Renacimiento se enfrenta a la concepción que sobre la misma nos ofrece tanto el arte medieval como el Barroco. Si en estas épocas o períodos artísticos lo macabro tiene una gran resonancia plástica significada mediante esqueletos y deformaciones del cuerpo humana (4), el Renacimiento concibe la muerte como ensoñación, como una adormición temporal en espera de la resurrección de la carne, de ahí que la figura del yacente exprese esta tranquilidad en su rostro dando a entender no sólo la muerte como tiempo de espera sino también la imagen de equilibrio y tranquilidad del espíritu, ya que al modo neoplatónico se entiende que el cuerpo es fiel reflejo del alma (5). Incluso estos rostros suelen presentar no la edad del finado sino un tiempo de aparente juventud, pues existía la creencia de que el cuerpo resucitaría con la edad de Cristo (6). Esta idea de la ensoñación tiene su antecedente en época pretérita de la cristiandad, pues San Jerónimo en su *Epístola XXIX* manifiesta:

In Christianis, mors non est mors, sed dormitio et somnus appellatur / “entre los cristianos, la muerte no es la muerte, sino una dormición, y se llama sueño”.

Observamos cómo estos sepulcros se disponen dentro de las Iglesias, tradición que ya vemos en época Bajo Medieval, pero que se remonta a los tiempos paleocristianos como veremos seguidamente.

(4) MARAVALL J.A., *La cultura del Barroco*, Madrid (1980). Maravall nos dice que en varios aspectos de la cultura del Barroco supone una vuelta hacia lo medieval. Uno de estos aspectos bien puede ser la concepción de la muerte en base a lo macabro y el poder destructor de aquélla. En el Renacimiento se presenta la muerte superada por la fama y el yacente dispone su figura en forma de ensoñación. Son muchos los ejemplos barrocos en los que la imagen del cadáver humano se presenta de forma macabra recordándonos la idea de las “danzas de la muerte” medievales, donde el esqueleto ocupa el centro de su iconografía.

(5) PLOTINO, *Eneadas* I, 5. Leemos:
Eso mismo lo experimentareis cuando en vosotros mismos veis, o contemplais en los demás, la grandeza del alma o un carácter justo o la pureza de las costumbres o la virilidad retratada en un rostro firme o la gravedad o ese respeto de sí mismo que se transluce en un alma serena, tranquila e impenetrable...

(6) ARIES Ph., *L'homme devant la mort*, París (1977). Nos dice que en la antigüedad clásica la idea de concebir la muerte con un sueño es una constante.

En las Iglesias se levantan los altares sobre reliquias de los mártires, así es sabido que ya en las catacumbas se disponían aquéllos sobre los sepulcros de quienes dieron su sangre por Cristo en los llamados “arcosolium”. Esta tradición tiene su fuente en el *Apocalipsis* donde podemos leer:

yo vi debajo del altar las almas de aquellos que han muerto por la palabra de Dios (Ap. VI, 9).

Por tanto, la Iglesia como lugar sagrado se potenciaba mediante la existencia de reliquias y ya los primeros cristianos querían enterrarse junto a estos mártires por entender que las oraciones dirigidas en aquel sitio les podrían favorecer y también por considerar que la “memoria” del Santo y su proximidad podría ser de gran utilidad para su alma. Nace así el enterramiento conocido con el nombre de “Ad Sanctas” o “Ad Martyres” que en aquellos tiempos tuvo gran difusión, pero que debido a los abusos cometidos pronto desapareció.

En el Renacimiento el enterramiento en el templo se realizaba tan sólo con personas de alta dignidad civil o eclesiástica e incluso en su interior existían jerarquías de las que Durando nos da cuenta cuando nos dice:

Realmente no todos deben enterrarse indistintamente dentro de la Iglesia... así pues, en la Iglesia o cerca del altar, donde se consagra el Cuerpo y la Sangre del Señor, no debe enterrarse ningún otro cuerpo sino los de los santos padres —llamados patronos, esto es, los defensores que con sus merecimientos defienden a toda la patria—, los obispos, abades, los presbíteros dignos y los laicos que se han destacado por su alto grado de santidad.

Pero sin duda fueron los criterios de orden social y económico los que en el siglo XVI dispusieron la colocación de las tumbas en los templos. Ante estos abusos el Concilio de Rouen de 1581 quiso poner freno a las sepulturas en el interior de los templos, determinando que tan sólo debían realizarse para quienes habían probado en vida unas costumbres de santidad (8).

Aunque existiesen estas disposiciones fueron los hombres afamados y adinerados los que consiguieron tales distinciones y pudieron realizar su mausoleo en el interior de los templos, así en Vitoria veremos que altos dignatarios políticos y del mundo comercial consiguieron que los templos acogieran sus últimos restos.

En el Renacimiento las tumbas poseen un encanto especial pues se realizan con una intención primera que no es otra sino un intento de exaltación del individuo, para ello se disponen amplios programas iconográficos que con imágenes profanas y sacras desean poner de manifiesto la grandeza del finado y su esperanza en la resurrección. Estos programas tienen su génesis

(7) DURANDO G., *Rationale Divinorum Officiorum*, Lyon (1565) Cap. V.

(8) ARIES Ph., *Ob. Cit.*, pág., 54

en Italia (9) y se desarrollan con motivos eminentemente menos profanos en España (10).

De alguna manera se deseaba mediante la imagen y el material noble de los sepulcros (11) immortalizar la fama de su propietario y ocupante. Así, el sentido petrarquista que tanta importancia y difusión tuvo en España del XV y XVI (12) se manifiesta en estos conjuntos funerarios. Petrarca en sus *Triunfos* señalaba al amor victorioso ante la vida, aquél vencido por la castidad, ésta asolada por la muerte que, finalmente, es subyugada por la fama (13). En este sentido se entiende la fama como un aspecto inmortal del hombre que se debe eternizar para ejemplo de los venideros mediante la literatura y el arte, de ahí que el arte sepulcral tome aspectos de la vida del finado y alegorías que manifiestan la virtud para dar a entender la inmortalidad de la fama conseguida mediante una vida sumida en la virtud cristiana.

Por tanto, la muerte para el Humanismo no es sino un tiempo de espera, de ensoñación hasta la Resurrección de la carne y, por otra parte, una victoria por cuanto la fama virtuosa trasciende y vence al efímero suceso de vivir.

Estas significaciones que venimos dando al sepulcro del Renacimiento las veremos también en los realizados en Vitoria y que se presentan como objeto de nuestro estudio.

En cuanto a la tipología del sepulcro en el Renacimiento se debe precisar que existen muchas y claramente diferenciadas, pero en Vitoria observamos generalmente el tipo “arcosolio”, la forma orante y la llamada “lauda” sepulcral. Tipos de muy distinta procedencia que tendremos ocasión de comentar más adelante.

Los materiales empleados en estos monumentos plásticos son muy variados y van desde el bronce (14) a materiales pétreos como granito, mármol, alabastro y piedra (15).

(9) PANOFSKY E., *Grabplastik. Vier Vorlesungen uher ihren Bedeutungswandel von alt-Agypten bis Bernini*, Colonia (1964) pág. 81. *Estos programas iconográficos en el arte sepulcral se disponen como un canto al hombre, como un instrumento de su exaltación. La iconografía de estos sepulcros en el Renacimiento no se dispone solamente para reconocer la piedad o santidad del finado, también como reconocimiento a su labor política, científica o social.*

(10) FERNANDEZ ALVAREZ, M., *La sociedad española del Renacimiento*, Salamanca (1970), pág. 37.

(11) En los contratos para la realización de los sepulcros encontramos la exigencia por parte del comitente de que el sepulcro se realice en materiales nobles, siendo preferentemente el mármol y el alabastro los que vienen a considerarse como los más nobles.

(12) SEBASTIAN S., *Arte y Humanismo*, Madrid (1978), pág. 54.

(13) PETRARCA, *Los triunfos*. Seguimos la edición de Ed. Iberia, Barcelona (1961).

(14) Este material era tenido por noble para la realización de sepulcros, generalmente era utilizado en las laudas. La poca difusión que tuvo viene derivada de ser un material

II.—PRINCIPALES MONUMENTOS FUNERARIOS EN LA VITORIA DEL RENACIMIENTO

Como llevamos dicho los conjuntos funerarios de importancia en el siglo XVI se realizan dentro de los templos y Vitoria no es una excepción. Serán la iglesia de *San Pedro*, *San Vicente* y la conocida *Catedral vieja de Santa Maria* donde encontremos las principales obras que pueden ser comparadas en riqueza a otras peninsulares.

Al Primer Renacimiento, anterior a la primera mitad del siglo XVI, parece corresponder la *Lauda sepulcral de los Luyando*. Aquí se disponen una serie de inscripciones en la parte inferior y superior y entre ellas el matrimonio de los Ortiz de Luyando a la manera tradicional, es decir, de forma orante y la mujer en el interior destacando la figura del varón. Estos personajes se encuentran enmarcados en un espacio delimitado por dos pilastras corintias que se adornan con motivos "a candelieri" ya propios de época Bajo Medieval. (Lám. 1)

Las inscripciones están sostenidas mediante dos infantes desnudos, aspecto muy común en el Renacimiento y de procedencia clásica por cuanto en los sepulcros romanos aparecen niños a modo de genios alados que sostienen tales composiciones (16). En ellas se puede leer quienes son los finados y los años en que fallecieron, también su vecindad, etc...

Singularmente existe un aspecto en el que no se ha reparado y que considero que iconográficamente posee su importancia, me refiero al rosario que los representados portan en sus manos. Sabido es que en la Vitoria de época moderna existió un convento de gran importancia perteneciente a la Orden de los Dominicos. Para los dominicos pasaba por ser el fundador de dicho rezo Santo Domingo, el elegido por la Virgen para dar a conocer la devoción al rosario, con ello se ganaron muchas batallas para los cristianos y por lo mismo su devoción dio lugar a la consagración de muchas capillas dedicadas a este menester (17). Se tuvo la creencia de que si se rezaba el rosario

fundible y por lo mismo adecuado para su uso en caso de guerra. No obstante existen conjuntos de primera fila como el realizado en bronce por Pollaiuolo para el Pontífice Sixto IV. La importancia de este sepulcro es notable para el arte funerario por cuanto este modelo lo incorporó Diego de Siloe de Italia a España, y además el repertorio de virtudes que se presenta supone la divulgación de una iconografía de gran uso en época moderna.

(15) Los yacimientos petreos más cercanos a la localidad vitoriana vienen a ser: de piedra común: Oria, Salvatierra y Ajarte, y de mármol: Miranda de Ebro. Estos yacimientos son muy usados para el arte sepulcral del siglo XVI.

(16) MAFFEI, *Verona Illustrata*, Verona (1732), P. III, pág. 54. Recoge una serie de sarcófagos procedentes de época paleocristiana y localizados en Verona donde genios alados sostienen inscripciones y diversos carteles con diferentes imágenes religiosas.

(17) MÅLE E., *L'art religieux après le Concile de Trente*, París (1932), pág. 466 y 467. Nos dice el autor que la Contrarreforma exaltó el rezo del Santo Rosario, pues se pensaba que por este medio se consiguieron importantes victorias como el triunfo sobre la herejía albigense, de igual manera se creía que mediante su rezo se triunfaría sobre la pro-



Lám. 1.—Lauda sepulcral de los Ortíz de Luyando. Catedral de Santa María (Vitoria).

diariamente la salvación estaba asegurada, de ahí que Santa Teresa llamara al rosario una “cadena que une el cielo con la tierra” y que Miguel Angel lo dispusiera en *su Juicio Final* a modo de cadena por la que uno de los elegidos salva a sus compañeros para llevarlo ante la Virgen y los Santos. (Lám. 2)



Lám. 2.— Miguel Angel. Juicio Final (detalle). Capilla Sixtina (Vaticano).

testante. También Pio V atribuyó el triunfo de 1571 en la batalla de Lepanto frente a los turcos al rezo del rosario y en este sentido Venecia mandó realizar una pintura en la que mediante una inscripción se manifestara que la victoria era debida a la intersección de la Virgen del Rosario.

En consecuencia podemos entender que el rosario, junto a la disposición de las manos en forma de la tradicional “piedad”, vienen a significar la devoción a este rezo y la esperanza (no olvidemos que la virtud de la esperanza se representa mediante las manos juntas en muchas ocasiones) en su devoción para una salvación futura. Esta creencia era común en los siglos XV y XVI, en el siglo XVII hubo un sector crítico que discutió semejante visión del rosario y señaló que este rezo no se remontaba más allá del siglo XV y que el dominico Alain de la Roche había sido su inventor y propagador (18).

Las laudas sepulcrales se piensa tuvieron un origen africano, aunque está probado que su principal difusión procede de Flandes, zona en la que, como es sabido, se desarrolló un importante comercio de la lana que mantuvo importantes contactos con el norte peninsular. Por otra parte, el abigarrado uso del ornamento “a candelieri”, las cornisas decoradas con ovas y temas como los bucraneos, denuncian una clara influencia del elemento icónico utilizado en estas fechas tempranas del Renacimiento en Burgos por maestros nórdicos como Francisco de Colonia (19).

De singular importancia artística será el sepulcro que pasamos a comentar y que pertenece a un personaje vitoriano que fue embajador del Emperador Carlos V y comenzó la construcción de un palacio muy conocido para los vitorianos: *Villa Suso*. A Martín Sáenz de Salinas pertenece este sepulcro que localiza justamente en la parte central de la girola en la *catedral vieja de Santa María*. (Lám. 3)

La decoración icónica es profusa en este monumento y denuncia ese amor del Primer Renacimiento por la ornamentación que recubre todo el paramento. Dos balaustres flanquean el cuerpo superior en el que se sitúa el yacente. En la inscripción que se sitúa encima del finado se narran los diferentes cargos públicos de que gozó el finado, en la parte inferior aparecen dos genios alados que sostienen el escudo de Martín Sáenz de Salinas. La imagen de los genios alados sosteniendo carteles o inscripciones (como lo vemos en la lauda de los Luyando) procede de época paleocristiana y concretamente se puede apreciar en la decoración de sarcófagos como los de *San Maximino* y *Rufina* (20).

El friso superior que se alza sobre el pequeño arco adintelado queda repoblado por cabezas de angelitos alados, éstos tienen su origen en Donatello, pues aún siendo Della Quercia quien ya dispone los llamados putti en el sar-

(18) M ALE E., *Ob. cit.*, pág. 466

(19) PANOFSKY E., *Ob. Cit.*, pág. 52. La representación del finado en lápidas funerarias o laudas con manos dispuestas en forma orante y dirigidas hacia arriba tiene una procedencia concreta del Norte de Africa en época paleocristiana. Estas lápidas en su origen se representaban en mosaico, siendo a partir del siglo XI cuando se gestan en metal o piedra. Estas manifestaciones funerarias en el siglo XVI se encuentran entre las realizaciones más modestas del arte sepulcral.

(20) MAFFEI, *Ob. Cit.*, P. III, pág. 54



Lám. 3.— Sepulchro de D. Martín Saez de Salinas.
Catedral de Santa María. (Vitoria)

cófago de *Ilaria del Careto*, es el florentino quien los irradia con más fuerza en sus temas iconográficos. Chastel ha estudiado las significaciones que ofrecen tales angelitos en las obras de Donatello y ve en ellos una imagen de la virtud (21), para Tolnay tal figura no es otra cosa sino una expresión visual del entendimiento divino y así lo estudia en el *Tondo Pitti* de Miguel Ángel (22).

(21) CHASTEL A., *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid (1982), pág. 80

(22) TOLNAY Ch., *Miguel Ángel escultor, pintor y arquitecto*, Madrid (1985), pág. 20

El yacente es una concepción mortuoria italiana que se enfrenta a la orante preferida en Francia (23). En nuestro caso se dispone la figura de Salinas reflejando esa serenidad en el rostro, esa adormición de la que hablábamos al comienzo de este estudio. El yacente nos ofrece ladeada la cabeza hacia el exterior con objeto de que podamos inquirir su imagen, presenta las manos juntas para señalar por este medio la idea de piedad y devoción, pues así ésta se generaliza en la iconografía cristiana.

Quisiera llamar la atención sobre un elemento gráfico del que no se ha hablado y que considero aparece en este conjunto, me refiero a los personajes que se encuentran tanto sobre la cabeza como sobre los pies del finado. Una figura masculina y otra femenina en su desnudez se enfrentan y tienen como eje un árbol; contrariamente a los pies los mismos personajes se dan la espalda. Personalmente creo entender que esta imagen corresponde a las figuras de Adán y Eva tan representadas en sarcófagos paleocristianos como el *Junius Basso* y otros muchos. En el sarcófago de *Junius Basso* la imagen de Adán y Eva aparecen también separadas por el árbol y para el investigador André Grabar esta composición remite a una significación de la Redención que se evoca mediante el pecado original (24). Así podemos ver las figuras de Adán y Eva en el sepulcro real de los RR.CC, donde Fancelli por este medio explica la idea de la Redención; de igual manera, similar imagen observamos en el sepulcro de Rodrigo Sáez de Mercado realizado por Diego de Siloe y que se encuentra en la iglesia de San Miguel en la localidad de Oñate (25). (Lám. 3 bis)

Por tanto, mediante esta composición se refleja, por una parte el pecado del hombre y, por otra, la separación del Arbol de la Vida y el nacimiento del tiempo de imperfección que tendrá su final gracias a la Redención de Cristo.

(23) El yacente en el arte sepulcral tiene su origen en Egipto y también se observa en Grecia y Cartago. En lo concerniente al cristianismo parece ser que las primeras manifestaciones aparecen hacia los siglos XI y XII. La disposición yacente es la que predomina más en el arte sepulcral italiano y la orante en la zona del Norte de Europa, aunque si seguimos a Proske la representación del difunto en forma orante alcanzó una mayor difusión en España que en el resto de Europa, debido sin duda a la gran afluencia de maestros escultores flamencos llegados a España. Ver PROSKE B., *Castilian Sculpture*, New York (1951), pág. 74

(24) GRABAR A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid (1985), pág. 22

(25) Gómez Moreno atribuye el sepulcro de Mercado, insigne mentor a quien se debe la conocida Universidad de Oñate, a la figura de Diego de Siloe. No-extraña esta atribución por cuanto Mercado estuvo en Granada coincidiendo con Siloe y desarrollando labores en la Chancillería Real. El modelo de Adán y Eva en la enjuta del arco que cobija la estatua orante de Rodrigo Mercado se repite en el arco de la portada de la Universidad de Oñate. Ver GONZALEZ DE ZARATE J.M., "La Universidad de Oñate como casa de la virtud. Estudio iconológico". En *Homenaje a Koldo Mitxelena*, Vitoria (1985), T. II, pág. 1343 y ss.



Lám. 3. bis.— Diego de Siloe. Sepulcro de Rodrigo Mercado. Detalle.

Los genios alados se continúan fuera de la estructura del sepulcro mediante formas fantásticas e híbridas de sabor netamente anticlásico que hacen fechar la obra hacia la mitad del siglo XVI, pues los tipos de grutescos utilizados así lo denuncian. Los tipos icónicos que observamos están en clara relación con grabados de Giovanni Antonio da Brescia e incluso con tipos atribuidos a Zoan Andrea elaborados hacia la tercera década del siglo XVI, en ellos las combinaciones híbridas de lo monstruo es una constante y se dejan ver genios alados de clara similitud a los que apreciamos en este sepulcro. También se ha de señalar que las imágenes identificadas como Adán y Eva están en clara consonancia con grabados flamencos de esta tercera década del XVI como los realizados por Daniel Hopfer (Lám. 4).

Como dato curioso observamos que Marín Sáez de Salinas lleva en sus manos un rosario tal y como lo hemos visto en la *Lauda de los Luyando*, entendemos que tan típica imagen viene ha referir idéntica significación a la ya analizada en la mencionada *Lauda de la catedral vieja de Santa María*.

Para G. Weise este sepulcro debe atribuirse al escultor Andrés de Araoz, importante escultor afincado en Vitoria que realiza obras de gran magnitud



Lám. 4.— Grabado de Daniel Hopper. (1531)

en nuestra capital como es el caso del Retablo de los Reyes en la iglesia de San Pedro (26), aunque esta obra es de dudosa atribución (27).

También en la *catedral vieja de Santa Maria* se levanta el sepulcro monumental de Cristóbal Martínez de Alegría, que según consta en la documentación fue contratado hacia 1581 por el escultor Esteban de Velasco, hombre de gran tendencia clasicista y al que muy presumiblemente se le puede atribuir el retablo mayor de Arriaga.

Cristóbal Martínez da Alegría, vecino de Vitoria, llegó a ser consejero de Felipe II y su labor fundamental se desarrolló en la capital alavesa en las labores de gobierno, tanto como Diputado General y como Alcalde. Como veremos los elementos visuales que dispone el sepulcro están en clara consonancia con su labor política.

Quizá sea este sepulcro el que se encuentre más en consonancia con la línea manierista que se desarrolla en Italia. La disposición del sepulcro en “arcosolio” es muy común tanto en el Renacimiento como en épocas primitivas del cristianismo, pues esta composición ya se observa en las catacumbas.

El conjunto dispone del mencionado “arcosolio” escoltado por pilastras y a sus lados dos telamones sostienen amplias columnas corintias que a su vez sirven de soporte a un frontón curvilíneo que está partido siguiendo la moda del mencionado Manierismo. Sobre este frontón se disponen dos figuras femeninas con atributos que vienen a ser alegorías de las virtudes. Corona el conjunto un amplio escudo heráldico perteneciente a la familia. (Lám. 5)

(26) WEISE G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, T. II, 1, Reutlingen (1927), pág. 102. El autor atribuye el mencionado sepulcro al escultor Andrés de Araoz. Generalmente y sin consistencia alguna se viene atribuyendo el retablo de los Reyes en la iglesia de San Pedro a este escultor.

(27) ECHEVERRÍA GOÑI P., y GONZALEZ DE ZARATE J.M., *Las artes del Renacimiento en Vitoria*, Vitoria (1986).



Lám. 5.— Esteban de Velasco. Sepulcro de Cristobal Martínez de Alegría. Catedral de Santa María (Vitoria).

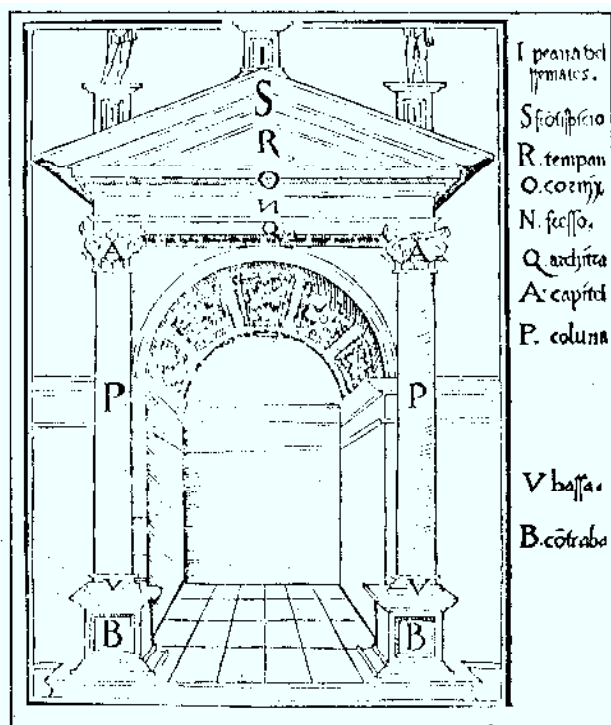
Quisiera llamar la atención sobre la distribución arquitectónica del sepulcro. Vemos como el arco se combina con la pilastra mientras que la columna lo hace con el entablamento. Tal asociación arranca con Alberti quien no acepta la unión columna-arco por considerarla antiestética, oponiéndose así a la concepción de Brunelleschi. El tratadista, genovés de nacimiento aunque florentino en su labor artística, nos dice en su Capítulo XV del libro VII de su obra *De Re Aedificatoria*:

Las imitaciones de los arcos se les deben columnas quadrangulas, porque en las redondas será la obra mentirosa y falta, porque las cabezas de los arcos no asisten de llano en el macizo da la columna embajo, sino que cuando el área del cuadrado excede al círculo que contiene, tanto está pendiente en vacío (28).

(28) ALBERTI L.B., *De Re Aedificatoria*, Venecia (1565). Seguimos la edición de 1582 en castellano. L.VII Cap. XV, pág. 223 y 224

La disposición que observamos fue seguida también por Palladio e incluso se continúa en el siglo XVII en proyectos y edificaciones de Carlo Fontana como lo podemos apreciar en la Basílica de Loyola (29). Sabido es que el tratado del español Diego de Sagredo gozó de gran popularidad durante el siglo XVI, la obra conocida con la denominación *Medidas del Romano* se publicó en 1526 y gozó de muchas ediciones tanto en castellano como en francés durante aquella centuria. Sagredo nos habla de cómo el sepulcro ha de ser suntuoso y para ello propone ejemplos de la antigüedad tanto bíblica como pagana. En sus ilustraciones nos presenta una a manera de “arcosolio” en la que podemos ver como esta distribución se mantiene inalterable y aunque de sabor más clásico presenta aspectos que se manifiestan en el sepulcro de Cristóbal Martínez de Alegría (30). (Lám. 6)

En este estudio sobre la arquitectura del monumento no quiero dejar pasar un aspecto notable que supone una imitación del manierismo romano, concretamente de Miguel Angel. Las columnas laterales descansan en un po-



Lám. 6.— Diego de Sagredo. Ilustración de su tratado: *Medidas del Romano*. Toledo (1526).

A.- Trazas de Monumento al «Busto Clásico».

(29) GONZALEZ DE ZARATE J.M., “La Basílica de Loyola como reflejo de la teoría arquitectónica del Humanismo”. En prensa. Aparición en *Kultura*. Diputación de Alava.

(30) SAGREDO D., *Medidas del Romano*, Toledo (1526).

dium donde se alojan dos telamones o niños hercúleos que parecen sostener el peso de la edificación. Si observamos la composición nos daremos cuenta de que tal idea arranca de la *Capilla Sixtina* de Miguel Angel por cuanto allí las arquitecturas pictóricas se sostienen mediante puttis pareados (Lám. 7), imagen que como podemos entender es de clara concepción anticlásica por cuanto se rompe la idea de equilibrio y se potencian tensiones inexistentes dentro de la concepción clásica. Vemos aquí una ruptura de los presupuestos vitruvianos que tanto predicamento gozaron entre los teóricos y prácticos de la arquitectura del siglo XV y XVI (3 1).



Lám. 7.— Miguel Angel. Capilla Sixtina. (Vaticano). Decoración del techo.

Si nos detenemos en esta observación con atención, nos daremos cuenta que curiosamente estos telarnones no sostienen nada, ya que sus cuerpos caen bajo una ménsula y no dentro de las presiones que pudieran ejercer las columnas. Otro efecto claramente anticlásico tenemos ante nuestros ojos, efecto plenamente manierista y que lo desarrollaría Miguel Angel en la conocida *Biblioteca Laurenciana*, pues allí las ménsulas sobresalen del paramento y no cumplen el cometido lógico de soportar las presiones de las columnas, antes bien, estas ménsulas desarrollan exclusivamente un efecto anticlásico y plenamente decorativo (32).

(31) Si Vitruvio postula en su tratado la idea de equilibrio y armonía como predicamentos máximos de la arquitectura clásica, observamos como en el techo de la *Capilla Sixtina* estos puttis que simulan sostener la arquitectura que se enfrenta con el estatismo clásico Vitruviano. Ver L. MULLER, *Ob. Cit.*, Cap. VIII.

(32) SHEARMAN J., *El Manierismo*, Madrid (1984), pág. 102 y ss. La utilización libre de los elementos clásicos en la ornamentación de Miguel Angel hace a este autor determinar en él un nacimiento del Manierismo fantástico o subjetivo. Este Manierismo se debe diferenciar el denominado “académico” por parte de Wittkower y que se deja ver en la obra de Palladio y Vignola, pues aquí el componente clásico sometido a unidades de medida concreta es manifiesto.

Sobre el sepulcro se dispone el yacente, el cual descansa bajo un arco cuyo intradós está decorado con motivos geométricos enlazados de clara ascendencia manierista. En el paramento se abre un nicho bajo el que vemos dispuesto un yelmo, imagen propia del guerrero como lo apreciamos en el sepulcro de Juan II. Un aspecto singular y que llama la atención al observador es que el finado lleva en sus manos un mango de espada, la cual no continúa su hoja o filo hasta los pies como sería lo común, tan sólo el mango está sostenido por las manos del yacente.

El guerrero sosteniendo en sus manos el puño de la espada se puede ver también en otros sepulcros como el de los caballeros que se hallan en el convento de las Madres de Alba de Tormes (Salamanca) y que corresponden a Simón de Galarza, Francisco Velázquez y Juan de Ovalle. Sin duda los objetos que portan los finados en las manos responden en muchos casos al estamento social o labor desarrollada en vida, así lo podremos observar más adelante. Como sabemos Cristóbal Martínez de Alegría realizó funciones políticas de primer orden en la ciudad, pues fue la máxima autoridad, de ahí que aparezca la empuñadura de la espada, pues ella se asocia dentro de la iconografía a la justicia que es la primera virtud del hombre político (33). Además estas composiciones de los caballeros sujetando con ambas manos el puño de la espada se relaciona con la cruz y por ello con la Redención, pues el difunto se asimila así a la Pasión de Cristo mediante el emblema de la cruz.

Sobre el frontón partido curvilíneo y a los lados del mismo se disponen dos figuras femeninas que portan atributos como la torre y el freno. Esta distribución está muy en consonancia con la propuesta por Miguel Angel en los sepulcros mediceos donde alegorías del tiempo se sitúan sobre una composición muy similar. Como es sabido el artista florentino influyó decisivamente en el llamado Romanismo, en artistas que arrancando de Caspar Becerra se localizan principalmente en el Norte peninsular y de cuyos nombres tenemos amplias noticias gracias a la labor del Dr. Salvador Andrés Ordax. La composición de frontón partido con alegorías a ambos lados es común en los retablos de este movimiento romanista, por lo que en nada extraña su aparición en este conjunto.

Tanto la torre como el freno se asocian iconográficamente a dos virtudes que son respectivamente la fortaleza y la templanza, virtudes cristianas propias de todo gobernante como postula el gran tratadista español del Barroco Diego Saavedra Fajardo (34).

(33) GONZALEZ DE ZARATE J., *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Valencia (1985). Saavedra en orden a formar un Príncipe cristiano no duda en manifestar como virtudes esenciales en su formación la Prudencia y la Justicia. Ideas que están presentes en todos los tratadistas políticos como Mariana y Juan de Torres y otros que componen libros ilustrados como Andrés Mendo y Juan de Solorzano.

(34) GONZALEZ DE ZARATE J.M., *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*. La torre como imagen de la fortaleza ya fue propuesta por Paolo Giovio como divisa de los

En la *iglesia de San Pedro* tenemos el sepulcro de Diego Martínez de Salvatierra, quien fuera afamado escribano de la ciudad de Vitoria. El sepulcro queda terminado según la inscripción de cartela hacia 1567, desconocemos el autor de la obra aunque por su factura bien podría atribuirse al escultor local Juan de Ayala, quien realizara el mencionado retablo de los Reyes en la misma iglesia (35). (Lám. 8)

El yacente aparece con las manos juntas, lo cual no deja de ser, como llevamos dicho, una iconografía propia de la piedad y devoción cristiana que tiene su antecedente gráfico y significativo en época paleocristiana. Sin duda, el pañuelo que presenta entre ambas manos no es sino un recurso del artista para realizar aquéllas con mayor facilidad evitando espacios abiertos. El rostro aparece ladeado hacia el exterior o lo que es lo mismo hacia el espectador y sobre su cuerpo dispone de un libro abierto.

Martínez de Salvatierra viste toga y levita propias del oficio de escribano, aspecto a tener en cuenta a la hora de querer conocer la significación que puede reportar la imagen del libro. Es común entre los eclesiásticos que el finado lleve un libro en sus manos o que se disponga aquél sobre su cuerpo, tal composición suele ser referencia a las Escrituras bíblicas como lo apreciamos en la obra realizada por Setignano para el *sepulcro del Cardenal Marsupini*. Considero que el libro abierto en esta tumba no tiene nada que ver con lo devocional, pudiera ser una manifestación de la propia actividad del finado y poner de manifiesto cual fue su función dentro de la ciudad. En el sepulcro del florentino *Leonardo Bruni* que realizara Rossellino, aparece el libro como un canto a la actividad del finado al poner de relieve su actividad como literato. Aquí, este libro pudiera hacer mención a la labor de Martínez de Salvatierra como escribano, lo cual no tiene nada de extraño por cuanto la vestimenta del yacente ya denuncia esta actividad.

Sobre la cama sepulcral, en cuyo frente se sitúan los blasones heráldicos de la familia, se alza un nicho de medio punto cubierto por columnas compuestas de fuste acanalado y tercio inferior deferenciado con saliente entablamiento, su friso está recorrido por cabezas de angelitos. El intradós del arco está parcelado por cajeamientos con florones, en tanto que el conjunto se remata con un grandioso escudo de los Salvatierra poblado por lambrequines.

Quiero llamar la atención sobre la disposición arquitectónica de este sepulcro, pues se encuentra en clara relación con el grabado propuesto por Sagredo y en cuanto a la distribución de los elementos entablamiento-columna y arco-pilar, lo vemos muy relacionado con el sepulcro de Cristobal Martí-

Farnese, en este sentido el tratadista murciano la propone en su Empresa LXXXIII, siendo su fuente más directa la obra mencionada de Giovio. En este sentido convendría analizar la relación que en el Humanismo encontramos entre literatura ilustrada y arte, pues la idea de la fortaleza está presente en los planos que Sangallo realizara para la *Capraro-la* o palacio del eclesiástico Paulo III Farnesio.

(35) GONZALEZ DE ZARATE J.M. Y ECHEVERRIA GOÑI P., *Ob. Cit.*



Lám. 8.— Sepulcro de Diego Martínez de Salvatierra. Iglesia de San Pedro (Vitoria).

nez de Alegría, es decir, con las ideas arquitectónicas postuladas por Alberti y Palladio en sus realizaciones y tratados.

El friso del entablamento se halla repoblado de cabezas de angelitos alados, modelo que como vimos se irradia con Donatello en el siglo XV y que también tiene su precedente en el sepulcro que se realizara para Martín Saez de Salinas en la *catedral vieja de Santa María* donde, como hemos analizado, el friso se encontraba ocupado por estas mismas imágenes.

La referencia iconográfica a la Redención por la pasión de Cristo la vemos en las enjutas del arco central donde aparecen ángeles pasionarios no alados (36) que portan los instrumentos de la pasión como son el martillo y la corona de espinas y las tenazas y clavos respectivamente.

Los capiteles de las columnas presentan una iconografía muy conforme con el concepto de psicomaquia propio de la época, aquí se refiere el triunfo del alma sobre la muerte y las vanidades del mundo mediante un niño alado que presenta al espectador la calavera. Este tema ya lo vemos en sarcófagos paleocristianos donde aparecen niños presentando antorchas invertidas y calaveras. También esta imagen se asocia a sarcófagos romanos, concretamente a las figuras de Tánatos e Hipno, pues Tánatos se representaba como el genio masculino alado que expresa la muerte y se asocia a Hipno, su hermano, que es el sueño. En este sentido la figura alada sería la muerte que nos presenta la imagen la calavera o idea de la muerte entendida como un mero sueño (37).

Esta asociación con Tánatos e Hipnos adquiere visos de verosimilitud por cuanto en la iconografía se utiliza en parejas de dos niños alados presentando el cráneo o calavera, imagen que como poemas apreciar se corresponde con la que observamos en el conjunto. (Lám. 9)

Un aspecto original de este sepulcro lo vemos en la cuerda del arco donde se disponen varios puttis que llevan en sus manos frutos y en escala ascendente caminan hacia la clave del arco, en ella los dos últimos presentan una máscara a la cabeza de angelito alada que ocupa la mencionada clave. La representación de los frutos como idea referente a la abundancia y a la vida virtuosa no es extraña en el arte cristiano, de ahí que esta escala ascendente bien pudiera remitirnos a la idea de la vida virtuosa del finado. Este aparecería presentado por los querubines mediante la imagen de la máscara ofrecida al angelito alado, el cual, como señala Tolnay, es clara referencia del entendimiento o conocimiento superior (38).

(36) Motivo muy común en el Renacimiento como lo observamos en la *Capilla Sixtina*, concretamente en las escenas del Juicio Final donde los ángeles no llevan sus características alas que los asocian a las Nikés griegas. Los ángeles no parece que hayan figurado en las pinturas cristianas con anterioridad al siglo IV.

(37) LLEO CAÑAL V., *Eros y Thanatos en Sevilla: variantes sevillanas de un tema humanista*, Actas del I congreso de Historia de Andalucía, T. II, Córdoba (1978), pág. 165 y ss.

(38) Santiago Sebastián estudia en su obra *Arte y Humanismo* la portada del templo de San Salvador de Ubeda, templo funerario que se levanta para Francisco Cobos por parte



Lám. 9.— Sepulcro de Diego Martínez de Salvatierra (detalle).

Por tanto, en el sepulcro encontramos un claro programa iconográfico que expresa cómo las acciones en vida del difunto le llevaron a alcanzar la gloria por sus virtudes, las cuales le permitirán ascender hasta el conocimiento superior y ser redemido por la pasión de Cristo; por ello su muerte no es más que un sueño que tiene su despertar en la gloria referida mediante los angelitos alados que pueblan el friso.

Hasta ahora hemos hablado de los sepulcros más singulares de la Vitoria del Renacimiento, para cerrar este breve estudio, vamos a analizar un conjunto funerario de primer orden, la llamada en la actualidad *Capilla del Carmen* en la *iglesia de San Vicente* y que perteneció a la familia de los Sarriá desde finales del siglo XVI.

del arquitecto Andrés de Vandelvira siguiendo las trazas de Diego de Siloe. Esta obra presenta un amplio programa iconográfico que el autor estudia en el Capítulo I que lleva por título: Los Templos. No quiero entrar en consideraciones sobre el programa que allí se propone, tan sólo hemos de tener presente que aquél es un tratado iconográfico de lo escatológico y allí, en la cuerda del arco aparecen también una suerte de angelitos que tratan de coronar una figura humana o de carnero. La similitud entre ambas obras la hemos de encontrar en esta decoración en base a pequeños angelitos que rodean la cuerda del arco y que muy bien pudieran ser imágenes que remitan a la idea de virtud ya precisada por Chastel.

La capilla funeraria se levanta junto al presbiterio en el lado de la Epístola y presenta una planta cuadrada que mediante las pechinas se corona por una cúpula perfecta a la romana (Lám. 11). El paramento situado frente a la entrada de la capilla está ocupado por un conjunto monumental en forma de “arcosolio” que recogía en su parte inferior los sarcófagos, en la actualidad situados en otras dependencias de la iglesia.



Lám. 11.— Capilla del Carmen. San Vicente. Vitoria.

Dos grandes pilastras laterales enmarcan el “arcosolio” y a su vez estas reposan en grandes ménsulas que presentan como decoración cabezas de león. La significación del león es muy variada desde la antigüedad, Horapollo lo propone como imagen de la vigilancia y la fortaleza y, en este sentido, se divulga su imagen dentro de la literatura emblemática, con tal significación lo propone Plinio en su *Historia Natural* (39). Desde la antigüedad vemos el león asociado a los conjuntos funerarios, así lo apreciamos en Egipto, Asia Menor y Grecia donde tiene como significación esencial la guardia, pues se pensaba que este animal no dormía y de hacerlo era con los ojos abiertos (40).

(39) PLINIO, *Historia Natural*. Seguimos la edición de Jerónimo de Huerta publicada en los años 1624 y 1629, L. VIII Cap. XVI.

(40) PLINIO, *Ob. Cit.*, L. VIII Cap. XVI. Esta idea también es referida por otros literatos de la antigüedad como es el caso de Aeliano.

Esta significación de vigilancia se amplía dentro de un contexto bíblico por cuanto en el Salmo CXXI se dice del león de Judá o Cristo:

No dormitará tu custodio. He aquí que no dormirá, no dormirá el que guarda a Israel.

Por tanto, el león en estos sepulcros viene a ser referencia de la vigilancia de Cristo sobre su pueblo y también a la resurrección, pues este animal según *el Fisiólogo* tiene la propiedad de resucitar a sus crías tres días después de su nacimiento (41). Vigilancia y Resurrección son los dos aspectos a que estas imágenes quieren remitirnos (42).

Tenemos sepulcros romanos en los que aparecen leones como seres protectores contra el mal, estas figuras que proliferan en el arte sepulcral del siglo XVI tienen su antecedente en la Roma clásica como nos dice Turcan (43).

En las enjutas del arco central aparecen alegorías de las virtudes con atributos como la balanza y la maza, imágenes que se asocian con la justicia y la fortaleza. El friso está ocupado por triglifos y metopas en las que se disponen bucraneos, figuras femeninas con casco y ángeles.

En las pechinas vemos representaciones de dignidades eclesiásticas con tiara y otros atributos, bien podrían responder a los Padres de la Iglesia de occidente, es decir, San Agustín, San Anselmo, San Jerónimo y San Gregorio. Todos ellos haciendo mención a la sabiduría y el conocimiento de la fe.

El coronamiento del conjunto se establece mediante el domo hemiesférico que dentro de la arquitectura del Humanismo tiene la significación concreta de lo celeste. Así lo apreciamos en Leonardo, en la teoría arquitectónica de Serlio y en obras de Miguel Angel como las capillas mediceas (44).

Las figuras de los Padres de la Iglesia se convierten en el medio ascendente a la divinidad, pues ellos son quienes con su ejemplo y su palabra defendieron la fe ante las herejías, señalando el camino a seguir por quienes desean alcanzar la eternidad.

(41) EL FISIÓLOGO, *bestiario medieval*, Buenos Aires (1973), pág. 41. Señalando que la segunda peculiaridad del león es que no duerme y de hacerlo tiene los ojos abiertos, nos dice sobre su tercera característica: *cuando la leona da a luz su cachorro, lo alumbró muerto y lo cuida durante tres días, hasta que al tercero llega el padre, exala su aliento sobre la faz del cachorro y lo resucita. Así el omnipotente padre universal, al tercer día, resucitó de entre los muertos al Primogénito de toda criatura...*

(42) GONZALEZ DE ZARATE, J.M., *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Saavedra presenta como es característico en el contexto emblemático la figura del león en muchas de sus composiciones. En su estudio presentamos las diferentes fuentes tanto visuales como literarias. Asociado a esta virtud de la fortaleza y la vigilancia lo encontramos con fuente de primer orden en la *Hieroglyphica* de Horapollo.

(43) TURCAN F., *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, París (1966), pág. 543

(44) WITTKOWER, *La arquitectura en la edad del Humanismo*, pág. 25

La planta cuadra y la cúpula circular son expresiones con una clara significación dentro de la arquitectura del Humanismo como nos dice Wittkower; pues el cuadrado es imagen de lo terreno y humano mientras que el círculo, figura perfecta como nos dice Platón en *el Timeo* (32 c) y en *el Filebo* (51 c), es expresión de lo celeste. Por tanto vemos en la arquitectura de la capilla una referencia directa al medio humano y divino, en sí al camino que el hombre abandona con la muerte y a la llegada a su eternidad por haber sido fiel seguidor de las virtudes cristianas. Esta idea se trata de manifestar en las enjutas del arco donde las virtudes dirigen su espada hacia la clave central en donde se dispone el angelito alado o imagen del conocimiento superior.

III.— A MODO DE CONCLUSION

Como es común en el arte sepulcral del Renacimiento, los diferentes conjuntos monumentales funerarios se realizan en el interior de los templos. En este sentido aunque existieron ciertas oposiciones a tales enterramientos los personajes de mayor dignidad social o eclesiástica se siguen enterrando en las iglesias.

En Vitoria, los principales conjuntos se levantan por personajes de alta dignidad civil y comercial, no eclesial. Estas personalidades se convierten así en mecenas importantes para las artes por cuanto sus monumentos son la expresión más perfecta del Renacimiento alavés.

El Renacimiento en Vitoria es esencialmente decorativo, pues en las diferentes construcciones de este periodo observamos que es en el ornamento icónico donde encontramos la llegada de las manifestaciones artísticas renacentistas.

Podemos considerar el Primer Renacimiento como el que presenta mayores elementos icónicos en base a grutescos que siguen modelos de grabados flamencos. Contrariamente ya en el periodo Manierista se da una menor decoración en favor de presentamos las líneas arquitectónicas más definidas.

Si en el Primer Renacimiento se observa la influencia de lo flamenco en las laudas, motivos icónicos, etc..., el Manierismo responde a una naturaleza más italiana, en este sentido Esteban de Velasco viene a ser quien, dentro de lo funerario, introduce estos nuevos elementos plásticos. En nada debe extrañar este italianismo por cuanto Velasco colaboró con el gran escultor romanista Anchieta para el retablo de San Miguel. Aquí encontramos la influencia miguelangelesca tan patente en nuestro arte sepulcral.

La traza arquitectónica de los monumentos realizados en la segunda mitad del siglo XVI presenta una relación con tratados italianos tales como las de Alberti y Palladio. También, los modelos presentados no distan mucho de los propuestos por Diego Sagredo en sus *Medidas del Romano*. Esta ausencia de elementos icónicos en los sepulcros de la segunda mitad del XVI de-

be considerarse por la penetración del gusto italiano y también por las ideas artísticas emanadas de la Sesión XXV de Trento, según la cual las artes deben renunciar a lo profano y servir de estímulo al creyente moviéndole a piedad y devoción (45). Las Constituciones Sinodales como normas subsidiarias de Trento sirvieron sin duda para tipificar las tendencias artísticas y establecer un purismo cara a la ornamentación artística.

La iconografía que se presenta tiene su antecedente como es común en la época en decoraciones significativas que aparecen ya en sepulcros paleocristianos y de la Roma clásica. También se observan nuevos temas que tienen una lectura claramente religiosa y su antecedente en época medieval tardía: las virtudes, el rosario, el puño de espada, etc... Esta temática está en relación con la idea de Redención, las vanidades del mundo y el triunfo sobre la muerte.

Destaca la disposición yacente del finado que es la propia del arte sepulcral italiano. La figura se presenta sumida en el sueño dándonos a entender la idea de la muerte como ensoñación en espera de la resurrección.

La composición más usada en estos sepulcros es la de "arcosolio" que tiene su precedente en los de época paleocristiana que servían como altar.

Sin duda la difusión que el sepulcro tiene en el Renacimiento dentro de los templos lo hemos de emparentar con el enterramiento "ad sanctas" tan difundido en tiempos medievales.

El arte sepulcral vitoriano presenta obras de gran talla que las podemos situar entre las mejores de la península por la gran factura y la riqueza ornamental que presentan. Entre las manifestaciones artísticas del Renacimiento vitoriano son estos sepulcros los que permiten estudiar con mayor exactitud las huellas que las nuevas tendencias estéticas llegadas de Italia y del norte de Europa producen en la capital alavesa.